



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DIOGENES SANTOS DE ANDRADE

ADAPTAÇÃO DE HINOS PARA SUPLEMENTAR O REPERTÓRIO

DO SUZUKI CELLO SCHOOL VOLUME 1

Recife

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM MÚSICA

DIOGENES SANTOS DE ANDRADE

ADAPTAÇÃO DE HINOS PARA SUPLEMENTAR O REPERTÓRIO
DO SUZUKI CELLO SCHOOL VOLUME 1

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicações, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Brafman

RECIFE

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através
do programa de geração automática do SIB/UFPE

Andrade, Diogenes Santos de.

Adaptação de hinos para suplementar repertorio Suzuki Cello School volume 1
/ Diogenes Santos de Andrade. - Recife, 2023.

40 p. : il.

Orientador(a): Ricardo Brafman

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2023.

1. Criação de material didático. 2. violoncelo. 3. Suzuki. 4. Hinos. I.
Brafman, Ricardo. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

DIOGENES SANTO DE ANDRADE

**ADAPTAÇÃO DE HINOS PARA SUPLEMENTAR O REPERTÓRIO
DO SUZUKI CELLO SCHOOL VOLUME 1**

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicações, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^o Dr. Ricardo Brafman (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dra. Cristiane Galdino (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^o Dr. Savio Santoro (Examinador Interno)

Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me ajudar a chegar no final deste curso e desenvolver este trabalho. À minha esposa, Jessica Thais, que me incentivou durante o curso nos momentos mais difíceis durante a pandemia da Covid19. À minha mãe, Ana Cristina, por ter me dado o todo apoio necessário para estudar durante minha criação. Ao meu amigo e irmão do coração Prof. Marcio Pereira que durante 5 anos me trouxe para a universidade, compartilhando muitos momentos de preocupação e me trazendo motivação durante o curso de Licenciatura em Música.

A Deus também pela Associação Orquestra Criança Cidadã dos Meninos do Coque, um projeto que mudou muitas vidas, inclusive a minha, através da música e que é um grande incentivador para que seus alunos entrem na universidade.

Aos meus professores de violoncelo: Prof.^a Angélica Freitas, minha primeira professora de violoncelo, e Prof. Fabiano Menezes pelas aulas e dedicação aos alunos. E ao Prof. e Maestro Nilson Galvão Jr. pelas aulas e experiências musicas incríveis.

A direção da Associação Orquestra Criança Cidadã meninos do Coque na pessoa da Presidente Myrna Targino na pessoa do Coordenador Geral da instituição o Juiz de Direito João José Rocha Targino por todo apoio e dedicação ao projeto focado na cidadania dos seus integrantes e socialização através da música.

Ao Prof. Dr. Ricardo Brafman pela orientação desse TCC, sua dedicação em fazer-me cientes das possibilidades de deixar esse trabalho o melhor possível com suas opiniões e corações e elucidações para este trabalho de conclusão de curso.

Aos membros da banca deste trabalho, Prof.^a Dr. Cristiane Galdino e Prof. Dr. Savio Santoro, pela dedicação em analisar as possíveis melhorias e pelo tempo disponibilizado para ler este trabalho, sinto-me honrado em ter vossa colaboração.

Por fim, mas não menos importante, aos professores do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco do Curso de Licenciatura e da Ênfase em Instrumento, pelas aulas que me ajudaram a construir pensamentos pedagógicos que foram, inclusive, importantes para esse trabalho.

RESUMO

Pesquisas apontam que pode haver um aumento na motivação de alunos de instrumentos quando são utilizados materiais didáticos baseados em músicas com as quais esses alunos já têm familiaridade. O presente trabalho investiga a possibilidade de adaptar hinos (ou trechos de hinos) da Harpa Cristã para suplementar o repertório do *Suzuki Cello School Volume 1*, para uso no ensino do violoncelo em contextos ligados a uma igreja da Assembleia de Deus. A pesquisa foi de natureza qualitativa e a metodologia consistiu em uma análise documental seguida pela criação de material didático. A análise dos dados apontou a viabilidade de tal adaptação de hinos, e a conclusão foi que este procedimento tem chance de aumentar a motivação de alunos de violoncelo, e que existem possibilidades para futuros estudos sobre o uso de tais suplementações.

Palavras-chave: criação de material didático; violoncelo; Suzuki; hinos.

ABSTRACT

Research indicates that there may be an increase in the motivation of students of musical instruments, when teaching materials that are based on music with which these students are already familiar are used. The present study investigates the possibility of adapting hymns (or excerpts of hymns) from the *Harpa Cristã* to supplement the repertoire in *Suzuki Cello School Volume 1*, teaching teaching the cello in contexts related to an *Assembleia de Deus* church. The research undertaken was qualitative and the methodology involved documentary research followed by the elaboration of teaching material. Analysis of the data pointed to the viability of such adaptation of hymns, and the conclusion was that use of this material may increase the motivation of cello students. It was also concluded that there are possibilities for future studies on the use of such supplementary teaching material.

Keywords: devising teaching material; cello; Suzuki; hymns.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Twinkle, Twinkle, Little Star Variations (Theme)</i>	30
Figura 2 – <i>French Folk Song</i>	31
Figura 3 – <i>Lightly Row</i>	32
Figura 4 – <i>Song of the Wind</i>	33
Figura 5 – <i>Go tell Aunt Rhody</i>	34
Figura 6 – <i>Castelo Forte</i> (adaptação de Diógenes Santos)	35
Figura 7 – <i>Creio eu na Biblia</i> (adaptação de Diógenes Santos)	36
Figura 8 – <i>Canta ó crente</i> (adaptação de Diógenes Santos)	37

Sumário

1 INTRODUÇÃO E METODOLOGIA	10
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	13
2.1 Ensino de instrumentos musicais para alunos iniciantes	13
2.1.1 O termo “método”	13
2.1.2 Metodologias de ensino de instrumento para iniciantes	13
2.1.3 A metodologia Suzuki	16
2.2 Educação e o uso de elementos familiares	20
2.2.1. Por que valorizar elementos familiares na educação?	20
2.2.2 Educação musical e o uso de elementos familiares	21
2.2.3 Utilização de elementos familiares no ensino de instrumentos	23
2.3 A música e a Assembleia de Deus no Brasil	26
2.3.1 A música no dia a dia em igrejas da Assembleia de Deus no Brasil	26
2.3.2 O ensino de instrumentos em igrejas da Assembleia de Deus no Brasil	28
3 ANÁLISE E PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO	31
3.1 As primeiras cinco músicas do Suzuki Cello School, volume 1	31
3.2 Proposta de material didático.....	35
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Minha formação no violoncelo se deu na Associação Orquestra Criança Cidadã. Este projeto social, idealizado pelo Juiz de direito João José Rocha Targino e inaugurado em 2006, tem como presidente atual Myrna Salsa da Nóbrega Targino. No ano de 2007 consegui uma vaga na seleção através do teste de aptidão musical, sendo aprovado para ser aluno de violoncelo (de 2007 a 2015), me tomando depois monitor de violoncelo (de 2014 a 2022), e em seguida promovido a professor em 2023. A principal pedagogia para a prática de instrumentos é a metodologia Suzuki, que (além de ser mundialmente reconhecida) favorece a escuta e, em seguida, repetição de músicas.

Sou integrante da igreja evangélica Assembleia de Deus, e sempre gostei dos hinos da Harpa Cristã (hinário oficial das Assembleias de Deus no Brasil). Por já ser familiarizado com esse hinário, eu gostava de tocar essas melodias no violoncelo, chegando a tocar algumas vezes na igreja. Tive a oportunidade de lecionar por um período curto como professor de violoncelo no departamento de música da Assembleia de Deus. Usávamos hinos da Harpa Cristã nos ensaios de naipe de violoncelo da orquestra da igreja, pois tocávamos nos cultos de rotina na igreja.

Cardoso (2007, p.9) afirma que professores devem buscar uma abordagem pedagógica que mantenha a motivação de alunos, e que com músicas conhecidas, alunos tendem a evoluir mais rapidamente. Nesse intuito, decidi investigar para o meu Trabalho de Conclusão de Curso, a possibilidade de suplementar músicas da metodologia Suzuki (que já dá importância a escuta) com melodias do nosso hinário (a Harpa Cristã) para ensino de violoncelo especificamente na minha igreja.

Decidi pesquisar especificamente como utilizar melodias da Harpa Cristã para alunos no nível técnico das 5 primeiras músicas do primeiro volume da série de livros didáticos *Suzuki Cello School*. A intenção é de suplementar, não substituir essas cinco músicas do Volume 1. Espero, com este trabalho, oferecer a professores e professoras nos mais diversos departamentos de musicais em igrejas evangélicas Assembleia de Deus, mais um recurso pedagógico para o ensino de violoncelo.

O presente trabalho é de natureza qualitativa. A pesquisa qualitativa se preocupa com o nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja, ela trabalha com o universo de significados, de motivações, aspirações, crenças, valores e atitudes (MINAYO, 2001.p.14). Na pesquisa com abordagem qualitativa os pesquisadores “buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem

se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não- métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. ” (Gerhardt e Silveira, 2009, p.32).

A investigação iniciou com uma pesquisa documental. Segundo Marconi e Lakatos (2003, p.174) a característica da pesquisa documental é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Esta pesquisa documental visa identificar os elementos técnico-musicais que as primeiras cinco músicas do *Suzuki Cello School Vol.1* exigem do aluno.

A investigação seguiu com uma proposta de material didático. Esta contém três adaptações de hinos da Harpa Cristã. As adaptações têm como proposta trabalhar justamente os elementos técnico-musicais identificados na pesquisa documental, e a apresentação delas é seguida por uma análise que visa clarificar de que formas isso é feito. O pesquisador quis adaptar hinos específicos que tinham uma boa chance de serem familiares, pelo menos a integrantes da igreja Assembleia de Deus em Pernambuco. Por isso, o pesquisador escolheu hinos que ele, como integrante dessa igreja específica, identificou como sendo cantados com alguma frequência durante cultos nessa igreja, pelo menos pelo coral, mas de preferência pela congregação. Em seguida, ele mostrou a lista de escolhas dele a maestros de corais, ministros que dirigem cultos com frequência integrantes da igreja e a detentores de cargo oficial relacionado a música, pedindo a opinião destes. Todos concordaram que os hinos escolhidos eram cantados com regularidade pela congregação, sendo que apenas um dos consultados considerou que um dos hinos (*Castelo forte*) é cantado com regularidade, mas mais pelo coral do que pela congregação toda.

O objetivo geral do presente trabalho foi investigar a suplementação das primeiras cinco peças do *Suzuki Cello School Volume 1* com adaptações de hinos (ou partes de hinos) da Harpa Cristã, para finalidade didática. Os objetivos específicos foram:

1. Identificar as características técnico-musicais presentes nas primeiras músicas do *Suzuki Cello School Volume 1*
2. Selecionar hinos da Harpa Cristã que provavelmente serão familiares a integrantes da igreja Assembleia de Deus em Pernambuco.
3. Realizar adaptações destes hinos (ou trechos deles), para que possam suplementar de forma adequada as músicas no Objetivo Específico 1 acima.
4. Explicar semelhanças técnico-musicais entre as adaptações de hinos e as músicas do *Suzuki Cello School Volume 1* analisadas.

O presente trabalho está estruturado em quatro seções. A primeira e atual discute as motivações e justificativas deste trabalho, além dos objetivos, a metodologia e a estrutura do

trabalho. A segunda seção apresenta uma revisão bibliográfica, que busca embasar a proposta contida na terceira seção.

A terceira seção começa com a pesquisa documental das primeiras cinco peças do livro didático *Suzuki Cello School, Volume 1*, conforme já discutida acima. Em seguida são propostas as adaptações de hinos (ou partes de hinos) da Harpa Cristã, para uso didático suplementando as cinco músicas presentes na análise documental. A adaptação e indicações didáticas são discutidas com referência à pesquisa documental realizada.

2 Revisão Bibliográfica

2.1 Ensino de instrumentos musicais para alunos iniciantes

2.1.1 O termo “método”.

Chartier (2007) explica que no contexto do ensino musical o termo "método" possui mais do que um significado. Ela explica que esse termo pode se referir a elementos que juntos constituem a abordagem usada por um(a) professor(a) para ensinar um instrumento. Mas o termo também pode se referir a um “livro de aprendizagem em que eles são colocados em prática” (CHARTIER, 2007, p. 97). Tal físico pode, por exemplo, conter escalas e/ou exercícios, e/ou estudos e as vezes peças, todos com finalidade didática. Reyes e Garbosa (2010) confirmam que o termo método no ambiente da educação musical pode se referir a uma abordagem pedagógica ou a um material didático físico, e elas alertam que tais materiais físicos não sempre incluem o termo “método” em seus títulos. Elas lembram que, na área de música, “é comum que professores e alunos se refiram a esses livros pelos nomes de seus autores.” (REYS; GARBOSA, 2010, p.109) De fato é comum ouvir alunos de violino falar de “o Kreutzer” para se referirem aos Estudos (ou Caprichos) de Rodolphe Kreutzer.

No presente trabalho, me refiro a ideias do violinista e educador Shinichi Suzuki, e a abordagens didáticas baseadas nessas ideias. Mas também menciono material didático que traz o nome dele. Para evitar confusão, quando eu me refiro às ideias de Shinichi Suzuki, ou de professores que adotam essas ideias, uso os termos “metodologia” e “filosofia”. Já para discutir o livro cujas primeiras cinco músicas são neste trabalho analisadas, me refiro ao “Suzuki Cello School, volume 1” ou ao “SCS, v.1.”

2.1.2 O ensino de instrumentos musicais para iniciantes

Existem várias propostas para ensino de instrumento musical. Kramer (2000, p. 51 - 64) nos mostra que a área da educação instrumental tem sido alvo de estudos por parte dos pesquisadores da educação musical. Isso pelo fato de o crescente número de formas pedagógicas de ensino de instrumentos surgirem ao longo dos anos, ampliando e modificando as formas tradicionais de ensino instrumental. Hallam (1990, p. 232 apud HARDER, 2008, p.129), pesquisadora assídua sobre este tema, define o ensino de instrumento “tanto como transmissão de conhecimento como facilitação da aprendizagem”, mostrando que muitas das propostas para o ensino instrumental tendem para a facilitação da aprendizagem. Sloboda (2000, apud HARDER, 2008, p. 129) aponta que o ensino de instrumento deve ser conduzido para atender habilidades necessárias à performance. Além de questões técnicas do instrumentista, Sloboda enfatiza que questões interpretativas são de igual importância na aprendizagem. Para ele, as questões interpretativas irão resultar em novas performances musicais. Juslin e Persson (2002) também a importância do ensino da interpretação. Porém, a esse respeito, diferentes estudos vêm mostrando que os professores de instrumento gastam menos tempo trabalhando com o aluno os aspectos expressivos do que as habilidades técnicas (LISBOA et al., 2005 apud HARDER, 2008, p.129).

Pesquisadores do ensino de instrumentos musicais apontam em materiais didáticos uma deficiência no que trata de estabelecer parâmetros científicos para aprendizagem instrumental (FOWLER, 1988 apud HARDER, 2008, p. 129). Segundo Harnoncourt, (1988, p. 29 apud CERQUEIRA. 2009, p. 109), as aulas de instrumentos ainda se fundamentam em transmissão oral, semelhante a determinadas localidades onde não se tem a prática de registrar por escrito para as futuras gerações as práticas culturais locais. Alberto Kaplan (1935-2009) nos traz em seu trabalho *Teoria da Aprendizagem Pianística* aspectos científicos como propostas de ensino instrumental. Ele propôs uma teoria baseada em três pilares que norteiam a performance e são estes: *Memorização, conscientização e movimento*, pilares que não devem ser vistos de forma hierárquica. Podemos reconhecer que este trabalho traz para a área do ensino do instrumento novas perspectivas de modelos para o ensino instrumental. Kaplan comenta que “Em trabalhos anteriores, procurei demonstrar – e creio tê-lo conseguido – a necessidade inadiável de fundamentar o ensino do piano, não no empírico-subjetivismo impetrantes, e sim em bases científicas, isto é, nos dados objetivos que nos podem proporcionar aqueles ramos do saber que, como a Anatomia, a Fisiologia, a Física e a Psicologia, especialmente a da Aprendizagem Motora, deveriam ser os pilares de sustentação do processo de ensino-aprendizagem dos instrumentos musicais.” (KAPLAN, 1987, p.13 apud CERQUEIRA. 2009. p. 107.

Malcom Tait (apud HARDER, 2008, p. 129), afirma que “a profissão presentemente não tem um considerável corpo de pesquisa a partir do qual seja possível construir modelos de ensino de música efetivos”. Mesmo assim, acredito que devemos reconhecer certos avanços sobre a temática. Cada instrumento tem questões técnicas específicas, que precisam ser abordadas na hora certa e na sequência certa, ensinando técnica e postura correta, além de teoria, leitura, memória etc. Exemplos importantes incluem entrevista com o professor violinista Paulo Bosísio (ANDRADE, 2005, p. 111-113) sobre a prática pedagógica de professores de instrumentos, também a entrevista apresentada na revista *Opus* (ROMANELLI; ILARI 2008) que trazem as contribuições e visões pedagógicas da prática instrumental, a experiência dos professores e no que compreende sua posição sobre métodos de iniciação musical. Vale destacar aqui que, quando perguntado sobre a experiência dos professores, o professor Paulo Bosísio entende que os professores precisam “conhecer a postura do instrumento, os movimentos, a harmonia dos movimentos, cobrar a afinação, a produção de som e, talvez, tocar um pouco de piano, ou pelo menos poder fazer frequentemente um segundo violino porque a nossa formação é de instrumento melódico e a harmonia entra depois, apenas depois, com o estudo e a prática de ser acompanhado ao piano.” (ROMANELLI; ILARI. 2008, p. 12) Ainda destaca o professor Paulo Bosísio a necessidade de compreensão da teoria musical mesmo que de maneira básica, e também a compreensão de harmonia musical.

Quando perguntado sobre em que momento deve se iniciar os estudos no instrumento musical o violinista acredita ser importante ser no período da infância. Ainda conta que “na minha época era dito assim: ‘aprende-se a tocar violino junto com a alfabetização’”. Também sugere que se uma criança demonstrar interesse pelo instrumento, deve-se apoiá-la e incentivar ao máximo os seus estudos sem perder o equilíbrio com desrespeito às obrigações de estudo. Ele comenta que:

Eu acho apenas que quando ela começa muito tarde, as coisas se tornam naturalmente um pouco mais difíceis - não impossíveis, mas um pouco mais difíceis - e acredito que sete anos de idade, oito anos de idade também é uma idade muito boa de uma maneira geral para dizer que se possa começar a estudar violino. (ROMANELLI, ILARI. 2008, p. 11)

Romanelli e Ilari (2008, p. 13) explicam que para Paulo Bosísio é importante a participação dos pais em sala de aula. Com a presença dos pais é possível, segundo o violista, traçar melhores cursos de ensino para o aluno pela aproximação professor-aluno-pais, e como esta aproximação pode ajudar os filhos nos estudos. Para o professor, a presença dos pais em sala de aula foi importante para sua formação e incentivo para continuar os estudos e também

manter os estudos individuais com o instrumento. Ele conta que não é algo novo, a presença dos pais em sala de aula, e comenta que “sempre houve, nos casos de violinistas que se tornaram bons profissionais, um responsável, um professor e o aluno, evidentemente, formando este triângulo, que é muito importante” (ROMANELLI; ILARI, 2008, p. 13).

Sabemos que existem várias abordagens que se pode tomar como modelo de ensino para os instrumentos. Também sabemos que não existe um consenso sobre uma ou outra abordagem que garanta todos os aspectos que levam para uma performance ideal. Mas acredito ser possível extrair detalhes das mais diversas abordagens, que venham contribuir para a performance instrumental.

2.1.3 A metodologia Suzuki

A metodologia Suzuki foi desenvolvida pelo violinista japonês Dr. Shinichi Suzuki. Suzuki nasceu em Nagoya em 1898. Seu pai era dono de uma fábrica de violinos onde Shinichi trabalhava durante as férias. Posteriormente, estudou na escola comercial de Nagoya, onde aprendeu como gerir uma empresa. Aprendeu também a construir violinos.

A Dra. Barbara Barber explica que “Antes que as idéias de Shinichi Suzuki fossem introduzidas no Japão, há quase 30 anos atrás, o que agora chamamos de estilo tradicional era o modo normal de ensinar instrumentos de cordas.” Ela acrescenta que “É um verdadeiro desafio definir o que hoje conhecemos como estilo tradicional de ensino, uma vez que ele está baseado centenas de anos de desenvolvimento das escolas européias de pedagogia e repertório passados de geração para geração.” (BARBER, 2017) Segundo Suzuki, a “língua materna é um método educacional perfeito” (SUZUKI, 1983, p.2). Um trecho de seu livro Educação é Amor revela a surpresa que foi para ele ter essa percepção:

Oh, - veja, as crianças japonesas sabem falar o japonês! Esta descoberta súbita me encheu de espanto. Na verdade, todas as crianças do mundo falam a sua língua materna com maior fluidez. Toda criança japonesa, sem exceção, fala japonês sem esforço. Isto não é prova de impressionante talento? Como, por que meios elas conseguem isso? Eu tive de me dominar para não gritar ao mundo a minha grande alegria por reconhecer esse fato (SUZUKI, 1994, p.11).

Suzuki defendia que qualquer criança poderia aprender a tocar um instrumento. Assim como aprendemos a falar nossa língua natal, através da audição e repetição contínuas, Suzuki resolveu aplicar uma abordagem equivalente ao ensino do violino. Os alunos Suzuki são incentivados a ouvir o repertório com frequência, para que possam se familiarizar com as músicas. Starr (2000, p. 7 apud BORGES. 2016. P.144) comenta que este processo da escuta

diária do repertório possibilita aos alunos(as) desenvolver a percepção rítmica e melódica da música. Para Landers (1995, p. 13 apud BORGES, 2016, p.144) “Cabe ao professor, por meio de demonstrações e ordens verbais, ensinar ao aluno os mecanismos de execução de cada peça no instrumento, encorajando-o a imitá-lo (LANDERS, 1995, p. 13) e a tocar de memória o repertório aprendido, inúmeras vezes. ”

Landers (1995, p.17 apud BORGES, 2016. p.144) observa dois aspectos favorecidos pela abordagem de ensino de Suzuki que são “incorporação de atividades coletivas e aprendizado da técnica por meio do repertório”. Na metodologia Suzuki, a importância dada à escuta, trouxe destaque no âmbito ensino de instrumentos de corda friccionadas. Eu mesmo, como aluno Suzuki, que precisei escutar frequente as melodias no *Suzuki Cello School vol.1*, percebo que isso me auxiliou bastante a me aproximar dessas melodias, e foi um aspecto marcante no aprendizado no dia a dia das aulas que recebi no projeto Orquestra Criança Cidadã.

A metodologia de Suzuki é voltada para crianças, e na época que foi desenvolvida, pós Segunda Guerra Mundial, a proposta de Suzuki tinha um objetivo socioeducativo em seu país, tendo como foco as crianças. Ele deixa claro que a proposta do seu ensino não era formar grandes gênios musicais e virtuosos como se costumava a pensar sobre os alunos. Suzuki (1994, pág. 32) fala sobre a sua metodologia dizendo que: “Desenvolvi um novo método para ensinar crianças muito pequenas – não para formar gênios, mas para, através do violino, aumentar a habilidade infantil. Fiz essa pesquisa durante muitos anos. Por isso, gostaria de colocar todos os meus esforços nesse tipo de educação, no futuro. Se a ideia encontrar aprovação, ajudarei no ensino nessa linha”. (SUZUKI, 1994, pág. 32). Para Suzuki, essa seria uma boa oportunidade para colocar em prática a educação para crianças. Apesar da calamidade que foi para todos a Segunda Guerra Mundial, ela possibilitou que Suzuki pensasse melhor sobre como educar as crianças, pensando no futuro, com a tentativa de prevenir que casos assim ocorresse novamente. A experiência do educador teve início no ano de 1931, quando foi procurado no Conservatório Imperial do Japão por um pai para dar aulas ao seu filho, uma criança de apenas quatro anos de idade. Foi então que começou a utilizar as ideias pedagógicas, como ele relata:

O pai me pediu que construísse seu filho no violino. Naquele momento eu não sabia como poderia ensinar um menino assim pequeno e também não sabia o que lhe poderia ensinar. Eu não tinha experiência alguma desse tipo. Que método de violino seria adequado para um menino de quatro anos? Pensei sobre isso de manhã à noite. (SUZUKI, 1994, p.11)

Suzuki chegou à conclusão de que a língua materna estava ligada ao ambiente e a forma como essa “língua” era introduzida. Essa então foi a base para criação do seu Método:

Como? Todas as crianças japonesas falam japonês! Se elas falam tão fácil e fluentemente o japonês deve haver algum segredo no seu aprendizado. Realmente todas as crianças do mundo são educadas por um método perfeito: por sua língua materna. Por que não utilizar este método para outros talentos? (SUZUKI, 1994, p.12)

Outro aspecto da filosofia de ensino de Suzuki é o laço familiar que contribui para o desenvolvimento do aluno(a). A ligação professor-família também é fundamental para o bom desempenho da criança com os estudos. Ambos devem sempre gerar na criança o desejo de seguir e realizar todos os objetivos. Os pais assistiam às aulas dos filhos e passavam por um processo de aprendizado de forma que os pais da criança pudessem auxiliá-la em seus estudos em casa. Ver os pais interagindo no processo de aprendizagem aos instrumentos, leva o aluno(a) a se interessar também por esta aprendizagem. Suzuki, comentando como se dá esse processo, escreve:

A mãe pergunta: “Você também quer aprender violino?” “Sim”, é a resposta. “E você vai praticar bastante?” “Sim!” “Bem, então nós vamos pedir ao professor para deixar você participar na próxima vez”. Isso levará sempre ao sucesso desejado. E que emoção é a primeira aula! “Eu também toquei”, nota a criança. “Posso tocar agora com os outros”. Pais que compreendem são bons professores. (SUZUKI, 1994, p.86)

Outro fator importante da filosofia Suzuki é a prática da repetição e da escuta constante possibilitando o aluno a desenvolver o ouvido, ou seja, ele consegue ter uma boa desenvoltura para ouvir e repetir. Sobre a importância do ouvir, Suzuki comenta que: “A maioria das crianças não consegue cantar as 4 primeiras notas da escala, sem que o intervalo de meio tom saia um pouco mais alto; isto é, elas já se acostumaram a cantar o fá alto demais. Observei que essa ‘pré-educação’ não pode ser corrigida. O que se pode fazer então? Descobri que é preciso lhes ensinar um novo fá. Se elas, por ouvirem umas 5 mil vezes, aprenderam um fá errado, precisam ouvir seis ou sete mil vezes um novo fá.” (SUZUKI, 1994, p. 81) A repetição do ouvir é uma das bases utilizadas na metodologia, Suzuki a considera de grande relevância para treinar a memória. O educador acreditava que assim como “Nós conversamos tão bem em nossa língua materna, porque conversamos diariamente. [...] ‘A prática faz o mestre’, diz o ditado. Nós temos de praticar e educar nossos talentos, isto é, repetir as atividades até que elas aconteçam naturalmente, fácil e simplesmente. Esse é todo o segredo”. (SUZUKI, 1994, p. 43)

Suzuki acreditava que não se pode ter uma boa aprendizagem senão por meio de uma disciplina de estudos e repetição do conteúdo aprendidos em sala de aula. A educação do talento se baseia na disciplina desse talento através do estudo constante. Para ele, não se pode obter sucesso sem o constante contato com o instrumento. Comentando sobre a prática de estudo, ele afirma que “Habilidade não cresce sozinha, temos de educá-la. Cada homem precisa se instruir a si próprio; em vez de lamentar sobre falta de talento, deveríamos criá-lo em nós.” (SUZUKI, 1994, p. 43)

No Brasil o método Suzuki chegou há pouco mais de 40 anos atrás. De acordo com Saito (1997), uma das primeiras pessoas a tomar contato com essas ideias no país foi Maria Wilfried, uma religiosa de origem alemã, que veio à Santa Maria-RS em 1973 para lecionar violino no curso de instrumento da Universidade Federal, localizada na cidade. Em 1973, Irmã Wilfried realizou os primeiros contatos com o método Suzuki, logo se entusiasmando com a possibilidade de ver crianças tocando violino, e que logo poderiam incrementar as cordas da então pequena Orquestra da UFSM. Foi assim que em 1974 iniciou-se em Santa Maria, com aproximadamente dez alunos de violino, crianças a partir de três anos de idade, a primeira experiência efetiva da aplicação do Método Suzuki no Brasil (PENNA, 1998a, p. 36 apud LUZ, 2004, p.11). Ilari conta que

John Kendall visitou o Brasil pela primeira vez em 1980 para ministrar um workshop para professores na cidade de Santa Maria. Esse evento foi muito importante para congregar os professores Suzuki e reforçar a importância dessa pedagogia no país (ILARI, 2011, p. 192 apud GOMES p.22)

Hoje, os professores brasileiros que se interessam pela metodologia Suzuki se agrupam na Associação Suzuki do Brasil, havendo também a *Associação Suzuki das Américas* (SAA - Sigla em inglês). Hoje são 10 livros de ensino instrumental progressivo de cordas friccionadas, que fazem parte da metodologia Suzuki, incluindo em seu repertório melodias folclóricas de vários países, músicas dos períodos Barroco e Clássico desde minuetos a concertos de compositores como Vivaldi, Boccherini e Mozart. Além do Suzuki School, o material didático mais conhecido entre os educadores e alunos, outros materiais surgiram de dentro desta metodologia de ensino. A série *Step by Step* tem sido bastante usado nas escolas filiadas à *Associação Musical Suzuki*, professores associados atuando nas escolas de música sem vínculo com a filosofia Suzuki.

2.2 Educação e o uso de elementos familiares

2.2.1. Por que valorizar elementos familiares na Educação?

A motivação é um elemento importante para o aprendizado. De fato, é importante em qualquer âmbito relacionado ao fazer humano - pessoas motivadas tendem a trabalhar melhor, trazendo maior produtividade e benefícios para si e para outros. Na educação musical podemos observar que alunos mais motivados em relação ao seu aprendizado se mostram melhor em seu desenvolvimento musical. Quando os alunos se sentem motivados eles ficam mais propensos a participar das atividades que os ajudarão a alcançar os seus objetivos e a progredir mais rapidamente (CAMARGO et al. 2019 p. 604). São identificados dois tipos de motivação: a intrínseca e a extrínseca. Relativo ao âmbito educacional, Fenouillet 2000 e Oliveira e Alves (2005 p.232) afirmam que a motivação intrínseca significa que o aluno faz uma atividade pelo prazer que ela proporciona, a própria atividade dá ao aluno a vontade de evoluir. A motivação intrínseca é a mais valiosa para o aprendizado do aluno, e SIMÕES et al ALARCÃO (2011, p. 265) nos mostra que a ‘motivação intrínseca descreve os comportamentos que são desenvolvidos com base no interesse e no prazer genuíno que lhes é inerente’. CAMARGO et al (2019) diz que ‘a motivação para a aprendizagem tornou-se uma chave para a educação, a sua ausência representa queda de qualidade na aprendizagem. Alunos motivados a aprender estão aptos a se engajar em atividades que acreditam que os ajudarão a aprender, como acompanhar cuidadosamente a instrução, organizar mentalmente e ensaiar o material a ser material a ser aprendido’ (CAMARGO et al. 2019 p.555). Para entender quais os fatores que influenciam a motivação, o professor precisa conhecer o meio social em que o aluno vive e entender a sua história de vida para preparar aulas adequadas à realidade (OLIVEIRA; ALVES, 2005). Existe uma relação recíproca entre a aprendizagem e o desempenho, a motivação às influências, e tudo que os alunos aprendem também influencia na motivação caso ela seja intrínseca. Cardoso (2007, p.9) afirma que professores precisam ter uma atitude pedagógica que mantenha a motivação durante o estudo, para favorecer o processo de aprendizagem e que com músicas conhecidas, os alunos tendem a evoluir mais rápido.

Já a motivação extrínseca pode ser “definida como a motivação para trabalhar em resposta a algo externo. Como para a obtenção de recompensas materiais ou sociais, objetivando atender ao comando de outras pessoas para demonstrar competências e habilidades.” (BRITO, 2016, p.22). No que se trata do aprendizado de um instrumento musical, isso significa que o aluno não está sendo motivado por aquele aprendizado. Algum fator alheio está levando o aluno a aprender, por exemplo a exigência dos pais. Além do fato que um bom

desempenho musical tem menos chance de ocorrer quando o instrumentista não gosta daquela atividade, quando a motivação extrínseca para (por exemplo, os pais se cansam de mandar o aluno ir para as aulas), o aprendizado para também.

2.2.2 Educação musical e o uso de elementos familiares.

A educação musical, assim como as demais disciplinas educacionais, por muitos anos vem sofrendo modificações em seus processos pedagógicos. No início do Século XX que, com o surgimento e o fortalecimento de ciências como a Psicologia, a Sociologia e a Filosofia, veio à tona uma necessidade de se repensar a sistematização do ensino e a aprendizagem musical, fazendo-se contrária às perspectivas já estabelecidas tradicionalmente. Teóricos da “primeira geração”, como Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950), Carl Orff (1895-1982), Zoltán Kodály (1882-1967) e Shinichi Suzuki (1898-1998), Edgar Wilhelm (1890-1978), formularam propostas filosóficas e pedagógicas inovadoras que revolucionaram a educação musical ao utilizarem o movimento do corpo, movimentos e canções folclóricas, além de valorizarem a língua natal dos alunos(a) e a pesquisa musical. Figueiredo comenta que: “Nesta perspectiva, o aluno(a) participa ativamente dos processos musicais desenvolvidos em sala de aula, processos estes que oportunizam o contato com várias dimensões do fazer musical. Com essas abordagens, evita-se o foco na teoria musical e nos exercícios descontextualizados que, muitas vezes, desestimulam a aprendizagem musical, exatamente porque não são reconhecidos como experiências musicais válidas” Figueiredo (2012, p. 85.) O surgimento das metodologias “ativas”, vêm com objetivo de tornar a aprendizagem musical mais significativa para o aluno, fazendo-o participante do seu processo de aprendizagem:

“As metodologias ativas são baseadas na aprendizagem pela perspectiva e protagonismo do aluno, transformando-os em agentes engajados e responsáveis pela sua própria educação” (CONTRERAS-GASTELUM; LOZANO-RODRIGUEZ, 2012; COLL; MARCHESI; PALACIOS, 2004).

MORAN (2015) aponta que as metodologias ativas estimulam o protagonismo do aluno, assim como seu envolvimento de modo ativo em todas as fases do processo criativo, sem desconsiderar a importância da orientação do professor nesse percurso. MOSCA (2009) aponta Orff-Schulwerk como exemplo de educação musical que utiliza meios familiares que resultam numa aprendizagem musical através de danças, linguagem, oficinas de experimentação, criação e aprendizagem. Para MOSCA (2009) a proposta da Orff-Schulwerk proporciona para os

“educandos (crianças, jovens e adultos) terem acréscimo a oportunidade de sentir, brincar, apalpar e desfrutar a música”. Nesta mesma perspectiva, Carl Orff (1978) acreditava que as questões elementares da educação musical estavam presentes no movimento, dança e fala. Para MOSCA (2009) “Schulwerk incentivava o educador a não ser centrado em métodos específicos e caminhos anteriormente traçados”. Carl Orff (1978) pensava uma educação musical onde o aluno não era visto como mero receptor de informações, entendia-os como participantes ativos no processo de ensino/aprendizagem. Sabe-se que ninguém toca um instrumento se não adquirir um mínimo de técnica sobre ele. ALMEIDA 2004 comenta “como transformar uma atividade penosa em um trabalho prazeroso? Utilizei melodias folclóricas, da MPB, de filmes, que os aprendizes queriam tocar, e dizia: Para você tocar isto, você precisa aprender isto. ALMEIDA 2004 “criei o princípio da necessidade (...) O interesse e a vontade de tocar uma melodia, levaram todos à prática da técnica instrumental como atividade natural e agradável (ALMEIDA, 2004, p.20). Vygotsky (1984) vem afirmar que:

“Pela repetição daquilo que já conhecem, utilizam a ativação da memória, atualizam seus conhecimentos prévios ampliando-os e transformando-os por meio da criação de uma situação imaginária”. (Vygotsky, 1984, p. 97).

ALMEIDA 2004 utiliza uma abordagem lúdica para trazer conceitos musicais para seus alunos, acreditando ser um bom recurso em sala de aula. Maluf (2009) também acreditar ser possível utilizar a ludicidade da brincadeira como um bom recurso que pode ligar o aluno diretamente aos novos conhecimentos propostos pelo professor em sala de aula, vem nos dizer que:

“Acredito que através do brincar a criança prepara-se para aprender. Brincando ela aprende novos conceitos, adquire informações e tem um crescimento saudável”. (MALUF, 2009, p. 20-21).

2.2.3 Utilização de elementos familiares no ensino de instrumentos

É comum em escolas de música como conservatórios, projetos sociais e outras instituições que utilizam a música como atividade curricular conterem em sua grade curricular o ensino de instrumentos de cordas friccionadas, violino, viola, violoncelo e contrabaixo além das disciplinas teóricas e de canto coral. Também são comuns os materiais didáticos para esses instrumentos serem de origem estrangeira pensados em suas propostas pedagógicas para realidades que por muito destoam da nossa. As melodias folclóricas contidas nos métodos de inicialização ao instrumento, em especial o método Suzuki para violoncelo, por exemplo,

contém músicas de tradição folclórica, no entanto, é possível que estudantes iniciantes das mais diversas culturas nacionais em que o método Suzuki é implementado em escolas, ONG'S e demais instituições de ensino não esteja familiarizado com essas melodias.

Borges-Scoggin 1993, p. 142 apud BORGES, 2007, p 147) comenta que a utilização dos métodos de origem estrangeira pode trazer algumas dificuldades para os alunos de instrumentos declarando que “Um fator de desmotivação do aluno iniciante brasileiro é a origem estrangeira da maioria dos livros de estudo para os instrumentos de cordas no Brasil”. Aprendizagem dos alunos deve fazer sentido para eles contribuindo assim, com aquilo que eles já vivenciam. Já existem pesquisas que focam no ensino do instrumento de corda friccionada utilizando melodias folclóricas como base inicial do ensino de instrumento. Antes mesmo de Suzuki, Zoltan Kodaly aborda melodias folclóricas em sua abordagem de ensino musical. Podemos constatar que não é nova a ideia de usar elementos familiares como músicas folclóricas e demais recursos familiares para uma proposta pedagógica de ensino de instrumentos de cordas friccionadas.

No Brasil a pesquisadora e professora Glaucia de Andrade Borges desenvolveu seu método voltado para o ensino do violino publicado em inglês sendo esta sua dissertação de doutorado com o tema *the method suzuki and the brazilian folklore in the basic teaching of violin* publicado em formato de artigo pela revista *Modus* com o título em português *O método Suzuki e o folclore brasileiro no ensino básico de violino*. Sua proposta se baseia na utilização de melodias folclóricas mineiras para o ensino do violino, baseando-se nos dois primeiros livros do método Suzuki e procurando atender às principais questões técnicas abordadas nestes dois primeiros livros, para assim propor uma abordagem para o ensino do violino com base nas melodias folclóricas mineiras. Para a pesquisadora “As canções folclóricas são formas simples, de apreensão rápida, o que facilita o ensino musical básico. Códigos musicais, como notas e intervalos, são assimilados intuitivamente, promovendo um fácil desenvolvimento da percepção auditiva” (BORGES, 2007, p.45). Além da contribuição para livros didáticos do ensino do violino de autoria brasileira a autora acredita que sua proposta de ensino pode fortalecer culturalmente a sua região dizendo que;

Analogamente, pretende-se criar um ensino de violino diferenciado, tendo como base a metodologia Suzuki e canções do folclore de Minas Gerais o resultado deste projeto poderá trazer um acréscimo significativo à cultura mineira auditiva” (BORGES, 2007, p.45).

Podemos observar no trabalho defendido pela pesquisadora alguns pontos importantes para o desenvolvimento do seu trabalho. Ela procurou atender questões técnicas consideradas importantes na análise dos dois primeiros métodos, aplicando às suas melodias folclóricas escolhidas, a importância de se inserir melodias folclóricas igualmente proposto pelo método Suzuki, e o valor cultural que essas melodias ajudam a fortalecer nos alunos e alunas da região de Minas. Da mesma forma, a professora e pesquisadora e violinista *Keeyth Vieira Vianna* (2016) trabalha essa proposta do ensino do violino para crianças utilizando o lúdico com o folclore brasileiro. Sua provocação para o tema foi a necessidade de materiais de autoria brasileira para o ensino do Violino. E ela observa nas músicas folclóricas, nas lendas e contos folclóricos uma oportunidade de apresentar um ensino de violino mais contextualizado com a realidade dos alunos e alunas mineiras. Diferente de muitas outras propostas a autora apresenta além das melodias, traz as letras dessas melodias acreditando assim que introduz a criança ao mundo lúdico proposto. Sobre o método ela comenta:

O método aqui proposto procura envolver a criança com o estudo de instrumento utilizando e não apenas canções, mas diversos elementos folclóricos como as lendas e seus personagens inserindo a criança em um mundo mágico, onde possam usar sua própria imaginação como recurso em seu aprendizado. (VIANNA, 2016, p. 423)

A autora apresenta o pensamento de Paz (2012. Pg. 121) sobre a importância das músicas folclóricas e suas parlendas como um recurso pedagógico que possa favorecer a aprendizagem do aluno(a). Paz (2012. Pg. 121) explica que melodias que fazem parte do contexto social do educando podem sim contribuir para o aprendizado mais contextualizado do que melodias que são distantes da realidade cotidiana de um certo grupo de alunos(a). Ainda mais as melodias apresentadas em livros de instrumentos estrangeiros são recolhidas e pensadas para um grupo de alunos do país para o qual o livro foi pensado. Um exemplo é *Zoltan Kodaly*, que aborda melodias folclóricas em sua proposta de ensino musical.

Para exemplificar o uso de elementos familiares como músicas familiares para uma proposta pedagógica de ensino de instrumentos de cordas friccionadas, podemos citar aqui a da professora Dra Paula Bujes junto com sua equipe de projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. A pesquisadora desenvolveu trabalhos com base na proposta de ensino do violino do educador violinista Trendafil Milanov (1909-1999), pedagogo e violinista. Por volta dos anos 1930, Milanov também realizou uma série de transcrições de

melodias folclóricas búlgaras em partitura, trabalho que, aliado à sua experiência como professor de música, estimulou a concepção de seus métodos para violino (BUJES, 2016, p.62)

A proposta utilizada por Trendafil Milanov, hoje é difundida pela sua neta Yova Milanov que prossegue com a proposta de ensino do avô, nos Estados Unidos. Bujes et al. destacam que “O presente projeto de pesquisa tem como objetivo substituir as melodias do folclore búlgaro usadas no Método ‘Primeiras Lições de Violino’ (MILANOV, 1981) por melodias do folclore brasileiro, para que o método seja melhor assimilado dentro do nosso idioma cultural e musical” (BUJES et al, 2014, p.3). Elas também afirmam que o projeto de pesquisa Método Milanov para Violino e suas Aplicações no Contexto Brasileiro tem como objetivos aprofundar o estudo do método Milanov e traduzir textos, estudos e o próprio método Milanov para o português (BUJES et al, 2014, p.4). O projeto de pesquisa prevê duas fases. Durante a primeira fase, “o levantamento das melodias utilizadas em cada lição do primeiro livro do método Milanov, seguido pela análise e catalogação de acordo com a extensão melódica utilizada e outros parâmetros que possam ser pertinentes aos objetivos técnicos desejados” (BUJES et al, 2014, p.4).

2.3 A música e a Assembleia de Deus no Brasil

2.3.1 A música no dia a dia em igrejas da Assembleia de Deus no Brasil

O contato com a música nas igrejas da Assembleia de Deus no Brasil se dá principalmente através do canto e/ou da prática instrumental, e com a utilização do seu hinário litúrgico, a Harpa Cristã. O hinário é usado de forma litúrgica no início de culto, cerimônias fúnebres, cultos de agradecimento, inauguração de novos templos. No canto congregacional utiliza-se de um cantor guia que pode ser um ministro da igreja a exemplo de pastores/músicos até maestros de corais ou bandas. Outra forma musical que podemos observar em igrejas evangélicas no Brasil são os grupos de louvores, conjuntos infantis, corais de adulto a quatro vozes, quartetos masculinos, coral jovem, bandas musicais, bandas marciais e orquestras sinfônicas.

Souza (2011, p.49) nos informa que a primeira edição da Harpa Cristã foi lançada no Recife, Estado de Pernambuco, supervisionada pelo pastor Adriano Nobre com uma tiragem inicial de 1.000 exemplares, distribuídos para todo o Brasil pelo missionário Samuel Nyström. Nesta primeira tiragem o hinário oficial da Assembleia de Deus não possuía mais que 100 hinos, porém na sua segunda edição em 1923 no Rio de Janeiro, impresso pela Oficinas Irmãos Pangeti, o hinário já tinha 300 hinos (CONDE, 1960, p. 50-54 apud Souza, 2011, p. 49). Em

1931 foi lançado o saltério para tentar cobrir a falta do hinário outrora lançado, porém em 1932, nove anos após o lançamento dos primeiros exemplares da Harpa Cristã em 1923, houve uma nova edição do hinário com 400 hinos (SOUZA, 2011, p.50). Com os anos passados o hinário assembleiano passou a ter 540 hinos, e em 1979 foi implantada uma comissão pela Convenção Geral das Assembleias de Deus do Brasil (CGADB) visando uma revisão letrista, e em 1992 foi lançada uma nova edição contendo 640 hinos. Na elaboração dos hinos, muito contribuiu o missionário Samuel Nyström. Apesar de não ter o perfeito domínio da língua portuguesa, ele traduziu diversas letras da riquíssima hinódia escandinava. Para que os poemas fossem adaptados às suas respectivas músicas, houve a ajuda do também Pastor Paulo Leivas Macalão nesta grande tarefa. Pastor Macalão tornou-se o principal elaborador e adaptador do hinário oficial.

Podemos citar também as escolas de música nas dependências das igrejas nas quais é ofertado aos membros dessa denominação a oportunidade de aprender instrumentos musicais de sopro, cordas friccionadas, cordas dedilhadas, percussão e canto, e também teoria musical, solfejo rítmico e solfejo melódico. Por exemplo, a Assembleia de Deus em Pernambuco (IEADPE) oferta em suas dependências uma escola de música oferecendo as disciplinas citadas acima, da qual fui professor de violoncelo durante 1 ano. Souza Junior (2010) destaca que a música na igreja contribui para a assimilação do conteúdo teológico doutrinário. Entende-se, portanto, que a música, devido a sua fácil difusão e agradável receptividade, foi usada como mecanismo de convencimento dos brasileiros pelo pensamento teológico dos missionários, no que tangia às suas doutrinas e tradições, bem como da forma correta de adoração e louvor a Deus, principalmente na celebração cúlrica. Tendo em vista o fato de que o cântico foi, e continua sendo, um dos únicos elementos verdadeiramente comunitários do culto, no qual a participação é essencialmente coletiva, a empatia das pessoas com essa prática se tornou inevitável (SOUZA JUNIOR, 2010, p. 36). É possível perceber que na música feita em igrejas evangélicas pode-se ter uma formação vocal e instrumental. Comenta Fontoura e Silva que

“No cenário evangélico brasileiro, a música tem sido um elemento indispensável em sua liturgia. Através de sua prática percebe-se formações vocais e instrumentais diversas”. (2010, p. 4)

Das igrejas evangélicas, a Assembleia de Deus está entre as que mais formam músicos segundo Favaro, 2007 apud Marcial (2013. p.22-23). As igrejas que mais formam músicos são a Assembleia de Deus, a Igreja Batista e a Congregação Cristã no Brasil. Nas duas primeiras,

os fiéis aprendem a tocar desde hinos evangélicos orquestrados até peças consagradas da música sacra, como as compostas por Johann Sebastian Bach (FAVARO, 2007 apud MARCIAL 2013, p.22-23). Foi observada por Favaro uma presença considerável de músicos evangélicos compondo a orquestra sinfônica do Paraná e no estado de São Paulo:

[...] três de cada dez músicos da Orquestra Sinfônica do Paraná, por exemplo, frequentam alguma igreja evangélica. (FAVARO, 2007 apud MARCIAL, 2013, p.22-23).

Dos catorze profissionais recém-contratados pela Sinfônica de Porto Alegre, quatro são evangélicos. Eles também representam uma gorda fatia de 35% dos músicos brasileiros da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (FAVARO, 2007 apud MARCIAL, 2013, p.22-23). Ainda pode-se dizer que a música nas igrejas de origem pentecostal como as Assembleias de Deus no Brasil, funciona muito bem como instrumento que possibilita a transmissão dos conteúdos teológicos deste para outros segmentos religiosos. A música ajuda a transmissão de ideias de forma tão poderosa, que pode apresentar o Pentecostalismo para uma igreja que se posiciona contra ele.

2.3.2 O ensino de instrumentos em igrejas da Assembleia de Deus no Brasil

O ensino de instrumentos musicais em igrejas da Assembleia de Deus pode ocorrer de maneira informal ou quando a igreja tem departamento de música. “O aprendizado formal em música ocorre nas instituições oficiais de ensino, que possuem uma sistematização curricular e gera, ao final do curso, uma diplomação válida como certificação oficial de aprendizado” (MAK, 2007, p. 13). A educação musical informal pode ocorrer durante uma vida inteira (CEDEFOP, 2014, p. 111), sendo conhecimentos passados entre colegas, amigos e familiares e em diversos ambientes e contextos que não são ambientes oficiais de ensino. Segundo Green (2002) isso pode se dar quando pessoas: (a) escolhem as músicas que desejam aprender, geralmente oriundas de um contexto familiar; (b) realizam uma escuta atenta e intencional aprendendo as músicas através do processo de cópia e reprodução; (c) aprendem em grupos com afinidades e gostos comuns sem a supervisão de um professor; (d) aprendem de forma casual e pessoal, sempre com prazer; (e) associam atividades de ouvir, tocar, compor e improvisar. (p.82-83). Na igreja onde congrego, trabalho de maneira ativa com instrumentistas que não passaram por uma educação musical de conservatório, ou outro centro de artes. Através de orientação e das apostilas as pessoas interessadas vão adquirindo conhecimento sobre determinado instrumento. Ao mesmo tempo, oportunidades (como tocar hinos da Harpa Cristã

durante a liturgia) que as permitam colocar em prática conhecimentos adquiridos de forma informal, por observação ou dicas de instrumentistas mais experientes, também tendem a desenvolver o processo de aprendizagem. Eu mesmo adquiri conhecimento musical de forma informal, recebendo dicas de colegas que já tocavam violão, baixo ou teclado e também através de vídeo aulas.

Como exemplo nítido de aprendizagem informal de instrumento, menciono o caso de um adolescente da minha igreja que, desde pequeno, assistia os ensaios do grupo musical no qual eu participava. Com o passar dos anos ele foi capaz, através de seu próprio interesse e treino, de aprender a tocar alguns instrumentos. Através de vídeos, acesso aos instrumentos e dicas, ele foi capaz de desenvolver suas habilidades na bateria, baixo, guitarra e teclado.

Existem igrejas nas quais o trabalho com música tem proporções significativas. Souza relata que a música tem uma posição essencial na Igreja Evangélica Assembléia de Deus do Rio Grande do Norte. “Por isso, a educação musical é algo muito importante para os líderes (pastores) e membros dessa igreja onde, por isso mesmo, foi reestruturado um departamento de música no Templo Central em Natal, oferecendo cursos de música.” (SOUZA, 2009 apud SOUZA, 2014). Ela explica que “muitos são os grupos musicais mantidos e estimulados nesse contexto, como a Orquestra Filarmônica Evangélica Gênesis que existe há 60 anos nessa igreja, contando atualmente com 123 componentes, sendo esta, a maior e a mais antiga Orquestra Filarmônica Evangélica do Brasil uma vez que [a] antiga formação ‘a Banda de Música da Assembléia de Deus de Natal no Rio Grande do Norte foi fundada em 1 de agosto de 1954’ (SOUZA, 2009: p. 21)” (SOUZA, 2014).

Em Pernambuco a igreja evangélica Assembleia de Deus oferece ensino de música utilizando componentes da orquestra, já musicalizado por um ensino formal, para fortalecer a área musical da igreja. Com alunos de teclado, violão, violino, cello, viola, baixo, bateria e aulas teórica como solfejo rítmico e melódico, teoria musical. Os alunos que participam da EMTC (Escola de Música do Templo Central) também participam da orquestra e coro Doce Harmonia. A orquestra hoje possui mais de 100 componentes entre coristas e músicos. As aulas acontecem às terças, quintas e sextas-feitas. Os Professores são membros da orquestra e coro Doce Harmonia, que podem ser formados ou não em música, ou ter atividade musical em bandas de forças armadas como da aeronáutica, da polícia militar ou serem professores de projetos que utilizem o ensino musical em seu currículo.

3 Análise e proposta de Material Didático

3.1 Análise documental das primeiras cinco músicas do Suzuki Cello School, Volume 1

A primeira música do livro Cello School volume 1 do Suzuki é *Twinkle, Twinkle, Little Star Variations*. Ela começa com uma sequência de variações, na tonalidade de ré maior, que preparam o estudante para o Tema (conhecido em português como *Brilha Brilha Estrelinha*), que representa a parte final da música. Aqui será analisado somente o Tema. O Tema, abaixo, apresenta algumas características importantes como as articulações *legato* nas mínimas (notas longas) e *staccato* para semínimas para dar o sentido de golpe do arco curto. Vemos indicada também a articulação *Marcato* para fortalecer a ideia da articulação curta nas semínimas. Essas articulações estão presentes ao longo da música. Também podemos perceber as marcações de arcada para baixo (puxar o arco para direita) e para cima (movimento arco para esquerda) presente nos compassos 1, 3, 5 e 7. Percebemos a marcação de dinâmica *forte* no início da música, no compasso 1. As figuras predominantes no Tema são semínimas e mínimas, e são utilizadas cordas soltas Lá e Ré, além de notas presas nas cordas lá e ré identificados pelo dedilhado apresentado de forma numérica em cima das notas musicais na partitura (para informar ao estudante qual dedo da mão esquerda deve pressionar a corda). Essa música possui 12 compassos para facilitar a memorização da melodia já que a pedagogia desenvolvida por Suzuki trabalha a repetição, memorização e imitação.

Figura 1 – *Twinkle, Twinkle, Little Star Variations* (trecho: *Theme*)

The musical score for the 'Theme' of 'Twinkle, Twinkle, Little Star Variations' is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in bass clef. It starts with a forte (f) dynamic and a marcato articulation. The notes are: G4 (finger 0), A4 (finger 1), B4 (finger 1), C5 (finger 0), D5 (finger 4), E5 (finger 3), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). The second staff continues with: G5 (finger 0), F#5 (finger 4), E5 (finger 3), D5 (finger 0), C5 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 1), and G4 (finger 0). The third staff concludes with: G4 (finger 0), A4 (finger 0), B4 (finger 1), C5 (finger 0), D5 (finger 4), E5 (finger 3), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). The piece ends with a double bar line.

Fonte: *Suzuki Cello School Volume 1* p.9

A segunda música escolhida do livro *Suzuki Cello School Volume 1* é *French Folk Song* que significa *Canção Folclórica Francesa*. Esta música tem um compasso ternário simples (3/4), utilizando as figuras rítmicas mínimas e semínimas. Começa com o arco para baixo, e é na tonalidade de Ré maior. Consta a sugestão de praticar a escala de Ré maior, apresentada logo no início da pauta. Podemos perceber nesta música a proposta de trabalhar a retomada do arco para baixo, no compasso 5, depois no compasso 8, e novamente no compasso 17, terminando com a arcada para cima. A música toda mantém a dinâmica de *mezzo forte* (*mf*), e tem o dedilhado proposto acima das notas. Assim como as demais melodias analisadas para esse trabalho, a música utiliza só a primeira posição, trabalhando as notas na corda Ré e Lá com os dedos 1, 2, 3, 4. O andamento é Moderato.

Figura 2 - *French Folk Song*

2 French Folk Song

To develop the practice of tonalization
Moderato Folk Song

Fonte: *Suzuki Cello School volume 1*, p.10

A música número três do *Suzuki Cello School volume 1* tem o título *Lightly Row* que em tradução livre fica *Remando Suavemente*. É uma melodia composta em 2/4, com predominância das figuras rítmicas semínimas e mínimas. Está na tonalidade de Ré Maior. Também é uma “folk song”, ou canção folclórica. Utiliza apenas as cordas ré e lá na primeira posição, e informa o dedilhado. Também contém a orientação nos compassos 7, 10, e 15 que o aluno deve deixar

o terceiro dedo preso na corda (“keep the 3rd finger down”); isso é uma forma de evitar que a mão saia da forma proposta, evitando assim a possibilidade de desafinar a nota ao tentar recolocar. A melodia possui 16 compassos, com o andamento Moderato, começando com arco para baixo.

Figura 3 – *Lightly Row*

3 Lightly Row

Moderato Folk Song

3
Keep the 3rd finger down.

Fonte: *Suzuki Cello School Volume 1*, p. 10

A quarta música analisada foi *Song of the Wind* que significa *Canção do Vento*. Esta também é descrita como uma canção folclórica. Essa melodia está na tonalidade de Ré maior, com fórmula de compasso 2/4, e andamento Moderato. É uma melodia em graus conjuntos nas cordas Lá e Ré. No terceiro compasso consta a orientação para o aluno deixar o dedo 1 fixo na nota *si* que fica na corda lá na primeira posição, conforme vemos abaixo na partitura no compasso 3 e compasso 5. Também possui *ritornelo* no último compasso.

Figura 4 – *Song of the Wind*

4

Song of the Wind

Moderato **Folk Song**

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is marked 'Moderato' and 'Folk Song'. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes a fingering instruction 'Keep the 1st finger down.' The second staff begins with a measure number of 5. The third staff begins with a measure number of 10. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: *Suzuki Cello School volume 1*, p 11

A quinta música, denominada *Go tell aunt Rhody (Vá dizer à Tia Rhody)*, também assinalada como música folclórica, está em *Ré maior* e procede em graus conjuntos, com predominância das notas na corda Ré. Esta melodia começa com o golpe de arco para baixo, com andamento Moderato. Ela trabalha questões técnicas como mudança de corda, agilidade entre notas como demonstrado no compasso 5 e no último compasso, o 13. A dinâmica é *mezzo forte (mf)* e a música tem poucos compassos, facilitando a aprendizagem de ouvido ao escutar essa melodia. Os ritmos desta melodia pedem agilidade da mão direita, mão esta que segura o arco fazendo movimentos consecutivos mais rápidos nas colcheias, para baixo e para cima.

Figura 4 – *Go Tell Aunt Rhody*

5 Go Tell Aunt Rhody

Folk Song

Moderato

Fonte: *Suzuki Cello School volume 1* p.11

3.2 Proposta de Material didático

Para elaborar um material didático consistindo em músicas que poderiam ser usadas em aula de instrumento, para suplementar, mas não substituir as cinco músicas analisadas acima, foram escolhidos três hinos ou trechos de hinos. A razão de serem hinos da Harpa Cristã já foi discutido anteriormente no presente trabalho. Um deles é o *Castelo Forte* do compositor e reformador Martinho Lutero. A minha adaptação dessa melodia corresponde a características observadas na análise, acima, das primeiras cinco músicas do *Suzuki Cello School, Vol. 1*.

Podemos observar que, assim como a música *French Folk Song*, esta melodia da Harpa Cristã possui um padrão rítmico composto majoritariamente de semínimas e a minha adaptação pede um andamento Moderato, usa somente a primeira posição, trabalhando as notas a partir da corda lá e utilizando o 4º dedo. Ela apresenta também dedilhados. Podemos observar que esta melodia trabalha as notas nas duas cordas, e possui uma quantidade de compassos que, junto com a familiaridade que o aluno já terá com a melodia, ajuda ao aluno iniciante de violoncelo memorizá-la. A adaptação utiliza a dinâmica *forte (f)*, apresenta notas em graus conjuntos, com

salto de no máximo uma terça maior entre notas, tem um *ritornelo* no final da pauta (como a música 4 do Suzuki, *Song of the Wind*) utilizei apenas uma parte da melodia presente na Harpa Cristã, pois esta atendia melhor aos requisitos propostos pelas músicas no livro Suzuki analisadas anteriormente. O trecho marcado, como pode ser observado na letra abaixo da pauta, corresponde ao primeiro parágrafo do hino e não toda a estrofe.

Figura 6 – *Castelo Forte*, n° 581 (adaptação de Diógenes Santos)



Fonte original: harpa cristã com música. cpad. Rio de janeiro. Ano 2016

A melodia me *Creio eu na Bíblia* apresenta um padrão ritmo que lembra a música número 4 do Suzuki, *Canção do vento*. Essa semelhança se dá pelo fato de a figura rítmica predominante ser a colcheia, proporcionando ao aluno uma execução ágil do seu arco e agilidade nos dedos da mão esquerda. Incluí nesta adaptação outra questão técnica abordada nas músicas do *Suzuki Cello School volume 1* analisadas: no terceiro e segundo compasso da adaptação (ver abaixo) mantive o 4° dedo preso, evitando assim que o aluno levante a mão, arriscando de perder o lugar correto da primeira posição. No compasso 5 da adaptação tem a mesma proposta técnica, deixando agora o 3° dedo apoiado na corda. Possui um *ritornelo* conforme a música 4 já citada neste texto e, como as demais músicas, possui o andamento

Moderato. Essa adaptação corresponde à estrofe do hino, para poder atender às questões técnicas necessárias em relação às músicas do livro do Suzuki.

Figura 7 – *Creio eu na Bíblia, n° 259* (adaptação de Diógenes Santos)

E.S. Ufford

Moderato

manter o dedo 3 na corda

manter o dedo 3 preso na corda

6

Fonte original: harpa cristã com música. cpad. Rio de janeiro. Ano 2016

O hino abaixo tem em comum com os anteriores a proposta de se trabalhar as cordas Lá e Ré, com um padrão rítmico parecido com a música *vá dizer a tia Rhody* utilizando colcheias, semínimas, mínimas e semibreve. Começa com o arco para baixo e dinâmica *forte (f)* e também foram colocados dedilhados e articulação *staccato* (os pontos em cima das figuras musicais) para configurar uma nota curta. Assim como nas músicas 3 e 4 do Suzuki, utilizei a técnica de manter no compasso 4 o terceiro dedo fixo na corda, e no compasso 12 o quarto dedo fixo na corda, mantendo a mão na posição ideal. Como acima, isso é para evitar que o aluno levante os dedos da corda, evitando possível desafinação e movimento desnecessário da mão esquerda. Tomamos o cuidado de colocar respiração no compasso 7 por entender ser muito propício por

forma geral, as melodias presentes no Suzuki Cello School vol.1 não são familiares para alunos brasileiros.

A motivação é uma ferramenta importante no processo de aprendizagem, pois um aluno motivado terá melhor rendimento na sua performance técnico musical no seu instrumento. Tendo em vista que o processo de aprender um instrumento possui desafios complexos como postura no instrumento, postura da mão no arco, posicionamento na mão esquerda no instrumento e outras várias questões que demandam tempo, concentração, esforço e persistência, pesquisas sugerem que a utilização de um repertório motivador pode tornar esse processo de aprendizagem inicial mais prazeroso ao estudante

Após um levantamento de textos que abordam aspectos dessa proposta – sua motivação, contexto musical, e o contexto social para o qual a suplementação está sendo proposta, realizamos uma análise documental para identificar elementos técnico-musicais presentes nas melodias para as quais está sendo sugerida a suplementação. Levando em conta estes elementos identificados, foi realizada a elaboração de um material didático que utiliza melodias ou trechos destas, de hinos da Harpa Cristã.

A discussão do material didático elaborado aponta as correspondências técnico-musicais com aquelas das músicas do Suzuki Cello School vol.1 que foram analisadas. Assim, pode-se concluir que foi possível material didático para tal suplementação, direcionada a alunos que congregam na Assembleia Musical, utilizando a abordagem aqui exposta.

Este trabalho aponta a possibilidade de futuros trabalhos para investigar, por exemplo, a suplementação de mais músicas do Suzuki Cello School, e dos volumes para outros instrumentos. Seria muito valioso também investigar se, e quanto, a utilização de tais materiais na prática contribui de forma útil e motivadora para alunos iniciantes, e talvez intermediários, do violoncelo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. Q. de. Entrevista com o professor e violinista Paulo Bosisio. **Per Musi**, v. 12, julho-dezembro 2005, p. 111-113. Disponível em <https://vdocuments.net/entrevista-com-o-professor-e-violinista-paulo-bosisio.html?page=1> Acessado em julho de 2023

BARBER, B. Uma comparação entre Ensino Tradicional e o Método Suzuki. Trad. PADILHA, H. 2017. Disponível em <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/2017/11/17/uma-comparacao-entre-ensino-tradicional-e-o-metodo-suzuki/>, acessado em 03/07/2023.

BECKER, H. S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 4a Edição, São Paulo: Editora HUCITEC, 1999.

BORGES, G. de 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, 2017. DOI: 10.5216/mh.v16i2.45340. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45340>. Acessado em: 17 out. 2022.

BRITO, A. C. de. **Motivacao intrinseca e estrinseca aplicada ao ensino de física: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016 Disponível em <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/21032> Acessado em julho de 2023

BUJES, P. F. Análise e aplicações do método Milanov para violino. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16, n. 2, 2017. DOI: 10.5216/mh.v16i2.45248. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45248>. Acessado em: 18 out. 2022.

CALDAS, A. Práticas informais de aprendizagem musical em sala de aula: limites e possibilidades. **XII Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical**. 2020. Disponível em <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/RegSd2020/sudeste/paper/viewFile/368/280> Acessado em 03 jan 2023

CAMARGO, C. A. C. M; Camargo, M. A.F., & Souza, V. de O. A importância da motivação no processo ensino-aprendizagem. **Revista Thema**, 16(3), 598–606. 2019 Disponível em <https://doi.org/10.15536/thema.V16.2019.598-606.1284>. Acessado em 07 jul 2023

CARDOSO, F. Papel da Motivação na Aprendizagem de um Instrumento. **Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical**. 127. 8-11. Lisboa, 2007. Disponível em Acesso em: 13 de jul 2023

CERQUEIRA, D.L. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **Opus**, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/257>

Acessado em agosto de 2023

COLL, C. **Aprendizagem escolar e construção do conhecimento**. Trad. Emília de Oliveira Dihel. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994

FAVARO, Thomaz. Evangélicos dão o tom. **Revista Veja**. Rio de Janeiro: Abril. Edição nº 427, p.35, 2007.

FIGUEIREDO, S.L.F. de. **A educação musical do século XX: os métodos tradicionais**. In: JORDÃO, G; ALLUCCI, R.R.; MOLINA, S; TERAHATA. A.M. (Org.). **A música na escola**. 1 ed. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. Disponível em <https://www.amusicanaescola.com.br/pdf/AMUSICANAESCOLA.pdf> Acessado em agosto de 2023

GOMES. J. **método Suzuki: vantagem e desvantagens para um aluno que vai iniciar no campo da música**. TCC, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019. Disponível em junho de 2023 <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/jaelsilva.pdf> acessado em jul. 2023

HARDER, R. Algumas Considerações a Respeito do Ensino de Instrumento: trajetória e realidade. Goiânia: **Opus**, jun. 2008, v. 14, n. 01, p. 127-142 disponível em www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/. Acessado em julho de 2023

HARPA Cristã com música. Rio de Janeiro: CPAD, 2016

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ILARI, B. Sobre Shinichi Suzuki. In: **Pedagogias em educação musical**. MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). Curitiba: IBPEX, 187-215, 2011

JUNIOR, M. R. de S. **Cantai e multiplicai-vos...: estudo da Harpa Cristã como instrumento de expansão da missão no pentecostalismo no Brasil (1910-1970)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo,

2011. Disponível em <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/189> Acessado em: 18 outubro 2022
- LUZ, C. C. G. G. D. (2004). “Violinistas e método Suzuki: um estudo com egressos do Centro Suzuki de Santa Maria”. **Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. UFRGS.** Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4025> Acessado em junho 2023
- MINAYO, M. C. de S. (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade.** 18 ed Petrópolis: Vozes, 2001.
- MORÁN, J. Mudando a educação com metodologias ativas. In: SOUZA, C.A. de; E MORALES, O.E.T. (orgs.). **Coleção Mídias Contemporâneas. Convergências Midiáticas, Educação e Cidadania: aproximações jovens.** Vol. II. PG: Foca Foto-PROEX/UEPG, 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4941832/mod_resource/content/1/Artigo-Moran.pdf Acessado em 01 julho de 2023
- OLIVEIRA, C. B. E. de; ALVES, P. B. Ensino fundamental: papel do professor, motivação e estimulação no contexto escolar. **Paidéia**, v.15, n.31, p.227-238, 2005. Disponível em <https://www.scielo.br/j/paideia/a/sjpNBLngmQKQByhSpptj7G/?format=pdf> Acessado em 01 julho de 2023
- PAZ, E.A. Música de Tradição Oral na Educação Musical. **Revista Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda**, v. 14, p.120-128. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012.
- REYS, M.C.D.; GARBOSA, L.W.F. Reflexão sobre o termo “ método ”: um estudo a parti de revisão bibliográfica e método para violoncelo de Michel Correte (1741). **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 24, 107-116, set. 2010. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/209/141> Acessado em junho 2023
- ROMANELLI, Guilherme; ILARI, Beatriz; BOSÍSIO, Paulo. Algumas ideias de Paulo Bosisio sobre aspectos da educação musical instrumental. **Opus**, v. 14, n. 2, p. 7-20, dez. 2008. www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/.
- SANTOS, S. V. dos; BARBOSA, E. N. BUJES, P.F. A inserção de canções do folclore brasileiro no método Milanov de violino: análise e substituição de melodias. **Anais do Encontro Regional Nordeste da ABEM**, v.1 2014. Disponível em

http://abemeducaacaomusical.com.br/anais_ernd/v1/papers/650/public/650-2602-1-PB.pdf

Acessado em 18 outubro de 2022

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. Pesquisa Científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf> Acessado em: 06 julho de 2023

SOUZA, P.G. de. Um estudo sobre música, educação musical e contexto na Igreja Evangélica Assembléia de Deus do Natal/RN: templo central. **Anais do congresso da ANPPOM v.24**, 2014. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2811/public/2811-9705-1-PB.pdf. Acessado em 28 setembro de 2023.

VIEIRA. K. Uma introdução ao violino para criança: repensando o folclore brasileiro como recurso didático. **Anais do IV Simpom**, n.4 Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em <http://seer.unirio.br/simpom/issue/view/216> Acessado em: 17 outubro de 2022.