



**VOL. 3**

# Atividades de Extensão

DESENVOLVIDAS NA UNESPAR

POLIANA FABÍULA CARDOZO  
CLEBER BROIETTI  
SÉRGIO CARRAZEDO DANTAS  
ROSIMEIRI DARC CARDOSO

(ORG.)



**UNESPAR**  
Universidade Estadual do Paraná

Valdemir Paiva  
EDITOR-CHEFE

Paula Zettel  
DESIGN DE CAPA

Éverson Ciriaco  
DIREÇÃO EDITORIAL

Jhonny Alves dos Reis  
DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

Katlyn Lopes  
DIREÇÃO EXECUTIVA

Víctor Malucelli  
EDITOR DE RELACIONAMENTO

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
BIBLIOTECÁRIA: MARIA ISABEL SCHIAVON KINAZ, CRB9 / 626

---

A872 Atividades de extensão: desenvolvidas na UNESPAR [recurso eletrônico] /  
organização de Poliana Fabíula Cardozo, Cleber Broietti, Sérgio Carrazedo  
Dantas, Rosimeiri Darc Cardoso – 1.ed. - Curitiba: Editorial Casa, 2023.  
v.3, 123p.; 23cm

Vários colaboradores  
ISBN 978-65-5399-770-7

1. Extensão universitária. 2. Universidade Estadual do Paraná. 3. Ensino superior. I. Cardozo, Poliana Fabíula (org.). II. Broietti, Cleber. III. Dantas, Sérgio Carrazedo (org.). III. Cardoso, Rosimeiri Darc (org.).

CDD 378 (22.ed)  
CDU 378

---

Nº. Registro Doi: 10.55371/

1ª edição – Ano 2023

Copyright© Editorial Casa, 2023

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a expressa anuência do Editorial Casa.

Caso não encontre nossos títulos na rede de livrarias conveniadas disponível em nosso site, entre em contato conosco por meio de nosso telefone ou de nossas redes sociais.



---

Rua Riachuelo, 31, 14º andar – Centro | CEP 80020-250 | Curitiba-PR  
Telefone: +55 (41) 3264-9696 | E-mail: contato@editorialcasa.com.br  
www.editorialcasa.com.br

# SUMÁRIO

**RODADAS DE CHORO CONCENTRADAS, ESTUDADAS,  
APRECIADAS E REALIZADAS DAS JANELAS INDIVIDUAIS  
PARA A SOCIEDADE. ....**

Ana Paula Peters

5

**O INEDITISMO DA PERFORMANCE MUSICAL DAS 22  
SONATAS PARA PIANO E VIOLINO NA UNIVERSIDADE  
PÚBLICA BRASILEIRA. ....**

Clenice Ortigara

21

**OFICINAS MÚSICAIS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DE  
ATIVIDADES DE EXTENSÃO NA MODALIDADE ONLINE  
E PRESENCIAL. ....**

Jean Felipe Pscheidt  
Marco Aurélio Koentopp  
Rodrigo Jardini Marques

35

## **RELATO DE EXPERIÊNCIA: TUBO DE ENSAIO COM A BIG BELAS BAND** .....

49

Prof. Dr. Marco Aurélio Koentopp  
Prof. Dr. Eduardo Fernando de Almeida Lobo  
Prof. Dr. Hugo Leonardo Martins Correa  
Prof. Dr. Jean Felipe Pscheidt

## **“MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS” - RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UM PROJETO DE EXTENSÃO** ...

61

Milena Santos Mayer  
Ana Carolina Mendes Cerqueira Nobrega  
Deborah Agulham Carvalho  
Marcos Dias de Araújo

## **O TRABALHO COLABORATIVO DOS PROJETOS FLAUTA DOCE EM PERFORMANCE E FLAUTA DOCE EM PERSPECTIVA NA EMBAP/UNESPAR** .....

84

Tatiane Wiese Mathias  
Noara Paoliello  
Plínio Silva

## **OS SENTIDOS DO AMOR NA ÓPERA ORFEU E EURÍDICE DE GLUCK** .....

103

Profa. Dra. Emerli Schlögl

**RODADAS DE CHORO  
CONCENTRADAS, ESTUDADAS,  
APRECIADAS E REALIZADAS DAS  
JANELAS INDIVIDUAIS PARA  
A SOCIEDADE**

**Ana Paula Peters<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Coordenadora - UNESPAR, campus Curitiba I. Projeto de Extensão Rodadas de Choro



**Resumo:** O Projeto “Rodadas de Choro” foi uma forma de ensino coletivo e da prática de um gênero musical que foi construído durante a realização do projeto de pesquisa “Notas históricas, sociais e musicais das Rodas de Choro na sala de aula”, visando a apreciação, o estudo, o conhecimento do contexto histórico, cultural, estético e patrimonial e da sua prática musical na roda de choro. Pensado para ocorrer presencialmente, este projeto acabou acontecendo de maneira remota, devido ao isolamento necessário em decorrência da Covid-19. Entre a prática musical e a apreciação musical, este projeto de extensão também fez um levantamento dos materiais didáticos referentes ao Choro para produzir material didático-pedagógico de acordo com os participantes, contribuindo deste modo para a democratização do acesso à música. Além dos chorões de Curitiba, tivemos convidados de outras cidades para compartilharem suas pesquisas e experiências em rodas de choro.

**Palavras-chave:** Choro; pandemia; ensino; pesquisa; extensão.

*Na casa da Tia Ciata Duas formas musicais  
Na sala a roda de choro  
No quintal o samba de roda  
(Poema Rodas, de Simone Cit, 2013, p. 61)*

## 1. INTRODUÇÃO

Um dos desafios de ensinar e aprender música popular na universidade é tentar reproduzir a sua prática como ela acontece em seus ambientes de origem, ou, pelo menos, chegar o mais próximo desta experiência. Como nos lembra o início deste poema sobre as rodas de choro e samba que aconteciam no início do século XX, no Rio de Janeiro, na casa das tias baianas. Ao evocarmos a prática do samba e do choro, uma das primeiras ideias que aparecem em nossa mente como um dos seus lugares de prática é a roda. Afinal, “como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história” (MOURA, 2004, p. 23).

A aproximação de alguns músicos com o choro foi frequentar rodas de choro em suas cidades, ter aulas com os mestres neste gênero musical além de conviver mais com chorões que pudessem compartilhar suas experiências. Como Sandroni percebeu em suas entrevistas com violonistas no Rio de Janeiro, ocorria uma continuidade entre o que seria tocar numa

roda de choro com uma experiência mais didática de uma aula, sugerindo a ideia de “rodas de choros concentradas”, como ressaltou um dos entrevistados. Estas, davam prioridade aos tipos de habilidades solicitadas para um bom desempenho numa roda: “capacidade de transpor em tempo real, de acompanhar músicas que não se conhece especialmente bem, de improvisar contracantos nas cordas graves do violão (as famosas “bai-xarias”) etc.” (SANDRONI, 2000, p. 25). Assim como ele, também levamos para a UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná) uma prática do choro que dialogasse com a roda de choro, com a troca de olhares, apreciação e prática de repertório tradicional e contemporâneo além de conversas sobre a história do choro.

A roda é um espaço de sociabilidade, prática e apreciação musical, na qual chorões, músicos e plateia reconhecem na performance o choro. Alguns dos elementos que são percebidos e comentados por eles são o fato de tocarem de cor, a sonoridade, se os instrumentos musicais que integram a roda estão entre os que um regional tradicional, assim como o repertório que é interpretado, o virtuosismo e a improvisação. Também é

um encontro de pessoas, e vincula-se ao lazer, tendo, quase sempre, ares de festejo. Dois aspectos musicais reforçam seu caráter informal: não há ensaio e ela é aberta. Sendo um encontro, para que aconteça a roda, não há sentido em realizar outros encontros preparatórios – os ensaios. A Roda é também aberta, pois, a princípio, todos podem tocar, desde que tenham certo domínio técnico do instrumento e sejam aceitos pelos músicos do momento. A possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social. Ao contrário de muitas práticas musicais abordadas em estudos etnográficos, nas quais a música é apenas um dentre diversos elementos componentes de um ritual, a Roda de Choro tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas (LARA, SILVA, FREIRE, 2011, p. 150).

O choro encontra-se na formação da música popular urbana brasileira, refletindo a diversidade cultural, étnica e socioeconômica das cidades, onde as principais danças europeias de salão do século XIX estavam presentes. A valsa, a mazurca, a polca, o schottisch, a quadrilha, a contradança entre outras, foram adotadas em nas cidades, pequenas

e grandes, passando, com o tempo, pelo processo de transformação em gêneros locais e nacionais. Adaptações locais de danças europeias foram feitas particularmente da polca, que se tornou a base da maioria das músicas populares, originando novos gêneros como o tango brasileiro, o maxixe e o choro.

Enquanto maneira de tocar, o choro foi levado às bandas musicais, civis e militares, que se constituíram nas cidades, formando os músicos populares daquela época, dando continuidade à música dos barbeiros. O desenvolvimento das bandas militares nos grandes centros do Império encontrou seu surgimento a partir das bandas de música da Guarda Nacional, em 1831. Logo surgiram bandas civis imitando sua formação, que interpretavam músicas para bailes e se apresentavam nos coretos das praças. Em 1896 foi criada a Banda do Corpo de Bombeiros, no Rio de Janeiro, tendo como seu fundador e maestro Anacleto de Medeiros, que divulgou a música popular e a cultura do choro, quando elas “tinham por característica a dura sonoridade marcial, ela surpreendia por exibir uma maciez de interpretação que a deixava apta a transformar os gêneros estrangeiros como a polca, o schottisch, a mazurca e a habanera num gênero brasileiro – o choro” (ARAGÃO, 2001, p.4).

Já no final do século XIX, Antônio Joaquim da Silva Callado é considerado um dos responsáveis pela formação do conjunto instrumental organizado em torno da flauta, de dois violões e um cavaquinho, conhecido como “quarteto ideal”, base para a formação dos regionais de choro. Assim, aos poucos, a noção de conjunto de choro foi sendo ampliada e outros instrumentos foram sendo inseridos e experimentados.

Resumindo, o

choro foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 1910, passou a ser uma forma musical definida. O choro, como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência a forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada. O que mais fascina e impressiona todos os estudiosos que se aproximam do choro é o fato de que uma música popular seja ao mesmo tempo sofisticada, comunicativa e extremamente resistente (CAZES, 1998, p. 21).



A realização do projeto de extensão Rodadas de Choro buscou fazer a sua prática musical a partir das rodas e da formação instrumental dos regionais, aberto a inserção de outros instrumentos e do canto que também queiram participar. A utilização deste formato como curso de extensão é algo que já vem sendo utilizado em diferentes instituições de ensino superior pelo país (UEM, UFPB, UFSJ, UFRJ, UniMontes) e vai ao encontro da demanda pela oportunidade do contato dos estudantes com processos informais de aprendizagem da cultura popular. Um modelo que inspirou alguns projetos foi o da Escola Portátil<sup>2</sup>, criada por músicos de choro em 2000, para passar adiante seus conhecimentos e experiências, que começou na Sala Funarte e hoje está no Núcleo Urca, da UNIRIO.

Vale lembrar que no dia 4 de setembro de 2000 foi instituído o “Dia Nacional do Choro”, pela Lei nº 10.000, a ser comemorado anualmente no dia 23 de abril, data de nascimento de Alfredo da Rocha Viana Filho, mais conhecido como Pixinguinha. A escolha desta data se deve ao reconhecimento de memorialistas, biógrafos, pesquisadores e músicos perceberem em Pixinguinha um grande compositor de choros e quem o melhor fixou como gênero musical. Sendo mais um impulso para a visibilidade do choro.

Neste sentido, o projeto Rodadas de Choro cumpriu o papel de inserir e simular práticas comuns a ambientes extramuros, colocando estudantes dos cursos de Licenciatura em Música, Superior de Instrumento e Composição e Regência em contato prático (fazer música) com materiais musicais aprendidos nos encontros formais (aprender música) das aulas de instrumento, harmonia, percepção, análise musical e história da música. Como também a reflexão sobre este gênero musical ser um patrimônio cultural, associado a disciplina de História e Patrimônio do Paraná, do Bacharelado em Museologia.

A extensão possibilita aos estudantes o aperfeiçoamento de sua metodologia, tendo na sociedade a oportunidade para elaborar a ação do conhecimento acadêmico e de interagir com ela de maneira comprometida com as demandas de seu tempo. Lembrando que a

formação universitária está calcada no Ensino, na Pesquisa e na Extensão. Os princípios da indissociabilidade deste tripé, bem como os princípios da autonomia universitária, estão estabelecidos na Constituição Brasileira de 1988. (...) O contato com as diversas realidades, com as diferenças, com outras perspectivas

<sup>2</sup> [https://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola\\_portatil](https://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola_portatil)

e mesmo com a crítica são aspectos essenciais da formação profissional (DEUS, 2020, p. 18).

O projeto Rodadas de Choro foi uma forma de ensino coletivo a partir da prática de um gênero musical que foi construído durante a realização do projeto de pesquisa na UNESPAR com o título “Notas históricas, sociais e musicais das rodas de choro na sala de aula”. Também teve a influência dos meus estudos durante o mestrado, com a dissertação “De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba”, das reflexões com os meus orientandos de pós-graduação da UNESPAR e da UFPR e das demandas dos estudantes da graduação e egressos do campus Curitiba I e Curitiba II, visando a escuta, o estudo e a prática musical, além da apresentação do seu contexto histórico e patrimonial. As oficinas e cursos de musicalização a partir da música popular que realizei em Curitiba, Londrina, Itajaí e ter participado como aluna do I Festival de Choro (2005) em Mendes, no Rio de Janeiro, também foram inspiração.

Comentar sobre as pesquisas e aulas que realizei é apontar para a ligação que existe entre dos três eixos que sustentam a instituição universitária. A extensão é o outro eixo que oferece aos estudantes a diversidade conceitual e prática para sua formação profissional, técnica e científica na UNESPAR. Estes eixos acompanharão a vida do estudante durante toda a vida, enquanto base para a descoberta do pensamento e práticas do conhecimento científico. Deste modo, o trabalho com estudantes cursando a graduação, a pós-graduação e os que já estão inseridos no mercado de trabalho trazem experiências importantes para pensarmos o ensino de uma prática de música popular brasileira, a partir de um gênero musical específico, o choro. A pergunta inicial que permeou todo o projeto foi como a teoria e a prática que aprendemos na universidade conversam com as pesquisas recentes e as possibilidades e desafios encontrados na profissão do professor de música e do músico? E como os contextos sociais, culturais e patrimoniais colaboram para a prática musical?

Entre os seus objetivos estava fazer um levantamento dos materiais didáticos existentes sobre o ensino do choro, organizar e elaborar material para pessoas que atuam em diversos espaços de ensino/aprendizagem com a educação musical em situações de ensino coletivo para contribuir para a democratização do acesso à música.

O projeto Rodadas de Choro contemplou a criação de um espaço de convívio, de prática, de apreciação musical e de compartilhamento de

experiências que integraram a comunidade interna e externa da universidade como uma prática social/educacional, proporcionando o encontro e a formação de músicos e público. Além de se mostrar como uma proposta que atua na democratização do acesso da comunidade interna e externa a bens culturais, contribuindo também para o reconhecimento da UNESPAR como instituição divulgadora da cultura brasileira na comunidade.

## 2. DESCRIÇÃO

O objetivo geral deste projeto foi promover e apresentar rodas de choro quinzenais à comunidade interna e externa da UNESPAR, a partir do Campus de Curitiba I, com o propósito de realizar a prática musical, a formação de repertório e a divulgação da música brasileira e sua história a partir do choro.

Já os objetivos específicos eram realizar apresentações no final do primeiro e do segundo semestre; ampliar o conhecimento e a experiência com um repertório brasileiro específico, o choro; estabelecer conexões entre o conhecimento social, cultural, histórico e musical com o conhecimento adquirido no decorrer dos cursos de graduação e pós-graduação; apreciar o repertório selecionado, enfatizando principalmente os compositores paranaenses; ler e debater artigos acadêmicos referentes ao ensino e a aprendizagem da música popular, especificamente do choro; selecionar e analisar materiais didáticos para a música popular brasileira; convidar músicos e pesquisadores do choro de Curitiba para participar da roda de choro e compartilhar sua experiência; ampliar a experiência dos estudantes com a música para que possam estabelecer conexões entre a sua bagagem cultural e o conhecimento adquirido no decorrer deste projeto, como também aspectos de sociabilidade a partir de das vivência nas rodas de choro; organizar e difundir materiais didáticos e partituras voltados para a prática do choro e finalmente, propiciar o contato com bens culturais brasileiros de grande importância para a história do patrimônio musical brasileiro.

Com relação a este último objetivo, conversamos sobre o processo de instrução para registro do choro como patrimônio cultural pelo IPHAN, que começou em março de 2020, tendo como proponente a Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro. Este processo iniciou de forma remota, devido à pandemia de Covid-19, e se preocupou com a articulação entre a esfera pública, as normativas estabelecidas pelo

IPHAN e a escuta das demandas das comunidades do choro no Brasil. A partir das pesquisas que realizaram, destacam que se pode

compreender o choro, ao mesmo tempo, como um conjunto de práticas musicais, como um gênero musical guarda-chuva que as caracteriza e como a rede de sociabilidade que as engendra, formada principalmente por instrumentistas, instrumentos, partituras, gravações, em rodas, bailes, bandas, rádios, bares, salas de aula e salas de concerto. É um “mundo da arte” (BECKER, 1998) complexo, diverso e perene por sua existência no tempo e no espaço, presente em todas as regiões do Brasil e disseminado em outros países. Neste sentido, um dos primeiros desafios do processo de registro do choro está ligado ao reconhecimento do caráter plural dessa prática musical, às diferenças estéticas associadas aos seus contextos performativos, aos diferentes “sotaques” regionais, às cosmologias e aos cânones atribuídos por diferentes comunidades de chorões em diversas regiões do Brasil e aos diferentes mitos de origem e continuidades históricas ligadas ao choro em cada contexto (CAMPOS, ARAGÃO, VELLOSO, 2022, p. 49-50).

E assim como eles, este projeto de extensão teve que se adaptar a forma remota, iniciando no dia 10 de maio e finalizando no dia 29 de novembro de 2021, tendo os meses de março e abril para se reorganizar. Com encontros quinzenais, estavam envolvidos dois docentes do campus Curitiba I: Ana Paula Peters (coordenadora geral) e Eduardo de Almeida Lobo (coordenador pedagógico), dois discentes egressos: Cláudio Aparecido Fernandes e Marcos Vinícius Lacerda Schettini e dois discentes: Diogo Carlos Wasilinski e Bianca Hernacki Amante, que atuaram como mediadores e professores das rodas de choro e das atividades propostas. Ressalto que os dois egressos têm experiência na prática musical do choro, participando de rodas de choro de Curitiba e de outras cidades, e na produção de materiais didáticos e realização de oficinas para o ensino de música. Assim, “vale dizer que se comprova que a universidade, a partir de suas atividades de Extensão, influencia e é influenciada pelos seus interlocutores” (DEUS, 2020, p. 21).

Com a Portaria nº 188, de 3 de fevereiro de 2020, que declarou emergência em saúde pública de importância nacional, em decorrência da infecção humana pelo novo coronavírus (2019-nCoV), os cursos universitários

precisaram se adequar para que os danos pedagógicos e os riscos à saúde fossem os mínimos possíveis, assegurando uma educação de qualidade e segura. Logo em seguida, foi instituído o Comitê Operativo de Emergências do Ministério da Educação (COE-MEC) que publicou a Portaria nº 343/2020 que autorizava, em caráter excepcional, a substituição das aulas presenciais por aulas em meios e tecnologias de informação e comunicação digitais. Deste modo, muitas universidades optaram pela utilização do Ensino Remoto Emergencial para dar continuidade ao ano letivo. Assim, se o ensino da música popular já era um desafio, agora, se somava o contexto que estávamos vivendo, com o desafio da realização deste projeto no ambiente on-line.

Algumas questões surgiram, pois os meios digitais poderiam excluir muitos estudantes sem acesso à internet e qualidade de conexão ou demais tecnologias necessárias para este meio de ensino ou conhecimento sobre o manejo de recursos básicos de plataformas voltadas ao ensino remoto. Por outro lado, estudantes e profissionais da música que gostariam de conhecer a prática do choro em Curitiba tiveram esta oportunidade a partir da sua janela digital individual em diferentes cidades do Brasil. A opção por encontros quinzenais foi feita para que as pessoas participantes do projeto pudessem ler os textos indicados, ouvir e estudar os choros selecionados e realizar pesquisas quando fosse necessário, complementando as propostas de cada encontro e tornando o processo dinâmico e colaborativo.

O público-alvo foram pessoas interessadas das comunidades acadêmicas dos cursos de graduação, pós-graduação e egressos dos cursos de Música da UNESPAR Campus Curitiba I (EMBAP) e II (FAP), bem como da Universidade Federal do Paraná – DeArtes e da PUC. Também participaram pessoas da comunidade externa que se sentiram motivadas a participar do projeto, como músicos amadores e profissionais de diferentes regiões do Brasil.

O entendimento que norteou este projeto é de que a extensão

é o lugar da “alteridade” por excelência — é onde a universidade realiza o reconhecimento da diversidade tanto socio-cultural quanto étnico-racial e permite não apenas a construção, como também o estabelecimento dos compromissos necessários à leitura do mundo. Ao atuar nas dimensões estéticas e culturais, a Extensão Universitária tenciona o Ensino e atualiza a Pesquisa. Este movimento nos convoca não só a pensar o lugar da Extensão na formação cidadã dos envolvidos, como também a reconhecer o

seu papel real e objetivo na estrutura da universidade, no cumprimento daquela que pode ser uma de suas tarefas mais generosas e instigantes: a de ser o local de formação, contribuição e promoção de propostas para melhoria da vida (DEUS, 2020, p. 23).

As ações realizadas envolveram debates sobre as leituras indicadas, seleção de partituras e fonogramas, elaboração de metodologias de ensino para os encontros online e preparação do material didático com partituras e exemplos musicais para apreciação utilizados durante a realização do projeto. E já no primeiro encontro, ao conhecer os participantes e apresentar o projeto, ampliamos o repertório para o choro cantado, devido a presença de uma cantora. Assim, o primeiro choro estudado foi “Carinhoso”, de Pixinguinha, para o qual pensamos juntos cada entrada do canto e da parte instrumental. No encontro seguinte, foi apresentado o contexto histórico, social e cultural da época de Pixinguinha pela cantora e a pesquisa que ela realizou sobre o choro cantado e algumas das suas cantoras, como Ademilde Fonseca Delfino. Em Curitiba, tivemos a dama do rádio Aderly Santi, que cantou nos programas de rádio, televisão e em casas noturnas da cidade. O cd “Tributo a Aderly Santi”, de Claudio Menandro e convidados é uma homenagem a ela e mostra das músicas que cantou. Além do cd “Choro Encantado”, de Selma Baptista, uma seleção de composições de músicos residentes em Curitiba, de época e estilos diferentes. A referência as cantoras levou a pergunta sobre as compositoras e o primeiro nome lembrado foi o de Chiquinha Gonzaga, compositora e pianista que ajudou a popularizar este instrumento musical e que integrou o grupo Choro Carioca ou Choro de Callado, como o grupo era mais conhecido. Das suas composições, estudamos a polca “Atraente” e comentamos sobre “Corta Jaca”.

A cada encontro, era apresentado o contexto do compositor e do choro selecionado. O próximo choro a ser estudado foi “Os boêmios”, de Anacleto de Medeiros, compositor e regente da Banda do Corpo de Bombeiros. No geral, as bandas eram responsáveis pela formação musical de seus integrantes e

a ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento (CAZES, 1998, p. 32).

Ampliando o repertório, era recomendado a realização de estudo para a preparação dos choros para as rodas a partir de gravações individuais com o seu instrumento ou voz em casa. Cada um na sua janela individual ia mostrar, depois da edição de todas as gravações, os choros para a sociedade em apresentações virtuais. Foi a opção que muitos grupos musicais e cursos de música encontraram para apresentar suas composições e seu trabalho e assim, cada um dos participantes do projeto colaborou para a realização destas gravações. Neste sentido, contamos com o estúdio e a experiência do egresso e percussionista Marcos Vinicius Lacerda Schettini, conhecido profissionalmente como Vina Lacerda. Num dos encontros ele nos apresentou os ritmos e acompanhamentos realizados pelo pandeiro na música popular brasileiro.

Sobre esta proposta de gravações e deste projeto de extensão, compartilho a observação de um dos participantes, o violonista e guitarrista,

Desde fevereiro de 2020 que as tradicionais rodas de choro saíram de cena para dar lugar ao silêncio imposto pela pandemia. Para nós músicos a distância, embora necessária para a segurança e prevenção da pandemia, cobrou um preço razoável por nos tirar aquela energia da música ao vivo, a espontaneidade e os improvisos dos encontros. As Rodadas de Choro da UNESPAR vieram como um afago. Cada um ainda no seu quadrado virtual, mas a troca de sons, as conversas sobre choro e as gravações a distância foram fundamentais para dar aquela energia espiritual que todos nós estávamos precisando.

Mesmo acontecendo de maneira remota, conseguimos manter o essencial da roda de choro para conhecer e aprender a tocar este gênero musical, realizando práticas para tocar de ouvido e lendo partitura, experimentado arranjos feitos especialmente para os músicos que estiveram presentes pelo professor Eduardo Lobo, além de alguns arranjos feitos pelos participantes. Nos aproximando de práticas de aprendizagem informal da música popular, pois

as práticas informais englobam aspectos como a escolha do repertório – diretamente ligada a músicas de que muito se conhece e das quais se tenha grande afetividade –, e as práticas aurais como o copiar “de ouvido” músicas de gravações. Também há o fato de a aprendizagem acontecer em grupos, de maneira consciente ou inconsciente, através da interação com

parentes, colegas e outros músicos que atuam sem a função formal de um professor. Também, como aspecto diretamente ligado ao aprendizado de músicos populares, existe a integração entre compor, tocar e ouvir com grande ênfase na criatividade (COUTO, 2009, p. 92)

Nos próximos encontros, tivemos a apreciação das gravações dos choros que estudamos e a apresentação do contexto histórico, cultural e musical do choro desde o final do século XIX até nossos dias, principalmente em Curitiba, pela professora Ana Paula Peters, das composições de polcas, valsas e choros pelo egresso e violonista Claudio Fernandes; dos instrumentos de sopro como solistas de choro pelo flautista e estudante do curso Superior de Música Diogo e instrumentos de cordas, pelo professor e violonista Eduardo Lobo a estudante de Licenciatura em Música Bianca. A partir destes encontros foram gravados playbacks com a base dos choros selecionados para que os participantes pudessem estudar a melodia e posteriormente enviar sua gravação com esta referência.

Os convidados que participaram dos nossos encontros foram o flautista, educador musical e pesquisador Dr. Leandro Gaertner para nos apresentar o Clube de Choro em Paris e sua tese sobre “O jogo dos Ritornelos: a vitalidade da roda de choro”; o trombonista e professor da UFMG Marcos Flavio, convidado pelo participante do projeto Diego, para comentar sua tese sobre os contrapontos do Zé da Velha no disco “Só Gafieira” e o Lucas Melo, violonista 7 cordas do grupo Choro & Seresta, conjunto mais antigo de Curitiba atuante desde 1973 na cidade, comentando sobre as gerações que atuaram neste grupo e a prática do choro. Com estes convidados pudemos perceber a amplitude geográfica da prática do choro, que

costuma ser identificado historicamente com o Rio de Janeiro, mas essa cidade não pode ser considerada o único polo responsável pela continuidade histórica dessa tradição. Ao atribuímos historicamente a um estilo ou modo de fazer que foi consolidado em um determinado período e difundido amplamente pela sua discografia de milhares de títulos, ignoramos os demais processos históricos e estilos que se relacionam de forma íntima com diversas outras manifestações regionais que conferem ao choro uma grande diversidade e que ainda hoje se fazem presentes em diversas regiões do país (CAMPOS, ARAGÃO, VELLOSO, 2022 p. 58).



Mais duas composições entraram no nosso repertório, para mostrar esta diversidade regional, o “Choro dos Amigos”, de Pedro Gonçalves, conhecido como Pedrinho da Viola, chorão autodidata, luthier e compositor, que nasceu em Santo Antônio da Platina e veio para Curitiba onde atuou em programas de rádio, casas noturnas e restaurantes e “Só Campana”, do alagoano nascido na cidade de Pão de Açúcar, José Ramos de Souza, conhecido como Zé Gordo, avô materno de um dos participante, que fez o arranjo com o professor Eduardo Lobo para o projeto. Este último choro foi apresentado no encerramento do projeto em uma *live*, transmitida pelo Canal da PROEC- UNESPAR<sup>3</sup> no dia 29 de novembro de 2021.

Assim como o processo de registro do choro está documentando,

narrativas encontram-se tanto no passado, fundamentadas em uma história de mais de cem anos, como na adaptação contemporânea dessas práticas. Assim, a unicidade do registro do choro deve ser questionada, já que muito desta prática musical já foi ressignificada, atualizada, preservada e registrada em suportes de memória ou pela transmissão oral e escrita. Grande parte da história de choro foi escrita em livros, dissertações e teses e está documentada tanto em cadernos de partituras e métodos, mas também em gravações da indústria fonográfica desde o início do século XX. Além disso, o choro fez e faz parte da produção audiovisual tanto para o cinema como para a televisão, com inúmeros programas e festivais que promoviam e promovem o choro nacional e internacionalmente. (CAMPOS, ARAGÃO, VELLOSO, 2022, p. 60)

Nas conversas de cada encontro a percepção dos diversos entendimentos de choro foi aparecendo, conforme as leituras indicadas e as pesquisas de cada participante eram realizadas, como as percepções de choro tradicional e choro contemporâneo. Um ponto que une todas estas percepções é de que a experiência da roda de choro é uma grande escola de aprendizagem do choro.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as formas de divulgação dos resultados do projeto, ocorreu a participação da coordenadora geral e de um dos participantes, comerciante

<sup>3</sup> <https://youtu.be/igtIkPMzIVI>

e flautista, na III Jornada FLADEM Brasil. Por conta do distanciamento social imposto pela pandemia do novo coronavírus naquele momento, foi feita uma jornada em formato híbrido, sendo uma parte da jornada transmitida para todo o Brasil simultaneamente, enquanto outra parte foi realizada por salas de webconferência pelas organizações locais dos respectivos estados.

Desta forma, a programação foi dividida assim, no dia 25 de junho de 2021, sexta à noite, no canal do YouTube do Fladem Brasil teve uma apresentação musical e a conferência de abertura com a professora Márcia Wayna Kambeba sobre a temática “Educação musical como direito humano: por uma política de afirmação da vida”<sup>4</sup>. E no dia seguinte, numa sala de webconferência, pudemos apresentar as discussões e conteúdo que conversamos nos encontros do projeto “Rodadas de Choro” numa roda de conversa com músicos e professores expoentes do choro no Paraná. Desta forma, ampliamos nossa rede de contatos, com possibilidades de futuros projetos em conjunto com os participantes desta roda de conversa.

Também participamos da 2ª Etapa da Mostra Artística da UNESPAR<sup>5</sup>, na semana de 20 a 24 de setembro de 2021. Nossa apresentação pública foi no dia 22 de setembro, às 10h. A proposta da MOSTRA ARTÍSTICA UNESPAR foi criar um espaço para que as produções artísticas da nossa instituição, desenvolvidas ao longo deste período de isolamento social, pudessem ser compartilhadas com o público no formato digital, garantindo que a Universidade cumprisse seu papel de difundir sua produção artístico-acadêmica junto à comunidade. Esta ação visou criar as condições necessárias para agregar e dar visibilidade a uma parte significativa da produção artística, além de fomentar o diálogo entre estudantes, professores/as e espectadores/as através de encontros virtuais onde foi possível compartilhar processos, pesquisas e procedimentos, dividir os desafios impostos pela pandemia e trocar as descobertas feitas no percurso, aprimorando os processos criativos nas diferentes linguagens.

E do II Seminário de Integração: pesquisa, extensão, cultura e inovação tecnológica – II SIPEC, VII EAIC / IV EAEX, da UNESPAR, realizado de forma online, na Sala 4, no dia 5 de novembro de 2021, às 16h30.

Desta maneira, as gravações do projeto Rodadas de Choro tanto para o público das universidades como para a sociedade como um todo

<sup>4</sup> <https://www.fladembrasil.com.br/iiijornada2021>

<sup>5</sup> <https://youtu.be/4GcAVsq19-E>

continuam disponíveis através do site da UNESPAR, contribuindo para a formação de um público cada vez maior para este gênero da música popular brasileira. A música popular foi estudada como produção cultural e formas de sociabilidade, uma ponte comunicativa importante principalmente no momento de afastamento social que passamos durante a pandemia, cumprindo seu objetivo de realizar rodas de choro concentradas, estudadas, apreciadas e realizadas das janelas individuais para a sociedade.

Outro resultado importante foi o incentivo à formação de grupos para continuidade e propagação destas ações em trabalhos futuros, relacionados à divulgação e prática da música popular brasileira. Um dos participantes começou a integrar as rodas de choro da cidade e formou um regional com outros alunos do seu curso. Como também foram retomadas as rodas nas cantinas dos *campi*.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro M. *Banda do Corpo de Bombeiros e Banda da Casa Edison*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001. (Suplemento da Coleção Memórias Musicais, coletânea 15 cds sobre a música popular brasileira).

CAMPOS, Lúcia; ARAGÃO, Pedro; VELLOSO, Rafael. *Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro*. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, 8 (1): 46-62, jan. | abr. 2022

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CIT, Simone; GNATTALI, Roberto; ARIENTE, Érika. *A poesia dos instrumentos musicais na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Design Próprio, 2013.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. *Música popular e aprendizagem: algumas considerações*. *Revista Opus*, Goiânia. V. 15. Nº 12. Dez/2009

DEUS, Sandra de. *Extensão universitária: trajetórias e desafios*. Santa Maria, RS: Ed. PRE-UFSM, 2020.

LARA Filho, Ivaldo G.; SILVA, Gabriela T.; FREIRE, Ricardo D. Análise do contexto da roda de choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 23, 2011. P. 148-161

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do

Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: [https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/7420/Disserta%C3%A7%C3%A3oA naPeters\\_deouvidonoradio.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/7420/Disserta%C3%A7%C3%A3oA naPeters_deouvidonoradio.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 10/07/2023.

\_\_\_\_\_. *Nas trilhas do choro*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016. Disponível em: [https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos\\_restritos/files/documento/2023-04/1804trilhasdochoro.pdf](https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2023-04/1804trilhasdochoro.pdf). Acesso em 20/07/2023.

PORTELLA, Tiago (org). *Songbook do choro curitibano*. Curitiba: Otto Produções, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas*. Encontro Anual da ABEM, IX, 2000, Belém. Anais, p. 19- 26. <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/104/87>. Acesso em 02/07/2023.

# **O INEDITISMO DA PERFORMANCE MUSICAL DAS 22 SONATAS PARA PIANO E VIOLINO NA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA**

Clenice Ortigara<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> UNESPAR/Campus Curitiba I – Embap . O Piano na Música de Câmara



**RESUMO:** Relato da experiência da inédita produção artística performática das 22 sonatas para piano e violino obras originais do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) na universidade pública brasileira em cursos de graduação em música sendo este um programa pioneiro. Realizado durante o ano letivo de 2022 foi um projeto de extensão pioneiro no retorno as aulas presenciais no campus após dois anos consecutivos com aulas remotas. O estudo individual e em conjunto com o piano, práticas em laboratório, suas implicações e desenvolvimento na vida dos acadêmicos, egressos, comunidade externa. As contribuições para futuras gerações e a preocupação em perpetuar projetos que fomentam a práxis da performance pública de obras do repertório universal não mais ouvidas em salas de concerto.

**Palavras-chave:** Wolfgang Amadeus Mozart; Música de Câmara; Sonata piano e violino; Performance musical; pesquisa em performance.

## 1. INTRODUÇÃO

O célebre compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) é mundialmente conhecido nas artes musicais como menino prodígio desde que a história da música ocidental começou a ser escrita. Em pleno século XXI no meio artístico profissional da música de concerto as obras de Mozart, que viveu no século XVIII, serve de parâmetro estético-musical nos seis continentes do mundo<sup>7</sup> em concursos de admissão em orquestras, exames classificatórios em universidades e competições de música. A importância estética e musical das obras de Mozart é incalculável para todos os instrumentos porém para o piano e violino são primordiais. Mozart era exímio pianista e violinista e com aproximadamente seis anos de idade já compunha e tocava em público suas sonatas com seu pai Leopold Mozart.

---

<sup>7</sup> Os continentes do mundo são grandes faixas de terra cercadas por água, onde é possível encontrar diversas formas de vida, vegetação e clima. No total, são seis: América, Europa, Ásia, África, Oceania e Antártida. <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/geografia/continentes-do-mundo>

**FIGURA 1** - Pintura autêntica do menino Mozart (1763)

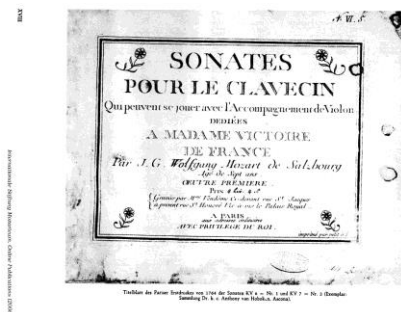


Aliás foi com as sonatas para piano e violino sua primeira experiência para escrever obras de câmara. Segundo o artigo *The Articulation in Mozart's piano-violin Sonatas* as autoras Alina Maria Nauncef e Elena Mihaela Manafu mencionam:

The first approach of Mozart's chamber music genre is the duo for piano and violin, especially the sonatas for piano and violin, as these also are his first publications. Mozart, although only 6 years old, has been attracted by the chamber music duo genre ever since the time when he stayed in Paris, being influenced by the sonata creation of his contemporaries J. Schobert, L. Honauer, J.G. Eckard and Raupach.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A primeira aproximação de Mozart para o gênero música de câmara é o duo para piano e violino, especialmente as sonatas para piano e violino, como também foram suas primeiras publicações. Mozart, apesar de ter somente 6 anos de idade, foi atraído muito precocemente pelo gênero música de câmara em duo desde sua estada em Paris, sendo influenciado pela criação da sonata por seus contemporâneos J. Schobert, L. Honauer, J.G. Eckard e Raupach. (*tradução nossa*)

**FIGURA 2** - Facsímile da primeira edição das sonatas de  
Wolfgang Amadeus Mozart



Em um curso de graduação em música há vários questionamentos sobre o estudo das obras célebres de cada instrumento procurando sempre sintetizar períodos, técnicas específicas do instrumento aliado ao repertório. Por isso tem se percebido ao longo dos anos a opção por preparar novas gerações de músicos com a predominância em repertórios oriundos do século XIX em diante esquecendo do século XVIII pois esse repertório é subentendido como preparatório de acesso musical e não de qualificação profissional. Partindo dessa ideia é extremamente importante que as futuras gerações conheçam esse repertório para que possam explorar ainda mais as capacidades estéticas que tanto se procura. Por isso, a proposta em realizar um projeto inédito em instituição de ensino de graduação em música pública que retome as tradições da performance de obras completas originais privilegiando o ponto de vista do piano que é o instrumento-base para todos os compositores desde sua criação por Bartolomeu Cristofori nos idos dos anos 1700.

The composer worked in a turning point for Western European instrumental music. The sonata for clavier and violin was also involved in the sphere of change. The intensity of its development was exceptional: for more than half a century it has gone through a turbulent evolution. The extreme points of this evolution are the accompanying sonata of the 1750s, which is closely connected with domestic music-making, and the chamber sonata-duet (1780s), a large-scale composition of a concert nature. The changes that have occurred in this genre have affected all the main criteria, ranging from the scope of the musical practice, the technique of performance to the style, features of



texture and ensemble balance. V. Esakov (2008), in his work on the sonatas of Mozart, notes that the rebirth of the accompanying sonatas into the chamber took place in three stages. From the music for the domestic music-making with the traditional for it ensemble balance (the leading role of the clavier and the optional role of the violin), the development of the genre led to the appearance of the “Mannheim” sonatas which marked the second stage. The experience of the instrumental writing, obtained by Mozart in Mannheim, led to the gradual emancipation of the violin part, which from the auxiliary member of the ensemble becomes equal. The sonatas of the Vienna period, belonging to the third stage, already represented a new genre with equal and virtuoso interaction of instruments and complex dramaturgy. In other words, they transformed into a chamber sonata for violin and piano. The role of Mozart in the development of this genre was very important, as soon as many of Mozart’s colleagues and contemporaries continued to create unpretentious opuses for home music. (ZHUKOVA, p. 14)<sup>9</sup>

Unindo forças acadêmicas de duas instituições de ensino de graduação em música foi possível contar com a participação de 18 violinistas dos mais diversos níveis de estudo e convidados externos ao meio acadêmico. O estudo da parte do piano ficou a cargo da coordenadora geral do projeto para facilitar o processo de preparação artística. Os professores de violino foram responsáveis pela coordenação pedagógica.

<sup>9</sup> O compositor provocou uma revolução na música instrumental europeia ocidental. A sonata para piano e violino foi também envolvida em uma esfera de mudanças. A intensidade desse desenvolvimento foi excepcional por mais de meio século passando por turbulentas evoluções. Os extremos pontos de evolução são a sonata acompanhadora dos anos 1750, que é conectada intrinsecamente com um fazer musical doméstico; e a sonata-duo de câmara (1780), uma composição multifacetada de natureza de concerto. As mudanças que ocorreram nesse gênero afetaram todos os critérios, variando do escopo de prática musical, técnica de performance do estilo, característica de textura e conjunto profissional. V. Esakov (2008), em seu trabalho sobre as sonatas de Mozart, comenta que o renascimento das sonatas acompanhadas para as de câmara tiveram três estágios. Da música que era concebida para ser de utilização doméstica até a tradicional para um conjunto profissional (o principal papel do piano e o opcional papel do violino), o desenvolvimento do gênero levou ao aparecimento das sonatas “Mannheim” que marcaram o segundo estágio. A experiência de composição instrumental, obtida por Mozart em Mannheim, levou a gradual emancipação da parte do violino, que de um membro auxiliar se tornou parte igual do conjunto. As sonatas do período de Viena, pertencem ao terceiro estágio, representando um novo gênero com partes iguais e interação virtuosística dos instrumentos e dramaturgia complexa. Em resumo, elas se transformaram em sonatas para violino e piano. In other words, they transformed into a chamber sonata for violin and piano. A importância de Mozart no desenvolvimento do gênero foi impar, tanto que muitos colegas e contemporâneos de Mozart continuaram a criar coleções desprezíveis para música doméstica. (ZHUKOVA, p. 14), tradução nossa.

Os locais dos concertos foram escolhidos priorizando a gratuidade, acesso acessível a PcD, em datas e horários variados. Foram realizadas sete apresentações em espaços culturais variados priorizando um bom exemplar de piano de cauda acústico.

Datas dos concertos didáticos do projeto:

- 21.junho.2022 (4 sonatas apresentadas)
- 30.agosto.2022 (5 sonatas apresentadas)
- 30.setembro.2022 (5 sonatas apresentadas)
- 18.outubro.2022 (5 sonatas apresentadas)
- 27.outubro.2022 (5 sonatas apresentadas)
- 11.novembro.2022 (5 sonatas apresentadas)

Abaixo o cronograma anual de concertos realizados com a obra integral de sonatas para piano e violino de Wolfgang Amadeus Mozart:

<b>KV</b>	<b>Duração total de cada sonata</b>	<b>Data Concerto</b>
K. 6	15'	30.setembro.2022
K. 7	14'	21.junho.2022
K. 8	12'	11.novembro.2022
K. 9	16'	27.outubro.2022
K. 26	9'	21.junho.2022
K. 27	9'	30.setembro.2022
K. 28	7'	30.agosto.2022
K. 29	8'	21.junho.2022
K. 30	7'	21.junho.2022
K. 31	9'	30.setembro.2022
K. 296	16'	30.setembro.2022
K. 301/293a	14'	30.agosto.2022

KV	Duração total de cada sonata	Data Concerto
K.302/293b	12'	30.agosto.2022
K.303/293c	10'	30.setembro.2022
K.304/300c	14'	27.outubro.2022
K.305/293d	15'	11.novembro.2022
K.306/300l	20'	27.outubro.2022
K.378/317d	21'	30.agosto.2022
K.454	22'	27.outubro.2022
K.481	23'	30.agosto.2022
K.526	20'	30.agosto.2022
K.547	16'	11.novembro.2022

O projeto contou com a participação ativa de oito discentes das quatro séries da graduação em música (Bacharelado) de universidade pública estadual, três egressos oriundos de curso de graduação em música (Bacharelado) de universidade pública estadual, dois acadêmicos do curso de graduação em música (Licenciatura) de universidade pública federal, dois violinistas comunidade externa e os dois professores responsáveis pela coordenação pedagógica.

Visando a sustentabilidade o projeto não utilizou cópias físicas de cartazes e programa entregues regularmente no início do concerto para o público presente. Também de acordo com as novas tecnologias de informação e com o intuito de democratizar o acesso aos concertos de forma a projetar as ações além dos limites locais foi criada a assessoria de imprensa gerida por dois violinistas participantes do projeto em duas contas digitais gratuitas de mídias sociais<sup>10</sup>. Durante os concertos utilizou-se tecnologia interativa<sup>11</sup> de projeção de imagens e roteiro do concerto para o público presente tornando a apresentação musical acessível.

<sup>10</sup> Instagram e Facebook

<sup>11</sup> Projetor multimídia e tela para exibição

## 2. ESPECIFICAÇÃO DOS OBJETIVOS

O Projeto de Extensão “O Piano na Música de Câmara” foi concebido com o objetivo principal de divulgar a música de câmara instrumental e vocal com ênfase na prática musical. O conceito é privilegiar o repertório camerístico original organizado de forma temática com o intuito de desenvolver pesquisa de repertório e suas características composicionais com vistas à performance estilística buscando as referências bibliográficas e históricas. Os recitais didáticos foram abertos para o público em geral e totalmente gratuitos.

Em sua primeira edição o projeto contemplou a prática musical da obra integral das 22 sonatas originalmente concebidas para piano e violino do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).<sup>12</sup>

Vale ressaltar a relevância ímpar desse projeto pois é o único projeto nesse gênero a ser realizado dentro dos âmbitos universitários brasileiros que se tem conhecimento no Brasil unindo graduandos de duas instituições públicas uma no âmbito estadual e outra federal, egressos, comunidade e professores.

Além de oportunizar o aprimoramento da performance artística aos graduandos dos cursos de bacharelado em instrumento, licenciatura em música, discentes egressos e comunidade externa, o projeto também irá capacitar os graduandos na preparação e organização de recitais em espaços públicos.

É importante destacar que projetos como esses possibilitam a circulação de um repertório não mais ouvido com tanta frequência no meio artístico e acadêmico buscando mostrar a importância dos grandes mestres na formação dos graduandos e na formação de plateia.

## 3. PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Como meio primordial do trabalho de performance musical foi se em busca de uma edição qualificada por editores e musicólogos. Fontes como essa que chamamos de urtext (original) se assemelham ao manuscrito do compositor editadas pela Bärenreiter-Verlag Karl

<sup>12</sup> Internationale Stiftung Mozarteum Series VIII: Chamber Music, 92 e 93 [https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2)

Volume 1 prefácio em inglês [https://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma\\_187\\_-19\\_-3\\_eng.pdf](https://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma_187_-19_-3_eng.pdf)  
Acesso gratuito as partituras: [https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_toc.php?vsep=187&l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_toc.php?vsep=187&l=2)

Vötterle GmbH & Co<sup>13</sup>. Hoje em dia temos possibilidades de encontrar edições revisadas e devidamente autorizadas por musicólogos, pois temos sempre a indicação de procurar a edição originalmente extraída diretamente do manuscrito afim de evitar problemas de execução e entendimento estético.

FIGURA 3 - Catálogo online Internationale Stiftung Mozarteum Series VIII:  
Chamber Music, 92 e 93

(92)  NMA VIII/23/1: Sonatas and Variations for Violin and Piano vol. 1 (Eduard Reeser, 1964, BA 4539, 179 pages)    
further issues:  
• 1976 (Bärenreiter, ) = „Zweite, durchgesehene Auflage 1976“  
• 1991 (Bärenreiter/dtv, Werkausgabe in 20 Bänden) Bd. 19: Kammermusik III, p. 19/497

(93)  NMA VIII/23/2: Sonatas and Variations for Violin and Piano vol. 2 (Eduard Reeser, 1965, BA 4540, 186 pages)    
further issues:  
• 1985 (Bärenreiter, ) = „Unter Berücksichtigung der im Kritischen Bericht auf S. 127-128 zusammengestellten Berichtigungen und Ergänzungen zweite durchgesehene Auflage 1985.“; mit Ergänzung p. XVII: „Nachtrag 1985“  
• 1991 (Bärenreiter/dtv, Werkausgabe in 20 Bänden) Bd. 19: Kammermusik III, p. 19/699

» Sonatas and Variations for Violin and Piano vol. 1, Critical Report (Eduard Reeser, 1977, 131 pages) 

Series IX: Piano Music  
 Series X: Supplement

DIGITAL MOZART EDITION  
A Project of the  Mozarteum Foundation Salzburg and  The Packard Humanities Institute  
Salzburg - Los Altos 2006 ff. 

Of course, the modern musician can choose any approach to the performance of Mozart sonatas, but a historically adequate view to the composer's works in general and in particular could in many respects contribute to the creation of the most correct performing idea. The formation of this approach to the works of Mozart was promoted by the publication of the scholarly verified New Complete Works (Neue Mozart Ausgabe, Bärenreiter, 1956-2006), which is today the basis for musicological research and performance. (ZHUKOVA, p. 14)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Urtext Edition taken from: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in association with the Mozart cities of Ausburg, Salzburg, and Vienna issued by the *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg*. Series VIII, Category 23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*, Volume 1 (BA 4539), edited by Eduard Reeser.

<sup>14</sup> Seguramente, o músico moderno pode escolher qualquer abordagem para a performance das sonatas de Mozart, porém a adequada visão histórica das obras dos compositores em geral e em particular poderia em vários aspectos contribuir com a criação de uma ideia de performance mais correta. A formação dessa abordagem para as obras de Mozart foi proposta pela publicação de um documento histórico autêntico *New Complete Works (Neue Mozart Ausgabe, Bärenreiter, 1956-2006)*, que hoje em dia é a base para a pesquisa e performance musicologicamente informada.


Aliou se também o estudo do conceito estético do período com obras vocais e instrumentos do período musical que Mozart tinha a seu dispor. O que hoje é totalmente distinto, pois os instrumentos evoluíram em termos de volume e técnica.

**FIGURA 4** - Complete Works for Piano and Violine I, Bärenreiter, 1956-2006

1. Sonate in C KV 6	2
2. Sonate in D KV 7	12
3. Sonate in B KV 8	20
4. Sonate in G KV 9	26
5. Sonate in Es KV 26	34
6. Sonate in G KV 27	40
7. Sonate in C KV 28	45
8. Sonate in D KV 29	50
9. Sonate in F KV 30	54
10. Sonate in B KV 31	59
11. Sonate in G KV 301 (293a)	66
12. Sonate in Es KV 302 (293b)	78
13. Sonate in C KV 303 (293c)	88
14. Sonate in e KV 304 (300c)	98
15. Sonate in A KV 305 (293d)	107
16. Sonate in D KV 306 (300l)	118
17. Sonate in C KV 296	139
18. Sonate in B KV 378 (317d)	154

**FIGURA 5** - Complete Works for Piano and Violine II, Bärenreiter, 1956-2006

NMA VIII/23/2: Sonatas and Variations for Violin and Piano vol. 2, Score (Reeser, 1965) 

 III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | >  Find page no.

19. Sonate in G KV 379 (373a)	3
20. Sonate in F KV 376 (374d)	16
21. Sonate in F KV 377 (374e)	32
22. Sonate in Es KV 380 (374f)	48
23. Sonate in B KV 454	64
24. Sonate in Es KV 481	82
25. Sonate in A KV 526	100
26. Sonate in F KV 547	122

Descrição e análise teórico-metodológica das experiências de extensão vivenciadas de acordo com o objeto e objetivo da publicação aqui em questão.

O fazer musical ao longo da vivência humana permanece de forma idêntica aos primórdios. Ele somente ocorre de forma presencial e continuada. Não há fórmula mágica para o desenvolvimento das habilidades de diálogo musical sem a presença dos narradores dessa história. Infelizmente presenciamos um fato inédito que mudou o curso da humanidade há cerca de três anos com o aparecimento da pandemia mundial denominada de COVID-19. Milhares de pessoas foram tomadas por um vírus altamente infeccioso o que levou a extinção da vida. Com a privação de conviver com outras pessoas presencialmente por razão de vida ou morte novas tecnologias de comunicação virtual repercutiram por todo o planeta terra a fim de retomar o convívio com a civilização terrestre. Novas tecnologias dependem de muito investimento técnico-científico e infelizmente a música foi a mais afetada. Impossível era o fazer musical em conjunto com outras pessoas atrás das telas digitais, pois a tecnologia de redes sem fio não tem a mesma velocidade e sincronicidade de pessoas tocando ao mesmo tempo em uma mesma sala.

O artigo de Flávio Apro sobre interpretação musical<sup>15</sup> relata um universo (ainda) em construção citando as relações entre interpretação e conhecimento sendo que “A interpretação musical, é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em uma *performance* coerente. Portanto, o tema deve ser analisado sob as bases da filosofia, mais especificamente da estética.” (LIMA, p. 25)

Em se falando das tradições estéticas do fazer musical de um repertório anterior ao formato moderno do piano acústico e analisando as especificidades de execução Apro pontua que “A tradição, portanto, deve ser sempre o ponto de partida para um verdadeiro questionamento por parte do executante, que transformará esse diálogo num veículo de expressão das ideias de um compositor (mensagem musical), que é o centro de toda atividade do intérprete. (LIMA, p. 32)

Para o trabalho em conjunto do piano com os violinistas de forma presencial agendou-se três ensaios de laboratório culminando com a estreia das obras publicamente. A coordenação geral do projeto selecionou as sonatas levando em consideração somente as obras originalmente compostas para essa formação desde os primeiros anos de vida do compositor até a maturidade<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar, 7 artigos organizado por Sônia Albano de Lima

<sup>16</sup> De acordo com o catálogo temático das obras de Mozart as sonatas K.10-15 são para piano trio e as sonatas para piano e violino K. 55, 56, 58, 59, 60 que fazem parte do catálogo de obras tem origem não comprovada da composição de Mozart.

**FIGURA 6** – Obra integral para piano e violino originalmente composta para os dois instrumentos em dois volumes.

**SONATEN FÜR KLAVIER UND VIOLINE 1764 - 1779**

1. Sonate in C KV 6	3	10. Sonate in B KV 31	59
2. Sonate in D KV 7	12	11. Sonate in G KV 301 (281 <sup>st</sup> )	66
3. Sonate in B KV 8	20	12. Sonate in Es KV 302 (282 <sup>nd</sup> )	73
4. Sonate in C KV 9	26	13. Sonate in C KV 303 (283 <sup>rd</sup> )	84
5. Sonate in Es KV 24	34	14. Sonate in e KV 304 (300 <sup>th</sup> )	98
6. Sonate in C KV 27	40	15. Sonate in A KV 305 (284 <sup>th</sup> )	107
7. Sonate in C KV 28	45	16. Sonate in D KV 306 (300 <sup>th</sup> )	118
8. Sonate in D KV 29	50	17. Sonate in C KV 286	139
9. Sonate in F KV 30	54	18. Sonate in B KV 378 (317 <sup>th</sup> )	154

*Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*

**SONATEN FÜR KLAVIER UND VIOLINE 1781-1788**

19. Sonate in G KV 379 (372 <sup>nd</sup> )	3	21. Sonate in B KV 414	64
20. Sonate in F KV 378 (374 <sup>th</sup> )	16	24. Sonate in Es KV 481	82
21. Sonate in F KV 377 (374 <sup>th</sup> )	32	25. Sonate in A KV 526	100
22. Sonate in Es KV 160 (374 <sup>th</sup> )	48	26. Sonate in F KV 547	122

**VARIATIONEN FÜR KLAVIER UND VIOLINE**

27. Zwei Variationen in G KV 516 (374 <sup>th</sup> )	136	28. Sechs Variationen in g KV 160 (374 <sup>th</sup> )	166

**ANHANG**

I. Andante und Allegretto in C KV 404 (385 <sup>th</sup> )	152	2. Sonate in C KV 403 (385 <sup>th</sup> )	164
II. Drei Sonatenfragmente, ergänzt von Maximilian Stadler	114	3. Andante und Fuge einer Sonate in A KV 402 (385 <sup>th</sup> )	173
1. Einze Satz einer Sonate in B KV 372			



## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os participantes desse projeto são pioneiros ao realizarem no âmbito universitário brasileiro um projeto dedicado a obra integral das sonatas para piano e violino de Wolfgang Amadeus Mozart. Não se tem notícia de que um projeto como esse foi desenvolvido anteriormente em uma universidade brasileira.

From Mozart's immense creation, the chamber music and especially the works for the duo piano-violin is revealed as being the subtlest and the most refined of all genres. It is a music of intimacy, of those things one "whispers". Mozart's music is meant for pure listening and delight, combining the serious and the light, the harmonic refinement with the charm of the melody, the technical difficulty with the playable expressiveness. Mozart's composing style has evolved during the different stages of his private life, as the 26 sonatas for piano and violin follow the track of his three creation periods: the youth period, the middle period and the maturity period. (NAUNCEF; MANAFU, abstract)<sup>17</sup>

De acordo com Sônia Albano de Lima em seu artigo<sup>18</sup> a autora conclui que "A música vive da interpretação. É o intérprete quem dá vida à partitura. Ele é quem transmite e perpetua as intenções e desejos do compositor, da obra enquanto tal e a sua própria sensibilidade." (LIMA, p. 60)

Cultura é a capacidade do ser humano se relacionar com o tempo, a diferença entre o presente, o passado e o futuro, de lembrar o passado, de construir o futuro. Nossa percepção e nossa maneira de definir as coisas como o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso. Marilena Chauí

---

<sup>17</sup> Da imensa criação de Mozart, a música de câmara e especialmente as obras para o duo piano-violino é revelado como sendo o mais sutil e refinado de todos os gêneros. É uma música de intimidade, como "suspiros". A música de Mozart é concebida para ser ouvida com pureza e prazer, combinando o sério e a luz, o refinamento harmônico com as melodias encantadoras, as dificuldades técnicas com a expressividade graciosa. O estilo composicional de Mozart evoluiu com os diferentes estágios da sua vida privada, como as 26 sonatas para piano e violino seguem esse caminho de três períodos de criação: o período da juventude, período de meia idade, e período da maturidade. (NAUNCEF; MANAFU, abstract)

<sup>18</sup> O virtual e o real da interpretação musical. In: Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar, 7 artigos organizado por Sônia Albano de Lima.

## REFERÊNCIAS

APRO, Flávio. Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar. Sônia Albano de Lima (org). São Paulo: Musa Editora, 2006.

LIMA, S. A. de. Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar. Sônia Albano de Lima (org). São Paulo: Musa Editora, 2006.

MOZART, W. A. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in association with the Mozart cities of Ausburg, Salzburg, and Vienna issued by the International Stiftung Mozarteum Salzburg. Series VIII, Category 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Volume 1 (BA 4539), edited by Eduard Reeser. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel: 4ª publicação, 2017.

MOZART, W. A. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in association with the Mozart cities of Ausburg, Salzburg, and Vienna issued by the International Stiftung Mozarteum Salzburg. Series VIII, Category 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Volume 2 (BA 4540), edited by Eduard Reeser. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel: 9ª publicação, 2018.

NAUNCEF, A. M., MANAFU, E. M. Articulation in Mozart's piano-violin Sonatas. Editura Universitatii Transilvania din Brasov. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=514516>

NAUNCEF, A. M., MANAFU, E. M. Style and interpretation in Mozart's piano and violin sonatas. Editura Universitatii Transilvania din Brasov. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=617265>

ZHUKOVA, E. Characteristics of Historically-Informed Performance of the Mozart Sonatas for Violin and Piano. International Journal of Applied Arts Studies (IJAPAS), v. 4, n. 2, p. 13-18, 2 jan. 2020. <http://www.ijapas.ir/index.php/ijapas/article/view/254>

# OFICINAS MUSICAIS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DE ATIVIDADES DE EXTENSÃO NA MODALIDADE ONLINE E PRESENCIAL

Jean Felipe Pscheidt<sup>19</sup>  
Marco Aurélio Koentopp<sup>20</sup>  
Rodrigo Jardini Marques<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Campus I - EMBAP/ Oficinas musicais - coordenador

<sup>20</sup> Campus I - EMBAP

<sup>21</sup> Campus I - EMBAP



**RESUMO:** O objetivo geral neste capítulo é apresentar as produções realizadas no contexto do projeto oficinas musicais. Como objetivos específicos; descrever as atividades das oficinas realizadas no ano de 2021 no contexto da pandemia COVID-19; e descrever as atividades das oficinas realizadas no ano de 2022 na modalidade presencial. Os procedimentos realizados no projeto são apresentados considerando o processo de planejamento, divulgação, aplicação e avaliação. Os resultados indicam que este projeto pode contribuir para a formação dos alunos de licenciatura em música do campus I – Embap ao expandir as experiências de aprendizagem, além de abrir possibilidades de diálogos sobre conteúdos no campo da educação musical com a comunidade externa.

**Palavras-chave:** Oficinas musicais; prática de ensino; licenciatura em música; educação musical.

## 1. INTRODUÇÃO

O projeto Oficinas musicais foi desenvolvido com a finalidade de ofertar experiência de educação musical para a comunidade externa abarcando diversos temas dentro da área da música. O processo de planejamento e organização das oficinas ocorreu no contexto da disciplina Prática de ensino com os alunos de Licenciatura em Música da Unespar – Campus I – Embap.

Neste capítulo serão descritas as ações de extensão realizadas em dois momentos distintos em que o projeto ocorreu. A primeira experiência se deu no ano de 2021, na modalidade online, enquanto as aulas na UNESPAR ainda ocorriam no formato remoto devido a pandemia de Covid-19. A segunda experiência ocorreu no ano de 2022 com a aplicação de oficinas musicais para a comunidade externa na modalidade presencial.

A formação dos licenciandos em música requer um contato com diversas situações de ensino e aprendizagem. As experiências de prática de ensino e de planejamento e aplicação de diferentes atividades por meio de oficinas é uma forma de aproximar e preparar o estudante para a atuação no campo da educação musical.

Dentre as ações que envolveram o projeto, vale destacar o planejamento e aplicação de oficinas musicais educativas para leigos e interessados em conteúdos sobre música, bem como o desenvolvimento das ações extensionistas tanto na modalidade online como presencial com

a finalidade de promover espaços de discussão da universidade com a comunidade externa.

Assim, esse projeto surgiu com a finalidade de trazer oportunidades para os alunos de licenciatura em música se envolverem com o planejamento e aplicação de oficinas musicais educativas. Essas oficinas exerceram uma dupla função, pois contribuíram para uma experiência de aprendizagem para os alunos de graduação e também oportunizaram que a comunidade tivesse acesso ao trabalho realizado na UNESPAR por meio das diferentes oficinas ofertadas.

Desse modo, o objetivo geral neste capítulo é apresentar as produções realizadas no contexto do projeto oficinas musicais. Como objetivos específicos; descrever as atividades das oficinas realizadas no ano de 2021 no contexto da pandemia; descrever as atividades das oficinas realizadas no ano de 2022 na modalidade presencial.

Sobre os aspectos metodológicos foram delineadas estratégias de metodologias ativas como a resolução de problemas e a abordagem por meio de projeto (FARIAS, 2021). O cronograma previa o processo de elaboração, pesquisa e discussão sobre as oficinas durante as aulas de prática de ensino. Tanto na modalidade online como na presencial os alunos puderam escolher qual o contexto, público alvo, bem como tema explorado na oficina.

Assim, de um modo geral o cronograma previa quatro etapas: planejamento, divulgação, aplicação e avaliação.

- a. Planejamento das oficinas: Definição dos temas de cada oficina, elaboração dos planos de ensino e materiais de suporte. Nessa etapa cada grupo trabalhou em um plano de ensino encaminhado pelo professor coordenador que serviu como base para estruturar a proposta das oficinas. No plano os alunos deveriam trabalhar na Ementa da oficina, objetivos pedagógico-musicais, conteúdo programático, metodologia de ensino, processos de avaliação, recursos didáticos, e desenvolvimento dos encontros.
- b. Elaboração dos formulários de inscrição. Divulgação e abertura das inscrições: Elaboração dos formulários de inscrição via google formulário, divulgação das inscrições via site da Embap e redes sociais (facebook e instagram).

- c. Implementação das oficinas. Cada oficina teve carga horária de 2h30 em média. Algumas ocorreram em dois dias separados. Outras ocorreram em apenas um dia.
- d. Elaboração dos relatórios e finalização do projeto. Conversa entre estudantes e coordenadores do projeto com a finalidade de discutir pontos positivos e desafios encontrados ao longo do projeto. Na próxima seção será apresentada a descrição das experiências de extensão considerando as oficinas aplicadas na modalidade online e na modalidade presencial

## **2. OFICINAS MUSICAIS: DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES DE EXTENSÃO**

Nesta seção serão descritos dois trabalhos realizados no contexto do projeto de extensão oficinas musicais. O primeiro ocorreu no ano de 2021, no contexto da pandemia Covid-19, na modalidade online. Participaram os alunos da disciplina Prática de ensino I (semestral) do curso de Licenciatura em música do campus Curitiba I - Embap.

### *2.1. DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES - OFICINAS MUSICAIS - ONLINE (2021)*

As oficinas foram elaboradas e aplicadas conforme o cronograma previsto. Foram desenvolvidos cursos na modalidade online que promoveram um espaço de diálogo da universidade com a comunidade de forma efetiva. Os discentes envolvidos tiveram a oportunidade de envolver-se com a metodologia ativa por meio de um projeto de elaboração de oficinas musicais, o que convidou cada um a pensar sobre os temas a serem trazidos, a forma de abordagem metodológica bem como as estratégias pedagógicas considerando a modalidade online adotada neste projeto de extensão. Em evento interno previsto no cronograma os alunos trouxeram relatos específicos sobre cada oficina conduzida, de modo que cabe ressaltar aqui alguns aspectos tratados.

Sobre o planejamento das oficinas, foram definidos três grupos, sendo que cada grupo teve liberdade para escolher o tema bem como o público alvo da oficina musical. Os temas escolhidos foram: O órgão e seus fascínios; Aspectos técnicos e expressivos da performance no violino e na viola; aprendendo a ouvir música por meio da trilha sonora. Cada grupo

trabalhou no processo de divulgação das oficinas utilizando principalmente os meios digitais como instagram e facebook. A seguir são apresentados os cartazes de divulgação de cada curso.

**FIGURA 1** – Cartaz de divulgação da oficina O órgão e seus fascinios.

INÍCIO:  
24 E 31 DE MAIO  
AS 20H30



EXTENSÃO EMBAP - UNESPAR



OFICINAS MUSICAIS

**O ÓRGÃO**  
E SEUS FASCINIOS

Ministrada pelos graduandos em música/EMBAP:  
CAMILA RABELO  
CORINA HAMERÓKI  
FELIPE CAVALLIN  
VIVIAN OLIVEIRA

•ob orientação dos professores:  
FLÁVIO VELOSO  
JEAN PSCHIEDT

LINK PARA INSCRIÇÃO NA DESCRIÇÃO

**FIGURA 2** – Cartaz de divulgação da oficina Aspectos técnicos e expressivos da performance no violino e na viola.

INÍCIO:  
07 E 14 DE JUNHO  
AS 20H30



EXTENSÃO EMBAP - UNESPAR



OFICINAS MUSICAIS

ASPECTOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS DA PERFORMANCE

**VIOLINO E VIOLA**

Ministrada pelos graduandos em música/EMBAP:  
RONALDO ALVES FEITOSA  
SAMARA SOUZA DA SILVA  
VICTOR DE OLIVEIRA PRUDENCIO

•ob orientação dos professores:  
FLÁVIO VELOSO  
JEAN PSCHIEDT

LINK PARA INSCRIÇÃO NA DESCRIÇÃO

FIGURA 3 - Cartaz de divulgação da oficina Aprendendo a ouvir música por meio da trilha sonora.



As aulas de cada oficina ocorreram por meio da plataforma Zoom meeting, sendo que estiveram presentes 64 alunos da comunidade externa. A modalidade online se mostrou importante porque também permitiu a presença de alunos de outros estados como o Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Santa Catarina.

### 2.1.1. O OLHAR DOS PROFESSORES MONITORES DO PROJETO

Nesta seção são apresentados pequenos trechos sobre as observações realizadas pelos professores monitores participantes do projeto.

Grupo 1 - O órgão e seus fascínios: “Os resultados atingidos foram satisfatórios, todos os alunos deram feedbacks positivos em relação a explicação, metodologia, apreciação e interação.” (caderno de anotações<sup>22</sup>)

Grupo 2 - Aspectos técnicos e expressivos da performance no violino e na viola: “O primeiro fator que nos chamou a atenção foi o engajamento dos alunos durante a aula. Ainda na fase de planejamento consideramos que seria essencial priorizar a comunicação com os participantes. Muitas dúvidas foram ouvidas, discutidas, e trabalhadas entre todos os presentes, num clima acolhedor e descontraído.” (caderno de anotações)

<sup>22</sup> O caderno de anotações foi gerado por meio de conversas dos discentes com os professores coordenadores do projeto sobre os resultados obtidos, pontos positivos e dificuldades encontradas.



Grupo 3 - Aprendendo a ouvir música por meio da trilha sonora: reflexões e práticas apreciativo-musicais: “os participantes da oficina puderam compreender os principais

elementos da música de maneira simples, objetiva e acessível. [...] Outro ponto importante a se mencionar foi o retorno positivo que tivemos por parte dos alunos(as). Alguns relatos dos integrantes nos levaram a entender que a oficina como um todo foi agradável, divertida e seu conteúdo foi de grande proveito” (caderno de anotações)

Desse modo, conclui-se que o projeto de extensão oficinas musicais na modalidade online proporcionou um processo de aprendizado ativo vivenciado tanto pelos discentes da disciplina prática de ensino como pela comunidade externa participante. A seguir serão descritas as experiências de aprendizagem na modalidade presencial.

## *2.2. DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES - OFICINAS MUSICAIS - PRESENCIAL (2021)*

A modalidade presencial das oficinas ocorreu no ano de 2022 e teve um número maior de oficinas ofertadas pelos alunos. Foram cinco grupos com os seguintes temas: Oficina: construção de instrumentos musicais; Oficina: Prática de ensino de choro; Oficina: Na trilha do som; Oficina: caminho musical; Oficina: Trilhas sonoras. As oficinas foram conduzidas em Curitiba e região metropolitana, em escolas da rede pública, igreja e Ongs. A seguir serão apresentados os relatos sobre cada oficina.

### *2.2.1. OFICINA CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS*

Foi realizada no dia 13 de setembro de 2022 em uma escola municipal de Curitiba-PR.. A oficina de música foi destinada a alunos com deficiência cognitiva. A proposta foi elaborar um xilofone de garrafas de vidro em que os alunos ajudavam com o preenchimento de água em garrafas pré marcadas na afinação da escala pentatônica menor.

Uma das atividades conduzidas foi um jogo executando o nome de cada aluno de forma silábica com andamento e ritmo livre, finalizado com a metodologia de Orff em composição baseado em experimentos criativos, improvisação de forma espontânea adicionando músicas cantadas e tocadas ao violão.

FIGURA 4 - alunos preenchendo as garrafas com água e explorando as possibilidades sonoras.



### 2.2.2. OFICINA PRÁTICA DE ENSINO DE CHORO

A oficina foi realizada no dia 28/10 na Filarmônica Antoninense. O local possui uma excelente estrutura para a realização das atividades. Houve um engajamento do grupo que, após estruturar a oficina, realizou ensaios e executou clássicos do choro. A participação dos alunos foi efetiva de modo que a oficina atingiu o objetivo de propor um momento para a prática do choro em grupo.

Embora poucos alunos tenham participado, os que estiveram presentes se envolveram ativamente nas atividades de apreciação, performance e improvisação, mesmo não tendo tido contato anterior com o choro.

Os professores monitores adquiriram conhecimentos acerca da elaboração e execução de projeto e de particularidades do choro por meio da execução do repertório escolhido.

**FIGURA 5** - Integrantes da oficina ensaiam uma das peças do repertório.



Dos resultados obtidos na oficina, foi possível observar que: (a) Os alunos compreenderam as características básicas do choro; (b) Os alunos puderam executar e improvisar clássicos do gênero; (c) discutiram aspectos históricos; (d) apreciaram o repertório de forma ativa.

### 2.2.3. OFICINA NA TRILHA DO SOM

A oficina “Na trilha do Som” teve como objetivo geral proporcionar ao educando experiências dentro da natureza do fazer musical, com o modelo de educação musical C(L)A(S) como fundamento para as atividades da trilha sonora (SWANWICK, 1994).

As aulas ocorreram em um colégio estadual de Curitiba-PR e foram ofertadas aos alunos em um horário de contraturno, as aulas ocorreram em dois dias, 22 e 25 de novembro de 2022, sendo cada aula com a duração média de 2 horas e 15 minutos. Ao todo foram cinco alunos inscritos, a faixa etária entre 15 e 17 anos, todos alunos tinham vivências expressivas e

significativas na música, como participar de bandas e orquestras, através de aulas de instrumentos além de frequentar com regularidade apresentações, shows e espetáculos artísticos, festivais de música, entre outros eventos culturais.

Os conteúdos da oficina foram separados por módulos para que ao final do curso, o educando soubesse dois de quatro aspectos presentes nas trilhas sonoras, sendo eles, o ruído e a música. O primeiro conteúdo trabalhado foi “Ruído e Foley”, por meio de uma apresentação expositiva, foi introduzido aos alunos o surgimento da técnica do foley e, por meio de um vídeo foi realizada a exposição do processo de realização da técnica.

A performance dos alunos foi realizada juntamente com a cena, houve um engajamento por parte do grupo e, de forma coletiva, puderam tomar decisões para a realização da atividade no tempo estimado. O segundo conteúdo apresentado foi a trilha musical, por meio de cenas e trilhas musicais foi desenvolvido diálogos de como a trilha musical contribui, agrega e sugere sentimentos, sensações e intenções na cena e por consequência, na narrativa integral da obra, para isso foi realizada uma proposta de atividade em que, os alunos assistiram uma cena com duas trilhas musicais opostas e contrastantes e, posteriormente, relataram o que haviam entendido e qual intenção aquela trilha musical transmitiu. Relatos de como a trilha musical não “casava” com a cena foi comum entre os participantes.

Em seguida, contribuindo para a perpetuação do objetivo geral da oficina, foi realizada uma atividade de composição de uma trilha musical, com a utilização do software Ableton, programa para produção e edição de áudio. Em um primeiro momento foi apenas apresentado os recursos, ferramentas e possibilidades do software e, em seguida, foi feita a trilha musical. Os alunos se mostraram bastante entusiasmados com a utilização do software e, se engajaram em aprender mais sobre as possibilidades musicais do programa. No segundo dia, os estudantes puderam criar a trilha musical para uma cena previamente selecionada pelos professores, foi perceptível o engajamento dos alunos durante o processo de produção.

Os elementos musicais escolhidos pelos alunos durante a produção da trilha estavam relacionados com uma “emoção/intenção” que eles desejavam transmitir. Características como olhar crítico e momentos de debates sobre os materiais sonoros dispostos e, reflexão sobre o que estava sendo feito, foi algo perceptível no grupo. Todas as propostas idealizadas, a

composição e performance do foley, a composição da trilha musical, foram realizadas pelo grupo participante de forma ativa e engajada. Durante a realização do curso, pode-se perceber dois obstáculos, o primeiro relacionado ao espaço em que seria dada às aulas e, posteriormente, a incerteza se iria aparecer alunos interessados na proposta.

**FIGURA 6** - Participantes da oficina Na trilha do som.



**FIGURA 7** - Participantes pesquisando possibilidades sonoras.



#### 2.2.4. OFICINA CAMINHO MUSICAL

A oficina Caminho Musical foi aplicada em uma escola municipal localizada em Curitiba-PR, no dia 04 de novembro. Participaram alunos de 9 a 10 anos. A proposta da oficina constava em elaborar um caminho contendo quadrados para que os estudantes tivessem que avançar pulando de forma semelhante a um jogo de amarelinha. Em alguns quadrados o professor, de forma conjunta com os alunos, escreveu palavras rítmicas que deveriam ser cantadas pelo aluno ao pular naquele determinado quadrado.

Durante a oficina foi possível observar um grande engajamento por parte dos estudantes. Todos os estudantes participaram ativamente de todo o processo: na escolha das palavras, na construção dos caminhos e também na fiscalização das atividades. No decorrer das atividades foram percebidos alguns imprevistos, como por exemplo, o fato de ter que reescrever as palavras no chão, pois, como estas eram feitas com giz de quadro, acabavam sumindo após pisar nelas algumas vezes.

**FIGURA 8** - Estudantes construindo o caminho musical.



## 2.2.5. OFICINA TRILHAS SONORAS

A oficina “Trilhas Sonoras” foi destinada às crianças e adolescentes de um projeto social da prefeitura de Pinhais e teve como foco trabalhar paisagens sonoras e trilhas sonoras. As abordagens metodológicas foram baseadas no educador Murray Schafer (2012). Ao final da oficina, os estudantes desenvolveram conhecimentos sobre o que é sonoplastia e trilha sonora, como elas são feitas, e onde elas são usadas. Foram realizadas atividades de sonorização bem como uma composição de sonoplastia em uma pequena história e realizada uma performance da composição feita por eles.

**FIGURA 9** - Participantes da oficina Trilhas sonoras.



## 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de extensão oficinas musicais estimulou a produção no campo da educação musical e aproximou a comunidade externa do conhecimento desenvolvido no contexto do curso de Licenciatura em música

do campus I - Embap da UNESPAR. As diversas oficinas planejadas e aplicadas serviram para consolidar a música como uma ferramenta de intervenção social (Gainza, 2011).

Nesse sentido, foi possível observar que tanto os estudantes de licenciatura em música como os participantes das oficinas da comunidade externa puderam trocar experiências de aprendizado que enriqueceram a formação integral de cada um.

De um modo geral, as oficinas realizadas na modalidade online puderam atingir outros públicos, expandindo o acesso do público das oficinas para outros estados. Já nas oficinas presenciais foi possível notar a riqueza nas interações pessoais e trocas de experiências entre professores e alunos.

Para os alunos de licenciatura em música, o projeto oficinas musicais possibilitou o estudo de práticas de ensino de uma forma ativa e comprometida com as demandas de situações reais de atuação laboral. Assim, os estudantes puderam refletir sobre as estratégias de ensino, as dificuldades enfrentadas, bem como os pontos positivos de cada oficina conduzida.

## REFERÊNCIAS

FARIAS, C. S. Fundamentos teórico-metodológicos da aprendizagem baseada em problemas - abp na forma de estudo de caso: o que se deve saber para a elaboração e aplicação na educação profissional. IN. **A aprendizagem baseada em problemas na forma de estudo de caso aplicada ao ensino na educação profissional** / organização: Cleiton Sampaio de Farias; Sara Silva; Patrícia do Nascimento Sá Dias. – Rio Branco: Editora IFAC, 2021.

GAINZA, Violeta Hemsy de. Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas REVISTA DA **ABEM**. Londrina, v.19, n.25, 11-18, jan.jun 2011.

SCHAFER, M. **O ouvido pensante**. 2a ed. São Paulo: Unesp, 2012.

SWANWICK, Keith. **Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education**. London: Routledge, 1994.



# **RELATO DE EXPERIÊNCIA: TUBO DE ENSAIO COM A BIG BELAS BAND<sup>23</sup>**

**Prof. Dr. Marco Aurélio Koentopp  
Prof. Dr. Eduardo Fernando de Almeida Lobo  
Prof. Dr. Hugo Leonardo Martins Correa  
Prof. Dr. Jean Felipe Pscheidt**

---

<sup>23</sup> Projeto de Extensão registrado na Divisão de Extensão do Campus de Curitiba I – Embap TUBO DE ENSAIO COM A BIG BELAS BAND



**RESUMO:** Neste capítulo é apresentado um relato de experiência do projeto de extensão Tubo de Ensaio com a Big Belas Band. O objetivo do projeto é divulgar a música produzida no contexto das Big Bands, reunindo alunos, ex-alunos, professores e a comunidade externa da Unespar em atividades de prática instrumental, da regência, composição, além da realização de concertos didáticos. Neste texto são apresentadas informações históricas do projeto bem como a descrição de algumas de suas principais produções realizadas nos últimos anos por meio de diferentes parcerias no meio cultural.

**Palavras-chave:** Big band; arranjo; composição, performance.

## 1. INTROUÇÃO

A **Big Belas Band** é um grupo formado em 2011 por alunos, professores e comunidade externa da Unespar – Campus de Curitiba I – Embap. O grupo tem fomentado a prática musical explorando um repertório que abrange música brasileira, jazz, temas de filme e jogos, além de composições próprias.

**Figura 1** - Primeira formação da Big Belas Band em 2011.



Sabe-se que a falta de oportunidade em ouvir um grupo instrumental do porte de uma Big Band em esferas mais carentes da população é muito grande. E o *Campus* de Curitiba I – Embap, dispõe de um grupo como esse que é a *Big Belas Band*. Esse grupo composto por professores, estudantes

e ex-alunos desse *Campus*, e por vezes convidados externos, vem desenvolvendo um trabalho socioeducacional importantíssimo na sociedade paranaense desde o ano de 2011, levando para todos os pontos da cidade o que se trabalha na Universidade: a excelência na performance instrumental, a vivência da regência, a elaboração de composições autorais inéditas e arranjos exclusivos. Sendo assim a **Big Belas Band**, através deste projeto, pretende continuar esse trabalho de divulgação do conhecimento artístico e cultural de forma universal, atingindo um público infantojuvenil e adulto, com sua música de alta qualidade.

A partir do ano de 2022, o grupo integra o projeto de extensão **Tubo de Ensaio com a Big Belas Band**. O nome se refere ao grande laboratório onde são experimentados vários elementos de atuação do músico, como: performance instrumental; regência; arranjo; composição. Todos esses elementos inseridos na prática de **Big Band**.

Além destes elementos de aprendizado do corpo discente, o projeto visa levar à comunidade concertos de cunho performáticos e didáticos através de apresentações que ocorrem em Escolas Municipais e/ou Estaduais, nas Ruas da Cidadania de Curitiba, e em outros espaços culturais da Cidade de Curitiba e Região Metropolitana, e, com muita frequência se estende para outras cidades do Estado do Paraná e Santa Catarina.

Big Band é uma formação musical que tem origem na música americana dos anos 1930. Segundo GRIDLEY (2009, p. 99) a maior parte do jazz feito nos anos 1930 e 1940 foi tocado por bandas de dez ou mais músicos, e foi um período conhecido por *the big band era* ou *the swing era*. Este estilo de música teve início no final dos anos 1920 e foi rapidamente associada à dança.

As *Big Bands* deste período eram formadas por dez ou mais músicos, organizados em três categorias, chamadas de seções: rítmica, metais e saxofones. A seção rítmica era composta por piano, guitarra, contrabaixo e bateria. A seção de metais era separada em trompetes e trombones e poderia abrigar de 1 a 5 músicos, sendo três o mais usual. A seção de saxofones, a partir do final dos anos 1930, era normalmente composta por 2 saxofones alto, 2 saxofones tenores e 1 saxofone barítono, e poderia incorporar outros instrumentos como o clarinete ou a flauta transversal.

Com o crescimento destes grupos, houve também um aumento no uso de arranjos escritos, o que não eram tão necessários nos grupos

pequenos. Nestes, usualmente os músicos decoravam as partes que tinham que tocar, em um repertório bem menos numeroso. O fazer musical em um grupo grande que com certa frequência abrigava músicos novos aliada à necessidade de aumentar o repertório, devido às demandas de mercado, fez com que estes grupos optassem por fazer arranjos escritos.

A era do *swing* possibilitou o surgimento e manutenção de excelentes Big Bands por décadas, como as dirigidas por Fletcher Henderson (1897-1952), Duke Ellington (1899-1974), Count Basie (1904-1984), Tommy Dorsey (1905-1956) ou Benny Goodman (1909-1986).

No Brasil esta formação começou a circular já nos anos 1930 com a criação da Orquestra Tabajara (1937) pelo maestro Severino Araújo (1917-2012), e continuou em ascensão nas décadas seguintes com as orquestras de Sílvio Mazzuca (1919-2003), Enrico Simonetti (1924-1978). As Big Bands também circularam pelo interior do país, como Orquestra Continental de Jaú, Pedrinho e sua Orquestra Guararapes, Nelson e sua Orquestra Tupã, dentre outras.

No ambiente universitário, esta formação instrumental está presente ao redor do mundo, em inúmeras universidades dos Estados Unidos e da Europa.

Os grandes objetivos do projeto Tubo de Ensaio com a Big Belas Band são:

- A divulgação da arte da música através da Big Belas Band e oportunizar para a sociedade o conhecimento desenvolvido no *Campus Curitiba I – Embap*.
- Oportunizar para os alunos do curso de regência, a vivência da prática de regência;
- Oportunizar a prática de performance em grupo através da Big Belas Band;
- Oportunizar a prática da composição e do arranjo musical para essa formação instrumental;
- Levar à sociedade as sonoridades da Big Band através de um repertório autoral, repertório nacional e internacional;
- Realizar concertos didáticos na comunidade de Curitiba e Região Metropolitana, proporcionando uma melhor compreensão do que se está apreciando.

## 2. DESCRIÇÃO

Com mais de uma centena de apresentações já realizadas, a **Big Belas Band** acumula participações em festivais de âmbito nacional e internacional, concertos didáticos em escolas e eventos pelos estados do Paraná e Santa Catarina. Para que toda esta estrutura de extensão aconteça, tudo começa com a escolha do repertório a ser executado no 1º e 2º semestre. Neste momento é onde já acontece a primeira forma de experimentação, pois, dentre as disciplinas dos cursos de música temos: Composição, e, Arranjo Musical. Todas as músicas que fazemos necessitam de um arranjo, ou seja, a composição que foi criada inicialmente para uma certa formação instrumental/vocal, precisa ser arranjada para a formação de Big Band, como é nosso caso. O mesmo acontece para um Coral, Banda Sinfônica, Banda Marcial etc. A não ser, é claro, que ela já tenha sido composta para a formação em questão. Sendo assim, os estudantes que tenham, composições e/ou arranjos para a Big Band, apresentam ao Coordenador da Big Belas Band e se forem selecionadas, farão parte do repertório.

Durante o semestre, ocorrem os ensaios regulares semanais, e aqui temos mais dois elementos de experiência: a performance instrumental que provém justamente das disciplinas de prática de Instrumento, e a regência que também é feita por um estudante matriculado ou egresso, da disciplina de Regência. Os músicos que compõe o grupo são os matriculados nos cursos de música do campus, os egressos, ou mesmo membros da comunidade externa que toquem um dos instrumentos que fazem parte da formação de Big Band: saxofone, trompete, trombone, guitarra, piano, contrabaixo elétrico, bateria e percussão. Eventualmente temos nos arranjos a presença de: cavaquinho, violão, tuba, flauta transversal e clarinete.

**Figura 2** - Ensaio da Big Belas Band no Auditório Mario Schoemberger.



Vimos aqui o total protagonismo do estudante. Ele faz a composição, faz o arranjo, rege e realiza a performance instrumental. Claro que na organização do repertório, são colocados também arranjos de arranjadores consagrados para que o grupo tenha uma experiência mais completa e diversificada.

**Figura 3** - Concerto na cidade de Ponta Grossa abril/2023



Nos ensaios, além do trabalho de prática instrumental, são trabalhados fatores humanos, como o respeito entre regente e instrumentista, o diálogo com o público, a disciplina com o horário, a programação do regente na sua prática.

**Figura 4** - Concerto no Simpósio Nacional/Internacional de Enfermagem julho/2023



A Big Belas Band, é um grupo bastante versátil e costuma se apresentar em eventos culturais, Escolas, espaços culturais não somente da cidade de Curitiba, mas já se apresentou em mais de 20 cidades no Estado do Paraná e Santa Catarina.

**Figura 5** - Concerto em Paranavaí no Colégio - 2019.



**Figura 6** - Concerto na Capela Santa Maria - 2012.



**Figura 7** - Concerto no Festival de Música de Cascavel 2015.



O grupo conta com dois álbuns gravados, “Big Belas Band por ela mesma” (2017) e “Big Belas Band por ela mesma 2” (2020), disponíveis nas plataformas digitais de streaming. Outras produções e atualizações podem ser conferidas por meio do Instagram, Tik Tok, Youtube e site do grupo ([www.bigbelasband.com.br](http://www.bigbelasband.com.br)). Neste ano de 2023, a Big Belas Band



gravou seu terceiro álbum intitulado: **BIG BAND, O RESGATE**, que contou com 10 músicas autorais, de professores e estudantes da Unespar. No mesmo projeto está um jogo para celular ou PC, que didaticamente ensina a formação da Big Band e é ambientado nos principais pontos turísticos da cidade de Curitiba. Ambos serão lançados no final do mês de outubro e disponibilizados gratuitamente.

**Figura 8** - Capa do álbum Big Band - O Resgate - 2023.



**Figura 9** - Gravação do álbum Big Band - O Resgate, naipes da base e naipes dos Saxofones



**Figura 10** - Gravação do álbum Big Band - O Resgate 2023 naipes dos trompetes.



### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto tubo de ensaio com a Big *Belas* Band tem sido realizado considerando os objetivos atrelados a divulgação da arte da música para a sociedade, a vivência da prática da regência, a prática da performance instrumental, da composição, da realização de concertos didáticos, além da busca por estimular a produção autoral e de arranjos que exploram a sonoridade das Big Bands.

Desde a primeira formação em 2011, as produções realizadas no contexto do projeto têm contribuído para a sua consolidação enquanto

um espaço de produção artística de qualidade, mantendo seu pilar de extensão ao incorporar alunos, ex-alunos e professores da UNESPAR, além da comunidade externa por meio de diversas parcerias.

Para aqueles que participam do projeto, a grande contribuição está na possibilidade dos estudantes em comporem e/ou arranjam músicas especialmente para essa formação, com o intuito de um aprimoramento dos conteúdos abordados nas respectivas disciplinas curriculares. Além, obviamente, da performance instrumental e de regência.

Para a comunidade externa, é importante considerar o conhecimento levado para a sociedade por meio dos concertos executados de forma didática, onde são apresentados os instrumentos em questão, bem como os comentários sobre compositores e suas obras. A cada concerto numa Escola e/ou outro espaço cultural, percebemos a semente da arte musical plantada no coração das crianças e o despertar da vivência musical da sociedade. Assim, a **Big Belas Band** segue trilhando seu caminho musical, resultado da parceria entre alunos, professores e comunidade da UNESPAR - Embap, fomentando a produção cultural e divulgando música de qualidade.

Confira mais no nosso site: [www.bigbelasband.com.br](http://www.bigbelasband.com.br)

INSTAGRAN: @bigbelas YOUTUBE: Big Belas Band

## REFERÊNCIAS

**ADLER**, Samuel - The Study of Orchestration. Ed. Norton - 3th edition. New York.

**ADOLFO**, Antonio - Arranjo um enfoque atual. Ed. Lumiar. Rio de Janeiro.

**CORREA**, Hugo Leonardo Martins. Arranjo Musical. Editora Itersaberes. Curitiba - Brasil. 2021.

**GALVÃO**, Zequinha - Prática de Bateria. Ed. Lumiar. Rio de Janeiro.

**GRIDLEY**, Mark C. Jazz Styles: history and analysis. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2009.

**GROE**, Dick. Arranging Concepts Complete. The Ultimate Arranging Course for today Music. Alfred Editions, 1985, USA.

**LOWELL**, Dick & **PULLIG**, Ken - Arranging for Large Jazz Ensemble. Ed Berklee, Boston, 2003.

**JULLIEN**, Ivan, Traité de l'Arrangement vol. 1, 2, 3 e 4 Media Music, Marseille. 2005

\_\_\_\_\_, Ivan, Technique de l'Arrangement. Éditions Distingo, Fontenay sous Bois, 1992.

\_\_\_\_\_, Ivan, Technique de l'Orchestration de Jazz. Media Music, Marseille. 2012.

**MANCINI**, Henry – Sounds and Scores, A practical guide to Professional orchestration. Ed. Northridge Music INC. Van Nuys, 1973.

**PEASE**, Ted & **PULLING**, Ken, Modern Jazz Voicings. Berklee Press, Boston. 2001.

**SÁ**, Renato de – 211 Levadas Rítmicas. Ed. Vitale. São Paulo.

**SYLLOS**, Gilberto de & **MONTANHAUR**, Ramon – Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira. Ed. Lumiar. Rio de Janeiro, 2002.

**TOMARO**, Mike e **WILSON**, John. Instrumental Jazz Arranging, A comprehensive and practical guide. Hal Leonard, 2009. USA.

# **“MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS” - RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UM PROJETO DE EXTENSÃO**

**Milena Santos Mayer<sup>24</sup>**

**Ana Carolina Mendes Cerqueira Nobrega<sup>25</sup>**

**Deborah Agulham Carvalho<sup>26</sup>**

**Marcos Dias de Araújo<sup>27</sup>**

---

<sup>24</sup> Universidade Estadual do Paraná Campus Curitiba | Museologia e Educação: diálogos possíveis  
- coordenadora/docente

<sup>25</sup> Discente

<sup>26</sup> Discente

<sup>27</sup> Discente



**RESUMO:** O presente relato de experiência resulta do Projeto de Extensão Universitária intitulado *Museologia e Educação: diálogos possíveis*. A atividade é uma Ação Curricular de Extensão e está vinculada à disciplina *Projeto de Extensão Universitária* do curso de Bacharelado em Museologia do Campus Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná. Integrado às áreas de Cultura e Educação e à linha Patrimônio cultural, histórico e natural, o projeto foi elaborado e executado pelas alunas e alunos do segundo ano do curso de graduação e coordenado pela docente responsável pela disciplina. A ação resultou em um curso de extensão homônimo do projeto e contou com cinco módulos apresentados remotamente em encontros síncronos. A princípio o público-alvo seriam professores de Artes da cidade de Curitiba, todavia com a ampla divulgação nas redes sociais, participaram da atividade membros da comunidade externa e interna da Unespar, incluindo cursistas de outros estados do país, constituindo um público heterogêneo. O projeto faz parte da implementação da curricularização da extensão na instituição e teve como objetivo oportunizar a produção e a difusão de conhecimento do campo da Museologia por meio da construção de uma relação dialógica entre a universidade e a sociedade. A partir do estudo de caso da exposição "*Belas 75 - Caminhos da arte paranaense*" que esteve em cartaz no Museu de Arte Municipal de Curitiba - MuMA, em comemoração ao aniversário da Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP (atual Campus Curitiba I da Unespar). Os discentes construíram reflexões acerca das aproximações e potencialidades da relação entre a Museologia e o Ensino de Artes, dando ênfase às ações educativas em museus, à expografia, aos processos curatoriais e à divulgação da instituição e do curso de graduação.

**Palavras-chave:** Extensão universitária; museologia; educação; ensino de artes.

**ABSTRACT:** *This experience report is the result of the University Extension Project entitled *Museology and Education: possible dialogues*. The activity is a Curricular Action of Extension and is linked to the discipline *Project of University Extension of the Bachelor's Degree in Museology of Campus Curitiba I of the State University of Paraná*. Integrated into the Culture and Education area and the Cultural, Historical and Natural Heritage line, the project was designed and executed by the students of the second year of the undergraduate course and coordinated by the professor responsible for the discipline. The action was carried out in an extension course of the*

*same name of the project and outline with five modules presented remotely in synchronous meetings. At first, the target audience would be Arts teachers from the city of Curitiba, always widely publicized on social networks, participants in the activity, members of the external and internal community of Unespar, including course participants from other states of the country, constituting a heterogeneous public. The project is part of the improvement of the institution's extension curriculum and aimed to create opportunities for the production and dissemination of knowledge in the field of Museology through the construction of a dialogical relationship between the university and society. Based on the case study of the exhibition "Belas 75 - Caminhos da arte paranaense" that was on display at the Museu de Arte Municipal de Curitiba, in celebration of the anniversary of the Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP (current Campus Curitiba I of the Unespar). The discs built reflections on the approaches and potentialities of the relationship between Museology and Arts Teaching, emphasizing educational activities in museums, expography, curatorial processes and publicizing the institution and the undergraduate course.*

**Keywords:** *University extension project; museology; education; expography; curation.*

## 1. INTRODUÇÃO

A dimensão pedagógica das universidades é amplamente reconhecida pela sociedade, trata-se de um lugar de formação e de produção de conhecimento. Contudo, as circunstâncias sociais, políticas e culturais, elementos igualmente constituintes da Academia, demandam esclarecimentos e divulgação extramuros. Além de suas funções de ensino e pesquisa, a Universidade Brasileira é fundamentada na prática da extensão. Segundo Sousa (2010, p. 16) "o termo extensão apareceu pela primeira vez, na legislação educacional, em 1931 no primeiro Estatuto das Universidades Brasileiras", e foi retomado no fim da década de 1960, por meio da Lei nº 5.540/68 tornando a extensão obrigatória em todas as Instituições de Ensino Superior - IES. Mais tarde, em meio ao processo de redemocratização, a Constituição Federal de 1988 registrou e consolidou o princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão (SOUSA, 2010, p. 16). No entanto, compor uma legislação não necessariamente "clareou sua prática ou mesmo instigou sua construção" (SOUSA, 2010, p. 16)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Em novembro de 1987 foi criado o Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, atualmente Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Educação

Fundamentada nas reflexões do educador Paulo Freire (1983), a construção do projeto *Museologia e Educação: diálogos possíveis* partiu do entendimento de que a problemática da extensão gira em torno da ideia equivocada de posse absoluta do conhecimento oriundo das IES em formato hierárquico e/ou unilateral sem que haja troca ou reconhecimento de saberes. Assim, desde a concepção até a execução, as acadêmicas e acadêmicos participaram de modo ativo e propositivo, bem como foram encorajados a trabalhar a partir da assimilação das possibilidades de trocas de conhecimento com o público externo, afinal

repetimos que o conhecimento não se estende do que se julga sabedor até aqueles que se julga não saberem; o conhecimento se constitui nas relações homem-mundo, relações de transformação, e se aperfeiçoa na problematização crítica destas relações (FREIRE, 1983, p. 22).

Necessária como parte da formação em um curso de graduação, a extensão é também uma maneira de atingir a públicos de egressos ou de pessoas que nunca frequentaram a universidade, uma vez que um dos fundamentos da mesma é justamente promover a interação com múltiplos setores da sociedade. Ao longo da disciplina e com a execução do projeto, percebeu-se que os cursos de extensão também são meios para a atualização, aperfeiçoamento e divulgação de um determinado tema ou experiências específicas. Concluiu-se que os cursos de extensão apresentam-se de diversas formas como atividades práticas, debates, conferências e aulas, bem como a difusão de conhecimentos não acadêmicos, inovações que ainda não alcançaram os currículos ou debates sobre a intersecção entre saberes e técnicas. Elementos que podem ser traduzidos pela definição proposta pelo Plano Nacional de Extensão que a apresenta como um "processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e **viabiliza a relação transformadora entre a Universidade e a Sociedade**" (FORPROEX, 2007, p. 17, grifo nosso). Segundo Sandra de Deus,

a Extensão é o lugar da "alteridade" por excelência - é onde a universidade realiza o reconhecimento da diversidade tanto sociocultural quanto étnico-racial e permite não apenas a construção, como também o estabelecimento dos compromissos necessários à



leitura do mundo. Ao atuar nas dimensões estéticas e culturais, a Extensão Universitária tenciona o Ensino e atualiza a Pesquisa. Este movimento nos convoca não só a pensar o lugar da Extensão na formação cidadã dos envolvidos, como também a reconhecer o seu papel real e objetivo na estrutura da universidade, no cumprimento daquela que pode ser uma de suas tarefas mais generosas e instigantes: a de ser o local de formação, contribuição e promoção de propostas para melhoria da vida. (DEUS, 2020, p. 23).

Ainda que esse entendimento não seja recente, as práticas extensionistas foram durante muito tempo consideradas facultativas, tornando-se efetivamente parte obrigatória de créditos para a formação profissional somente a partir da regulamentação da curricularização da extensão que ocorreu no ano de 2018<sup>29</sup>. Com isso os cursos de graduação das IES do país inseriram em seus Planos Pedagógicos ações extensionistas a fim de atender às expectativas das recentes normativas. Esse processo é apontado por especialistas como uma oportunidade para a potencialização da aproximação entre ciência e sociedade.

No curso de Bacharelado em Museologia da Unespar o PPC – Projeto Pedagógico do Curso em vigência prevê duas disciplinas vinculadas especificamente à extensão<sup>30</sup>. A primeira denominada *Introdução à Extensão Universitária* é ofertada no primeiro semestre do curso, os discentes iniciam a trajetória acadêmica em contato com o conceito e suas práticas. A ementa aborda, entre outras questões, a relação ensino, pesquisa e extensão universitária, legislação e procedimentos metodológicos. Ainda na grade de formação geral, no terceiro semestre, é ministrada a disciplina *Projeto de Extensão Universitária* cuja ementa prevê o estudo da universidade e sociedade, diferenças socioculturais, diagnóstico, planejamento, execução e avaliação de ações, bem como diretrizes para a construção de

<sup>29</sup> A curricularização da extensão tem por finalidade atender à Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018, que estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior e regulamenta o disposto na Meta 12.7 do Plano Nacional de Educação, aprovado pela Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014, para o decênio 2014–2024, que assegura, no mínimo, dez por cento do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social.

<sup>30</sup> O Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Estadual do Paraná, campus de Curitiba I-Embap, atende ao disposto na Resolução nº 038/2020 – CEPE/Unespar e na Resolução nº 011/2021 – CEPE/Unespar, que altera a redação do Art. 9º da Resolução nº 038/2020 – CEPE/Unespar, a qual dispõe sobre o Regulamento da Curricularização da Extensão na Universidade Estadual do Paraná – Unespar.

projetos de extensão e execução de atividades extensionistas (UNESPAR, 2021). Além dessas, nas disciplinas de caráter diferenciado, há previsão de Ações Curriculares de Extensão nas disciplinas de *História e Patrimônio do Paraná, Educação em Museus, Exposição Curricular* e *TCC II (Trabalho de Conclusão de Curso)*.

A professora Sandra de Deus, que já foi presidente do FORPROEX<sup>31</sup>, alerta que o "potencial educativo e formativo da Extensão deve ser inserido de modo qualificado no projeto pedagógico universitário" (2020, p. 13) e que é preciso manter a atenção para não apenas alterar os currículos dentro dos prazos legais, "mas também como forma de oferecer alternativas de formação aos estudantes e respostas mais efetivas para a sociedade" (DEUS, 2020, p. 91).

Simplemente obrigar estudantes a realizar atividades assistenciais ou a prestar serviço sem ganho acadêmico é ignorar todo o percurso teórico-metodológico e político construído pela Extensão Universitária ao longo de sua formalização latino-americana (DEUS, 2020, p. 91).

Assim, a partir dessas reflexões, a docente responsável pela disciplina Projeto de Extensão solicitou que os alunos retomassem as leituras de Introdução à Extensão e apresentassem propostas para a Ação Curricular de Extensão. Considerando que esta seria a primeira experiência, que as professoras eram diferentes nas duas disciplinas e que houve a saída de alunos e alunas e a entrada de outras, o grupo pensou em elaborar um projeto novo e que envolvesse um evento marcante para o curso de Museologia: a exposição de arte referente aos 75 anos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com curadoria de Maria José Justino e Fabricio Vaz Nunes. De maneira coletiva, decidiu-se sobre a preparação e a oferta de um curso de extensão com base na exposição, mas que ao mesmo tempo apresentasse reflexões gerais a respeito da Museologia, educação museal, história da arte e expografia com o intuito de difundir as possibilidades de atuação dos profissionais museólogos, estabelecer diálogo com a comunidade externa e debater os conhecimentos adquiridos na Academia.

Os objetivos do curso consistiram em articular por meio da atividade extensionista reflexões acerca dos diálogos possíveis entre o conhecimento museológico e suas potencialidades para o processo de ensino-aprendizagem na disciplina de Artes ou áreas correlatas. Além disso,

<sup>31</sup> Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras.

o projeto buscou compreender a extensão universitária em seus princípios e diretrizes; promover espaços em que os discentes aprimorassem atividades de pesquisa, comunicação, análise e elaboração de resultados; oportunizar aproximações e reflexões interdisciplinares com os demais cursos de graduação da Unespar - Campus Curitiba I; difundir informações e promover a produção do conhecimento sob a perspectiva da Museologia acerca do acervo de obras de arte pertencente à Escola de Música e Belas Artes do Paraná; promover o diálogo entre sociedade (comunidade escolar), a Universidade Estadual do Paraná e o Museu Municipal de Arte de Curitiba; e divulgar as atribuições profissionais dos museólogos, bem como difundir a formação acadêmica na área.

Os procedimentos metodológicos foram construídos ao longo do processo. A proposta foi fundamentada na metodologia ativa de ensino-aprendizagem, pois como mencionado anteriormente, desde a concepção do projeto o protagonismo dos acadêmicos foi considerado um componente fundamental. Além da atuação direta e efetiva dos estudantes desde a gênese do projeto, a elaboração e execução do curso também foi respaldada na valorização dos saberes e das experiências de todos os envolvidos, incluindo o público alvo (professores cursistas). A partir de uma concepção freiriana de educação e de extensão, a interação dialógica foi o princípio basilar do curso proposto, uma vez que a comunidade externa foi convidada a participar de forma ativa estabelecendo uma "via de mão dupla" com os acadêmicos monitores (FREIRE, 1983).

A elaboração do projeto ocorreu no dia a dia da sala de aula. O ponto de partida foi a visita técnica à exposição "*Belas 75 - Caminhos da arte paranaense*" no Museu Municipal de Arte de Curitiba, com o acompanhamento e a mediação da conservadora responsável pela Reserva Técnica da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Ana Cristina Thomé. Além disso, uma das alunas do segundo ano, membro da equipe do projeto, também atuou como monitora da exposição e auxiliou os colegas fornecendo informações complementares para as análises. Na sequência, deliberou-se que o curso contaria com cinco módulos, foram definidas as temáticas e dividiram-se as tarefas de pesquisa e elaboração de material de apoio, todavia todas as etapas foram discutidas em sala de aula, caso a caso. Os módulos ocorreram no formato remoto, em encontros síncronos com duração de duas horas. Também foram oferecidas atividades assíncronas que complementaram a carga horária e permitiram o retorno dos participantes. A plataforma utilizada foi o *Google Sala de Aula* e os encontros

ocorreram em videochamadas do *Google Meet*. Todo o material de apoio como slides, bibliografia, atividades e material complementar multimídia foi disponibilizado para os cursistas.

Uma questão relevante do processo é que no momento das inscrições, foi solicitado aos interessados que registrassem interesses ou dúvidas que eles gostariam que fossem abordados durante a ação extensionista, desse modo toda a equipe teve acesso a diversas perguntas que orientaram o preparo dos módulos a partir das demandas do público. Esses encontros ocorreram semanalmente em cinco quartas-feiras no período noturno e este texto é um relato sobre a elaboração, a prática e os resultados de toda essa experiência.

## 2. RELATO DA EXPERIÊNCIA

O Projeto de Extensão Universitária, aqui relatado, foi classificado nas áreas de Cultura e Educação, elaborado e ministrado pelas alunas e alunos do 2º ano do curso de Bacharelado em Museologia da Unespar - Campus Curitiba I, e coordenado pela docente responsável pela disciplina de "Projeto de Extensão Universitária".

O principal objetivo do Projeto foi difundir junto à comunidade, a partir da apresentação da exposição "*Belas 75 - Caminhos da arte paranaense*", a formação e o currículo do Bacharelado em Museologia da Unespar. Um curso novo, que iniciou as atividades em 2019 e formou a primeira turma em 2023.

A exposição em questão ocorreu do dia 18/04/2023 ao dia 21/05/2023, no Museu Municipal de Arte (MuMA) - Portão Cultural, localizado na cidade de Curitiba no Estado do Paraná. Um dos propósitos da mostra foi a celebração dos 75 anos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP, que em 2001 passou a integrar a Unespar se tornando o Campus I/Embap da instituição, mas que ainda é lembrada carinhosamente como "Belas". Teve a curadoria da professora adjunta da Unespar - Campus I/Embap, Dra. Maria José Justino e do Dr. Fabricio Vaz Nunes também professor adjunto da mesma instituição. Foram selecionadas para o evento cerca de 108 obras do acervo da "Belas", e segundo os curadores, o acervo possui uma função cultural e educativa pois reúne obras que mostram a sua importância e atuação na formação de artistas ao longo desses 75 anos, uma vez que a Escola foi fundada em 1948.

O projeto de extensão foi denominado "*Museologia e Educação: diálogos possíveis*", e resultou em um curso que contou com cinco módulos mediados pelos discentes. Os membros da equipe<sup>32</sup> foram divididos em 3 duplas e 2 trios, que, respectivamente, foram responsáveis por desenvolver e abordar os conteúdos. Em cada módulo houve a apresentação de ao menos um conceito do campo da Museologia, com o auxílio teórico das próprias disciplinas cursadas como Introdução à Museologia, História dos Museus, História da Arte e Museografia, por exemplo. Dessa forma, os futuros museólogos puderam elaborar reflexões a respeito da potencial aproximação da relação entre a Museologia, Educação e o Ensino das Artes.

A divulgação do evento foi promovida pelos próprios discentes, que elaboraram em conjunto os textos do cartaz que foi difundido com a comunidade, virtualmente, por meio das Redes Sociais e divulgado, inclusive, no site da Unespar - Campus I/Embap<sup>33</sup>, e cartazes impressos (figura 1), alocados no Campus da própria instituição.

A inscrição foi realizada *on-line*, por meio da plataforma *Google* Formulários. O conteúdo do formulário de inscrição foi produzido conjuntamente em sala. Com o intuito de organizar e centralizar as informações, criou-se um e-mail específico para o projeto. Ao se inscrever, a pessoa matriculada podia deixar, com antecedência, uma pergunta; ao todo, o projeto recebeu cerca de 50 (cinquenta) questões, a maioria pertinente à temática proposta sobre Museologia e Educação. Isso contribuiu para a construção das aulas, uma vez que, algumas das questões puderam ser sanadas na própria explanação dos conteúdos, no decorrer de cada módulo.

Ao atingir 100 inscritos o formulário de inscrição foi fechado, pois, pensando na capacidade de pessoas que a sala do *Google Meet* comporta, durante uma transmissão e somando a equipe dos alunos ministrantes do curso, decidiu-se limitar o número de inscritos em 100 cadastros. O público, de maneira geral, foi composto por membros da comunidade interna, estudantes e professores e da comunidade externa do Estado do Paraná e de outros Estados, bem como do Pará, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No dia de cada encontro os participantes recebiam um e-mail com o link de acesso ao respectivo Módulo.

<sup>32</sup> Discentes membros da equipe do Projeto de Extensão: conforme o item 4.7 retiramos os nomes dos participantes para o momento de avaliação do texto.

<sup>33</sup> Divulgação do evento no site da Unespar - Campus I Embap. Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/noticias/2023/julho/museologia-educacao-dialogos-possiveis>.

Figura 1 - cartaz de divulgação do Projeto de Extensão



Arquivo dos autores.

No primeiro encontro foi dada ênfase à introdução aos conceitos da Museologia e à História dos Museus. No segundo encontro, foi apresentado o MuMA, local onde ocorreu a exposição "Belas 75 - Caminhos da arte paranaense", como as obras e artistas que compuseram a mostra. No terceiro encontro os participantes puderam conhecer alguns processos museológicos como a curadoria e a expografia. No quarto encontro, foi referenciado o nome do projeto "Museologia e Ensino de Arte: diálogos possíveis" e a proposta consistiu em abordar o ensino da Arte e da História da Arte em favor dos educadores e museólogos, realçando o papel dessas disciplinas dentro da Embap. E por fim, no último encontro, abordou-se as Ações Educativas em museus. A seguir, o relato de cada um dos cinco encontros.

## MÓDULO I – INTRODUÇÃO: CONCEITOS DA MUSEOLOGIA

O primeiro momento de interação foi realizado no dia 19 de junho de 2023, e teve por objetivo apresentar aos cursistas o panorama geral de algumas temáticas contempladas pela Museologia. Nesse módulo foram abordados, primeiramente, uma introdução à história dos museus, a prática do colecionismo (da Antiguidade ao Renascimento), os gabinetes de curiosidades, a abertura de galerias, a inauguração e particularidades dos museus europeus tidos como mais representativos (entre o final do século XVIII e a primeira metade do XIX) e o surgimento dos primeiros museus norte-americanos enquanto instituições voltadas ao público.

No segundo momento os temas apresentados se voltaram a uma síntese da história dos museus no Brasil, cujo recorte contemplou os seguintes marcos: a ocupação holandesa no século XVII quando Maurício de Nassau construiu, em Recife-PE, o Palácio das Torres; perpassou pela Casa do Xavier dos Pássaros (1784-1818); a criação do Museu Real (1818); e, por fim, a menção a vários outros museus que surgiram ao longo do século XIX no Brasil, dentre os quais está o Museu Paranaense (1876). Quanto aos museus do século XX, atentou-se para a abertura do Museu Histórico Nacional (1922), cujo nascimento se deu em meio às discussões acerca da nacionalidade brasileira, além das demais instituições que abriram suas portas tanto por meio de iniciativas oficiais, quanto por outros fins. Quanto ao século XXI, mencionou-se acerca do número de museus no Brasil (hoje são 4.332 instituições), cujos estados que os dispõem em maior número são São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Rio de Janeiro<sup>34</sup>.

Na sequência, o módulo I abordou brevemente sobre o ensino da Museologia no Brasil, cuja trajetória teve início por meio da criação do Museu Histórico Nacional (conforme previsto no Decreto nº 15.596/1922) e do Curso *Technico* que seria oferecido por aquela instituição, em conjunto com o Arquivo e a Biblioteca Nacional, mas que não vingou. Dez anos mais tarde, surgiu o Curso de Museus (segundo o Decreto nº 21.129/1932) considerado o primeiro na área e o mais antigo das Américas, responsável pela origem da Escola de Museologia. Posteriormente, a transição do Curso de Museus, de técnico para universitário (1951) permitiu que, em 1979, ele tivesse um caráter voltado ao ensino, à pesquisa e à extensão e que, mais tarde (1991), já ligado à atual Universidade Federal do Estado

<sup>34</sup> PAINEL analítico. Disponível em: <https://cadastro.museus.gov.br/painel-analitico/>. Acesso em: ago. 2023.

do Rio de Janeiro (Unirio), seria reconhecido como curso de Bacharelado em Museologia.

A abordagem cronológica do ensino da Museologia no Brasil como parte do conteúdo apresentado foi significativa para que se acompanhasse o desenrolar da construção do ensino na área. Assim, se hoje os cursos de graduação em Museologia estão presentes nas instituições públicas do país, suas particularidades se dão por meio das áreas, centros, departamentos, escolas, faculdades e institutos aos quais estão ligados, somando-se a esse cenário os cursos de pós-graduação em Museologia *stricto sensu*, em nível de mestrado e doutorado.

A legislação federal acerca de museus também foi contemplada no decorrer do módulo, tendo em vista que nem sempre, nos demais cursos de graduação (exceto o de Direito), costuma-se se deparar com o ordenamento jurídico. Nesse sentido, foram contemplados alguns pontos da Lei nº 7.287/84 (que dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo), Lei nº 11.904/2009 (que institui o Estatuto de Museus e dá outras providências), Lei nº 11.906/2009 (que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM), e, por fim, o Decreto nº 8.124/2013 (que regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904/2009 e da Lei nº 11.906/2009, mencionadas logo acima).

Para a conclusão, o módulo I, decidiu levar a Museologia para o mundo concreto, no intuito de mostrar ao público participante os eventos realizados anualmente na área, bem como a possibilidade de atuação profissional do museólogo, ambos aliados aos desafios das novas demandas, inclusive sobre os debates relativos à repatriação de bens culturais.

Como atividades assíncronas, para todos os módulos, foi proposta a indicação de materiais complementares, como leituras de artigos, revistas, vídeos, podcasts e sites que dialogassem com os conteúdos expostos nos encontros síncronos, e compartilhados por meio do *Google Sala de Aula* com os inscritos. No módulo I foi indicado para leitura complementar o texto *Princípios Básicos da Museologia*, de Evanise Pascoa Costa<sup>35</sup>. E como sites de consulta e pesquisa, houve a indicação do site do ICOM<sup>36</sup>, do IBRAM<sup>37</sup> e dos cursos on-line disponibilizados pelo Programa Saber

<sup>35</sup> COSTA, E. P. **Princípios básicos da Museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em: [https://www.cultura.pr.gov.br/sites/default/arquivos\\_restritos/files/documento/2019-09/p\\_museologia.pdf](https://www.cultura.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2019-09/p_museologia.pdf). Acesso em: 21 ago. 2023.

<sup>36</sup> ICOM International Council of Museums Brasil. Disponível em: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em: 27 ago. de 2023.

<sup>37</sup> IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. Políticas do Setor Museal. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/politicas-do-setor-museal>. Acesso em: 21 ago. de 2023.



Museu do IBRAM<sup>38</sup>. Além de algumas páginas de Museus como a referência do MOMA<sup>39</sup>, onde é compartilhado um Glossário com alguns termos aplicados na área das artes.

Tomando como referência o formulário de presença, o primeiro encontro do Projeto contou com a participação de 45 cursistas, que somados à equipe organizadora totalizaram 57 pessoas.

## **MÓDULO II – O MUMA E A EXPOSIÇÃO 75 BELAS: CAMINHOS DA ARTE PARANAENSE**

O segundo encontro foi realizado no dia 02 de agosto de 2023. A equipe responsável compartilhou os resultados das pesquisas sobre o histórico do Museu Municipal de Arte (MuMA) e as particularidades da exposição supracitada. Para isso, contemplaram as especificidades dessa instituição no município de Curitiba-PR, em termos de estrutura e funcionamento, perpassando pelas atividades competentes ao MuMA enquanto instituição museal que realiza ações educativas, promove o intercâmbio de atividades com outras instituições, organiza palestras, cursos e visitas guiadas e também valoriza e promove os artistas locais e regionais.

Assim, ao receber a exposição “Belas 75”, o MuMA abriu suas portas para que a então Escola de Música e Belas Artes do Paraná (fundada em 1948 e, hoje, parte integrante da Unespar) expusesse determinadas obras de seu acervo, reunidas ao longo de 75 anos de existência. A exposição foi aberta no dia 18 de abril de 2023, às 19 horas, e contemplou os primórdios da Embap por meio da figura de seus mestres e da tradição como um espaço ímpar de ensino; inseriu as obras dentro dos gêneros retrato (contemplado pela antiga disciplina “Pintura com Modelo Vivo”, na qual é possível visualizar os trabalhos de Theodoro de Bona, Waldemar Curt Freyesleben, Estanislau Traple e os autorretratos de Leonor Botteri, paisagem de Alfredo Andersen, Lange de Morretes e Guido Viaro, rupturas e investigações de Fernando Calderari e, por fim, natureza morta de Leonor Botteri e Lígia Nocera.

<sup>38</sup> IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. Programa Saber Museu. Cursos. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programa-saber-museu>. Acesso em: 27 ago. de 2023.

<sup>39</sup> MOMA - Museum of Modern Art. “Termos de Arte”. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/terms/>. Acesso em: 27 ago. de 2023.

Ao final dos slides na apresentação do módulo II, as ministrantes deixaram algumas perguntas para reflexão, com base no que foi apreciado durante a aula, como: "Qual é a arte ensinada?", "Quais expressões artísticas estão representadas?" e "O que é arte?"

Como atividades assíncronas houve a sugestão para que os cursistas assistissem ao vídeo "Quantos museus existem na sua cidade?"<sup>40</sup> que faz parte do canal do *Youtube* do Programa Saber Museu do IBRAM. Para leitura complementar foi indicada a Coleção Arquitetura de Museus<sup>41</sup> disponível para *download* no site do IBRAM. Houve também a indicação de Redes Sociais da Unespar, da Belas Artes, da Fundação Cultural de Curitiba, entre outras.

Até o presente relato, o *tour virtual* da exposição "75 Belas: caminhos da arte paranaense" ainda não havia sido finalizado, mas será divulgado e compartilhado com os cursistas, por meio do *Google Sala de Aula* assim que for disponibilizado. Também está sendo produzido um catálogo com as imagens das obras e textos curatoriais para registrar o evento.

Neste segundo encontro cerca de 42 pessoas preencheram o formulário de controle de presença do dia, além das ministrantes, da docente e demais membros da equipe do Projeto.

### MÓDULO III - PROCESSOS MUSEOLÓGICOS: CURADORIA E EXPOGRAFIA

O terceiro encontro ocorreu no dia 02 de agosto de 2023. Neste dia as mediadoras discutiram, primeiramente, sobre fato museal, enquanto objeto de estudo da Museologia e sobre os processos museológicos dentro das instituições<sup>42</sup>. Quando relacionados ao conceito de musealização, os

<sup>40</sup> O Programa Saber Museu apresentou uma conversa com Tatiana Coelho, museóloga pernambucana que, em 2018, criou o projeto "Quantos museus existem na sua cidade?" com o objetivo de divulgar os museus do país. Desde a sua criação, o projeto apresenta museus de vários estados brasileiros, por meio da rede social Instagram, no perfil @quantomuseus, difundindo vídeos e fotos para despertar o interesse do público em conhecer os museus, pessoalmente ou à distância. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qGPTnuV7ZKc>. Acesso em: 28 ago. de 2023.

<sup>41</sup> O Guia para Projetos de Arquitetura de Museus - 2a. edição consolida informações orientadoras para a construção, adaptação, reforma e restauro de museus. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/arquitetura-de-museus> Acesso em: 28 ago. de 2023.

<sup>42</sup> Em artigo de 1981, intitulado A interdisciplinaridade em Museologia, Waldisa Rússio define como objeto da Museologia o "fato museal" ou "fato museológico" que consiste: [...] na relação profunda entre o homem - sujeito conhecedor -, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e

processos museológicos perpassam pela aquisição, pesquisa, documentação, conservação e comunicação institucional.

Ao ser adotada no contexto museológico, a curadoria implica organizar a montagem de uma exposição, por meio da seleção prévia de um determinado conjunto de obras de um mesmo ou de vários artistas; já o papel do curador, entre outros aspectos, é resultante de um trabalho coletivo, exercido conforme a proposta expositiva e em meio às múltiplas possibilidades de atuação. Dentre os projetos curatoriais apontados ao longo do módulo III, tratou-se a respeito do "cubo branco", do uso da cenografia como recurso para o alcance de experiências visuais e sensíveis, e da curadoria compartilhada.

Quanto à expografia, mencionou-se que tal termo foi adotado no ano de 1993 por André Desvallées, com o fito de diferenciá-lo em meio às áreas afins. A expografia é algo que requer pesquisa e planejamento, cujos elementos básicos são: conteúdo (O que há para ser exposto?), ideia (O que será exposto e qual a finalidade?) e forma (Como será exposto?). A importância da expografia se dá na medida em que sua linguagem expressa fielmente o programa de uma exposição e, assim, aproxima visitantes aos objetos do acervo.

Neste módulo, a exposição "Belas 75" também foi abordada no que tangia a sua expografia e curadoria. A mostra foi dividida em setores (arte tradicional, paisagem, natureza morta, gravuras, esculturas e arte contemporânea), no intuito de proporcionar ao visitante diferentes experiências a partir do contato com as obras expostas e o diálogo travado entre elas, inclusive, em alguns momentos, em tom de ironia.

Como atividades assíncronas, foi indicado material audiovisual sobre curadoria "O que é curadoria<sup>43</sup>?" e um sobre curadoria e expografia "O que é curadoria e expografia<sup>44</sup>?" que relata especificamente os processos da Bienal de São Paulo. Como leitura complementar, uma das indicações foi o texto "Caminhos da Memória: para fazer uma exposição<sup>45</sup>" disponível no

---

etimologicamente falando, que o homem "admira o objeto". GUARNIERI, W. R. C. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, M. C. O. (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p. 123.

<sup>43</sup> O que é curadoria? Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jJjKXwy8T\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=jJjKXwy8T_s)

<sup>44</sup> O que é curadoria e expografia? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVUnasi0fgM>

<sup>45</sup> BORDINHÃO, K.; VALENTE, L.; SIMÃO, M. dos S. *Caminhos da Memória: para fazer uma exposição*, IBRAM, Brasília, DF, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/caminhos-da-memoria-2013-saber-mu-seus-para-fazer-uma-exposicao/view>

site do IBRAM. E como atividade prática, foi sugerido que os participantes realizassem uma visita a algum museu de sua preferência, podendo ser presencial ou virtual, a proposta foi de que os cursistas procurassem perceber e analisar a disposição expográfica da exposição escolhida e das curadorias realizadas na instituição. Um dos participantes relatou que foi até o MuMa, no Portão Cultural, com o olhar sobre os conceitos de curadoria e expografia, e foi "interessante como deu uma outra perspectiva, uma outra forma de mergulhar nas exposições" de acordo com seu relato, postado no *Google Sala de Aula*.

No terceiro encontro foram contabilizadas 38 presenças, além das mediadoras, da coordenadora e demais discentes do Projeto, que contabilizou 49 pessoas presentes.

## MÓDULO IV - MUSEOLOGIA E ENSINO DE ARTE: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

O quarto encontro ocorreu no dia 09 de agosto de 2023. Teve por objetivo refletir sobre as possibilidades e aproximações entre o ensino da História da Arte e os processos de pesquisa dos professores a respeito do universo das artes de maneira geral. A aula iniciou com a caracterização do papel do ensino de arte e da História da Arte na Embap, uma vez que o curso de Museologia tem suas raízes vinculadas a essa instituição, fato que influencia diretamente no perfil e na dinâmica deste curso diante de outros cursos de Museologia do país. Na sequência, foram traçados caminhos de pesquisa e apresentadas ferramentas disponíveis *on-line* e de publicações para se conhecer história da arte. Por meio de exemplos de leituras e análises de obras e artistas, relacionando as produções ao tempo e ao contexto social e cultural. Também foram apresentados exemplos de produções de obras em que questões extra pinturas, incidiram influência sobre o produto final, a partir de um recorte ocidental, principalmente europeu. Procurou-se também contemplar as relações das obras de arte da exposição "75 Belas" com a produção da história das artes, por meio dos aspectos warburgianos<sup>46</sup> de permanência de imagens e sentidos na arte.

Como atividade assíncrona a equipe indicou aos cursistas, que explorassem o *website* do *Google Arts & Culture*<sup>47</sup> e do *Daily Art*<sup>48</sup> ambas

<sup>46</sup> Warburgiano entende-se por um método de análise de imagens a partir do pensamento do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929).

<sup>47</sup> Site do Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/>

<sup>48</sup> Site do Daily Art. Disponível em: <https://www.getdailyart.com/>

são plataformas online que disponibilizam imagens de obras de arte em alta resolução. Houve também a sugestão das Redes Sociais dessas plataformas e de outras instituições. Como atividade prática, foi pedido que os cursistas escolhessem duas obras de arte e fizessem a análise das obras a partir dos estudos da História da Arte, da vida da (o) artista e do estilo artístico adotado.

Neste dia, houve a presença contabilizada de 34 participantes. Além dos integrantes do projeto como um todo.

## **MÓDULO V - AÇÕES EDUCATIVAS EM MUSEUS: METODOLOGIAS E PRÁTICAS**

Realizado no dia 16 de agosto de 2023, o último encontro teve como objetivo construir um debate sobre o que é uma Ação Educativa e suas possíveis formas e potencialidades (visita mediada, oficina, seminário, roda de conversa, contação de história, encontros com artistas e curadores), compreendendo como podem ser aplicadas em diálogo com uma exposição de arte. Em um primeiro momento foi contextualizada historicamente a inserção da educação como prática nos museus no Brasil e no exterior. Foram apresentadas as questões políticas culturais, como o Caderno da Política Nacional de Educação Museal (2018). Foram abordados também as definições e conceitos de Educação Museal e Mediação, Educação Formal, Educação Informal e Educação Não Formal. Abordou-se os diversos públicos das ações educativas em museus (infantis, adolescentes, idosos, professores, grupos escolares, pessoas com deficiência). Partindo do ponto de vista da Museologia, procurou-se problematizar as ações educativas museais, dando exemplo de ações existentes, como as propostas pelo educativo da exposição *"75 Belas, caminhos da arte Paranaense"*.

Como material complementar foi indicado o *blog* do Projeto de Extensão *"Meninas e Mulheres nas Ciências<sup>49</sup>"* da Universidade Federal do Paraná. Diversos sites de museus que possuem setor educativo e que disponibilizam gratuitamente material como: Museu da Imigração de São Paulo<sup>50</sup>; Pinacoteca de São Paulo<sup>51</sup>; Museu de Arqueologia e Etnologia da

<sup>49</sup> Projeto de Extensão Meninas e Mulheres nas Ciências Disponível em: <https://meninasemulheres-nascienciasufpr.blogspot.com/> Acesso em: 28 ago. 2023.

<sup>50</sup> Museu da Imigração de São Paulo. Materiais Educativos. Disponível em: <https://museudaimigracao.org.br/educativo/materiais-educativos> Acesso em: 28 ago. 2023.

<sup>51</sup> Pinacoteca de São Paulo. Conteúdos educativos: Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/educacao/conteudos-educativos/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

UFPR<sup>52</sup>. Como dica de leitura um dos livros recomendados foi "Práticas Educativas e Formação de Público em Museus: relações entre ciência, sociedade e temas controversos"<sup>53</sup> de Martha Marandino. Um dos vídeos selecionados para complementar o tema foi sobre a "Ação Educativa Extramuros"<sup>54</sup> realizada pela Pinacoteca de São Paulo. Por fim, a equipe preparou um material onde relatou as ações educativas realizadas durante a exposição "75 Belas" e como exemplo, propuseram, a partir da obra "Orgulho da vovó" de Alfredo Andersen (Figura 2), que os cursistas observassem a imagem e a legenda e respondessem às seguintes perguntas para si: "Se você fosse a criança, quem estaria zelando por você?"; "Qual comida te faz lembrar dessa pessoa?"; "Você tem ou já teve um animal de estimação?"; "Qual é ou era o nome?". Essa atividade poderia ser realizada com diferentes públicos em um museu ou em sala de aula. E a metodologia poderia recorrer a distintas linguagens como conversa; desenho; pintura; colagem; escrita; entre outros métodos. A ideia consiste em aproximar a obra assistida com as recordações e a própria memória afetiva do público.

**Figura 2** - obra usada como referência para o exemplo de ação educativa



Alfredo Andersen. Orgulho da vovó, 1928. Óleo sobre tela. Acervo EMBAP.

<sup>52</sup> Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. Caixas didáticas. Disponível em: <https://mae.ufpr.br/category/portfolio/educativo/caixas-didaticas/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

<sup>53</sup> MARANDINO, M. Práticas Educativas e Formação de Público em Museus: relações entre ciência, sociedade e temas controversos. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação. São Paulo, 2020. Disponível em: <http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-content/uploads/2020/10/Pra%CC%81ticas-educativas-e-formac%CC%A7a%CC%83o-de-pu%CC%81blicos-final.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.

<sup>54</sup> Ação Educativa Extramuros da Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/video/acao-educativa-extramuros-da-pinacoteca/>.

O último encontro contou com o público de 40 cursistas, mantendo-se a média de presença ao decorrer dos módulos. Algumas pessoas inscritas, por conta do horário, informaram que acompanhariam apenas pelo material compartilhado no *Google Sala de Aula*.

As atividades síncronas não foram gravadas, mas todo o material produzido, como as apresentações em *slides*, foram disponibilizados para consulta. Assim, cada inscrito pode, mesmo que não tenha acompanhado o encontro ao vivo, acessar o conteúdo que era de seu interesse. Todos estavam cientes de que a certificação de participação no curso seria recebida apenas por aqueles que tivessem presença em 75% das atividades síncronas.

### 3. AVALIAÇÃO

Ao término dos cinco encontros foi disponibilizado um formulário de avaliação para os participantes, com a finalidade de estabelecer o grau de satisfação do público. Ao todo, foram recebidas 35 respostas. Dessas, 27 eram mulheres, 7 eram homens e 1 se identificou como não-binária. Quanto à faixa etária dos cursistas, em média, 54 % tinham entre 24 e 45 anos de idade. O grau de escolaridade dos participantes revelou que, 10 estavam cursando o Ensino Superior, porém, apenas um deles era estudante Museologia, os demais estudantes eram das áreas de Artes Visuais (5); História (2); Artes Cênicas (1) e de Ciências Econômicas (1). A grande parte do público foi formada por pessoas que já possuíam o Ensino Superior (27). Dentre os cursistas, 9 eram estudantes de Pós-graduação, destes, 2 na área da Museologia. Apenas uma pessoa respondeu que estudou até o Ensino Médio. Esses dados demonstram uma audiência altamente qualificada em que a maioria está atualmente vinculada à uma IES, fato que reforça os desafios das propostas extensionistas em relação à aproximação com a comunidade externa.

Dos 35 cursistas que responderam o questionário, 25 se autodeclararam como brancas, 6 como pardas, 1 como negra, 2 como amarelas e uma não soube responder a pergunta sobre sua autodeclaração étnico-racial. Vemos assim, que o público foi majoritariamente constituído por pessoas brancas. Das pessoas autodeclaradas pardas, apenas uma era homem. Quanto aos cursistas com alguma deficiência, nesta pergunta apenas uma pessoa identificou possuir deficiência auditiva e outra indicou ser portadora de Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH).

Em relação ao curso em si, foi solicitado que o participante avaliasse cada módulo que efetivamente participou. As opções de avaliação eram em escalas de 1 a 5, sendo 1 se estivesse pouco satisfeito e 5 se estivesse muito satisfeito. 78 % atribuiu nota 5 apresentando alto grau de satisfação com o *Módulo I - Introdução: conceitos da Museologia*. No segundo encontro, 75,6 % avaliaram com nota máxima o *Módulo II - O MuMA e Exposição 75 Belas. O Módulo III - Processos museológicos: curadoria e expografia* apresentou 90 % de nível de satisfação entre os 35 cursistas. Na quarta semana, 28 pessoas responderam ao questionário e sinalizaram que assistiram o *Módulo IV - Museologia e Ensino de Arte: diálogos possíveis*,

destes 94,1% atribuíram nota máxima. No último dia, todos sinalizaram que participaram do *Módulo V - Ações Educativas em Museus: metodologias e práticas* e 85,4% indicaram alto grau de satisfação. Nenhum dos cinco módulos recebeu avaliação negativa ou nota mínima. Na avaliação geral, 75,6 % das pessoas ficaram "muito satisfeitas" com o curso de extensão.

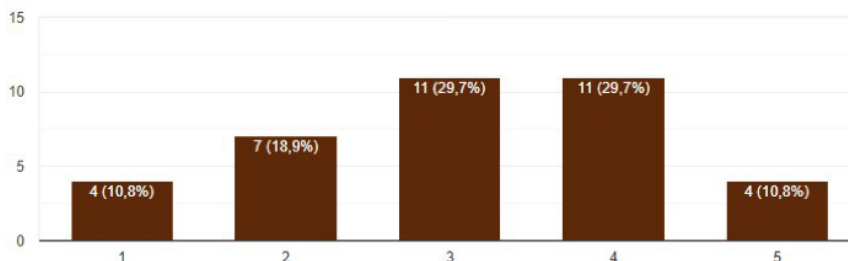
Levando em consideração que 56,1% dos participantes desconhecia o curso de Museologia da Unespar, que 22% nunca havia participado de um curso de extensão, que 100% participaria novamente de uma atividade de extensão na área da Museologia, e que o grau de conhecimento dos participantes sobre as temáticas abordadas aumentou satisfatoriamente (figura 3 e 4), considera-se que o resultado do projeto foi positivo, pois um dos principais objetivos da ação extensionista foi alcançado: divulgar as atribuições profissionais dos museólogos, bem como difundir a formação acadêmica na área.

**Figura 3** - Grau de conhecimento dos cursistas em Museologia antes do curso

Grau de conhecimento em Museologia antes do curso:



37 respostas



Fonte: os autores.

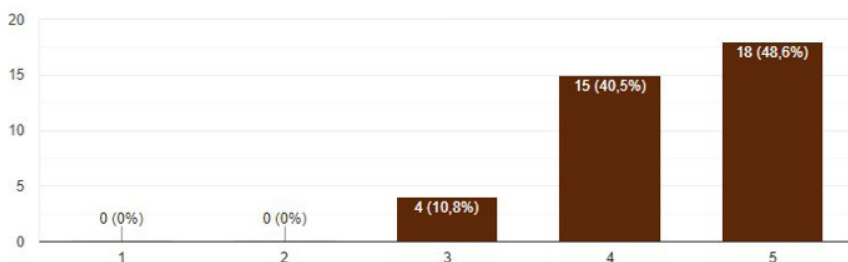


**Figura 4** - Grau de conhecimento dos cursistas em Museologia depois do curso

Grau de conhecimento em Museologia após o curso:



37 respostas



Fonte: os autores.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do surgimento do termo extensão na década de 1930 à retomada nos anos 1960 como parte integrante das Instituições de Ensino Superior e, posteriormente, à consolidação por meio da Constituição Federal de 1988 - relacionado ao ensino e à pesquisa -, nota-se que diversas reflexões foram feitas sobre ele por teóricos e educadores.

Hoje, em se tratando da experiência proposta pelo Projeto de Extensão Universitária "*Museologia e Educação: diálogos possíveis*" apresentada ao longo deste capítulo, percebe-se que não só foram atingidos os resultados esperados a respeito da atividade desenvolvida, como também foram alcançados os objetivos propostos para tal ação.

Nesse sentido, ao promover o diálogo entre universidade e membros da comunidade externa e interna da Unespar, ainda que a maioria do público interessado nas temáticas contempladas pelo curso de extensão tenham sido estudantes, nota-se que o projeto realizado se aproximou da nova definição para museu, aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 24 de agosto de 2022 e que foi referenciada durante toda atividade extensionista:

uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a

participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOM, 2022)<sup>55</sup>.

Assim, se de um lado há o museu como uma instituição aberta ao público de forma acessível e inclusiva, promotora da diversidade e da sustentabilidade e, de outro, os cursos de graduação na área da Museologia promotores de atividades extensionistas, há que se considerar que o diálogo entre eles tem sido amplificado e que a curricularização da extensão se apresenta como um terreno fértil para essa expansão.

Da experiência obtida por meio da realização desse projeto, a equipe constatou que o desafio que se coloca para as próximas práticas extensionistas está em atingir ainda mais o público externo, ou seja, aqueles que se consideram distantes da Academia, mas que indubitavelmente podem contribuir para a formação dos estudantes e para a construção de uma Universidade mais inclusiva, e que cumpra sua função social viabilizando, assim, **a relação transformadora entre a Universidade e a Sociedade** como propõe a definição de extensão universitária.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO FILHO, T.; THIOLENT, M. J. *Metodologia para Projetos de Extensão: Apresentação e Discussão*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos; Cubo Multimídia, 2008.

BEDIM, J. G. L. Metodologias participativas na extensão universitária: instrumento de transformação social. *Revista Agenda Social*. v. 6, n. 1, 2012.

CASTRO, J. O.; TOMMASINO, H. *Los caminos de la extensión en América Latina y el Caribe*. 1a ed. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/Los-caminos-de-la-extension-en-america-latina-y-el-caribe.pdf>. Acesso em 02 jun. 2023.

DEUS, S. de. *Extensão universitária: trajetórias e desafios*. Santa Maria, RS: Ed. PRE-UFSM, 2020.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. *Extensão Universitária: organização e sistematização. Coleção Extensão Universitária*; v. 6. Belo Horizonte: Coopmed, 2007.

<sup>55</sup> DEFINIÇÃO de museu. Disponível em: [https://www.icom.org.br/?page\\_id=2776](https://www.icom.org.br/?page_id=2776). Acesso em: 31 ago. 2023.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. Plano Nacional de Extensão Universitária. *Coleção Extensão Universitária*, v. 1. Ilhéus, Bahia: Editus, 2001.

FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?* 7ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p.123-126.

NOGUEIRA, M. D. P. (Org.). *Avaliação da Extensão Universitária: práticas e discussões da Comissão Permanente de Avaliação da Extensão*. Belo Horizonte: FORPROEX/CPAE; PROEX/UFMG, 2013.

UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná. *Resolução nº 038/2020 - CEPE-Unespar*. Regulamento da Curricularização da Extensão na Universidade Estadual do Paraná.

# O TRABALHO COLABORATIVO DOS PROJETOS FLAUTA DOCE EM PERFORMANCE E FLAUTA DOCE EM PERSPECTIVA NA EMBAP/UNESPAR

Tatiane Wiese Mathias<sup>56</sup>

Noara Paoliello<sup>57</sup>

Plínio Silva<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Campus de Curitiba I - Projeto Flauta Doce em Perspectiva

<sup>57</sup> Campus de Curitiba I - Projeto Flauta Doce em Performance

<sup>58</sup> Campus de Curitiba I - Projeto Flauta Doce em Perspectiva



**Figura 01** - Mostra Artística da Unespar no concerto do dia 18-10-2022 -  
Auditório Mario Schoemberger - Campus de Curitiba I - EMBAP  
Foto: Mariana Gohl



**RESUMO:** Sabe-se que desde o século XX observa-se a dualidade da flauta doce como instrumento artístico e de educação musical. Este capítulo trata de dois projetos de extensão da Unespar/EMBAP que trabalham colaborativamente: Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva. Assim, o objetivo deste capítulo de livro é descrever as experiências vividas com o ensino e performance da flauta doce por meio do trabalho colaborativo entre os projetos de extensão Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva. Por meio de atividades de ensino e performance deste instrumento a comunidade tem sido alcançada bem como tem ocorrido o desenvolvimento de egressos e alunos de graduação que participam, algo que pode ser visualizado por meio dos resultados dos concertos assim como é constatado pelos próprios participantes por meio dos depoimentos apresentados no final deste capítulo. Que estes projetos possam ao longo dos anos continuar contribuindo com a comunidade interna e externa da Unespar/Embap.

**Palavras-chave:** Flauta doce; extensão universitária; performance; educação musical.

## 1. INTRODUÇÃO

A flauta doce é um instrumento histórico que a partir do séc. XX passou a ser utilizado em larga escala, em suas versões de plástico, como

uma ferramenta de educação musical por seu baixo custo, facilidade técnica inicial, tamanho adequado às mãos infantis do modelo *soprano*, entre outros. Paralelamente, a área da performance da flauta doce abrange a música histórica e moderna, com uma grande variedade de repertório e modelos de instrumentos – indo da Idade Média ao séc. XXI – o que exige dos flautistas um amplo conhecimento dos diferentes estilos, instrumentos e técnicas específicas. (HUNT, 1982; GRISCOM e LASOCKI, 2012).

Provavelmente devido a esta característica bivalente do instrumento na área da performance e na educação musical, temos observado que os alunos que possuem a flauta doce como seu instrumento principal têm se concentrado no curso de Licenciatura em Música. Deste modo, os projetos Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva têm representado um espaço para que esses alunos possam se sentir parte de um grupo e se aprofundar na prática e no conhecimento de seu instrumento (muitas vezes alvo de preconceito), incentivando a prática da música de câmara e a experiência de performance, sendo um importante complemento à formação desses estudantes e espaço de troca com a comunidade externa através de apresentações para a comunidade e o contato com flautistas externos.

Ainda, alguns alunos do curso de Licenciatura em Música, que não possuem a flauta doce como instrumento principal, têm demonstrado interesse nesses projetos e se beneficiado desse contato, ao conhecerem mais do repertório em grupo para flauta doce e ferramentas técnicas que permitem uma exploração mais rica do instrumento em suas atividades futuras como professores.

Temos notado também o interesse de egressos do curso de Licenciatura em Música, que têm procurado os projetos a fim de se aperfeiçoarem no instrumento para atender a demandas profissionais como professores de música. Alguns deles, já formados em cursos de graduação, têm vindo às oficinas de flauta doce de nível avançado oferecidas nos projetos com o intuito de se preparar para o curso de Bacharelado neste instrumento, que é oferecido por esta instituição.

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo de livro é descrever as experiências vividas com o ensino e performance da flauta doce por meio do trabalho colaborativo entre os projetos de extensão Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva. Será apresentada a descrição de cada projeto de extensão, um relato do trabalho colaborativo realizado e por fim um breve estudo de levantamento – survey realizado com os participantes.

## 2. PROJETO FLAUTA DOCE EM PERFORMANCE

O Projeto *Flauta Doce em Performance - núcleo de estudos de repertório, aprimoramento técnico e difusão artística*, tem como objetivo contribuir com a área da performance da flauta doce na Embap, formando um núcleo de estudos e prática do repertório solista e camerístico do instrumento, incentivando e orientando o aprimoramento técnico e artístico daqueles que desejam se desenvolver e se aprofundar na performance do instrumento. Além disso, promove discussões acerca das particularidades técnicas e estilísticas de cada repertório, assim como incentiva o contato com diferentes modelos do instrumento. Este núcleo é aberto a flautistas da Embap, egressos e flautistas da comunidade externa.

Desde sua criação, em 2021, tem promovido a prática de música de câmara e experiência de performance para os alunos da instituição que têm a flauta doce como instrumento principal, sendo um importante complemento à sua formação e espaço de troca com a comunidade externa por meio de apresentações artísticas e didáticas em espaços culturais, escolas públicas, projetos sociais de música e eventos acadêmicos, difundindo assim as atividades realizadas com a flauta doce na Unespar - Campus Curitiba I/Embap.

As atividades são práticas contando também com abordagens teóricas, tendo ênfase no estudo de técnica e englobando o estudo do repertório histórico e moderno, assim como aspectos da história do instrumento. Deste modo, são realizados exercícios específicos voltados para sonoridade, afinação, agilidade e articulação, tendo como base principal o método *A Study Program for the Recorder*, publicado por Ricardo Kanji em 2021. Para seleção de repertório é realizada pesquisa a arquivos de manuscritos e edições originais (quando se trata de repertório histórico), a catálogos de repertório moderno e brasileiro para o instrumento, assim como a pesquisas acadêmicas sobre o repertório do instrumento e seu contexto. O projeto pretende também, estimular o conhecimento de diferentes modelos do instrumento e, quando possível, viabilizar o contato com coleções particulares e de instituições públicas. Ocasionalmente, contamos com contribuições de especialistas de diferentes áreas da performance da flauta doce, como a música medieval, renascentista, barroca e moderna.

## 2021: O INÍCIO EM AMBIENTE VIRTUAL DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

O projeto iniciou durante a pandemia de Covid-19, de forma online, em 2021. Neste ano, as atividades abordaram principalmente as bases técnicas do instrumento, como respiração, articulação, postura e consciência corporal. O tema articulação foi bastante discutido, a fim de incentivar a utilização consciente e planejada dos diferentes tipos e combinações de articulações, de acordo com as convenções de estilo e enfática exigidas por cada repertório – tendo como base o método *A Study Program for the Recorder*, do flautista doce e regente brasileiro Ricardo Kanji (2021), o caderno de exercícios de Quantz (1719) e também o trabalho *Fala Flauta* de Patrícia Michelini (2008). Como resultado desses estudos, a aluna egressa do curso de Licenciatura em Música, Franciele Pereira Oliveira, apresentou o trabalho *Articulação de arpejos na flauta doce: uma proposta de Ricardo Kanji aplicada a um exercício de Johann Joachim Quantz* durante o II Seminário de Integração (SIPEC).

A fim de explorar diferentes formatos no ambiente online, procuramos intercalar atividades coletivas (oficinas de técnica e prática de repertório) e discussões teóricas e estudos de repertório – onde a aula era direcionada a dois alunos principais, sendo que os demais podiam participar também ativamente (recebendo o material com antecedência). O tema da ornamentação dos adágios das sonatas barrocas italianas – bastante emblemático no repertório da flauta doce – foi abordado a partir de uma exposição teórica, com apreciação musical, prosseguindo com uma construção coletiva de uma proposta de ornamentação para o adagio da sonata II de B. Marcello. Foram utilizados como base deste tema, as sonatas opus 5 de A. Corelli e o cap. XIII do tratado de J. J. Quantz (1752).

A partir do 2º semestre verificou-se a necessidade de focar também nas demandas individuais de cada aluno. Deste modo, passamos a iniciar cada mês com oficinas coletivas temáticas e nas demais semanas foram realizados os atendimentos individuais de aproximadamente 40 minutos para cada aluno, orientando desta forma cada um de acordo com seu nível e interesse.

Tivemos também a colaboração de dois convidados, que ministraram duas oficinas para o grupo. A primeira, com a flautista e pesquisadora Me. Walkiria Morato (UFRGS), abordou a prática das diminuições no repertório renascentista de acordo com Diego Ortiz; e a segunda, com o flautista e



pesquisador da música medieval, Dr. Pedro Novaes (UNIRIO), abordou as técnicas de articulação de dedo – tendo como objetivo preparar alguns alunos para auxiliá-lo nos exemplos utilizados em sua Oficina no VI Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap.

Deste modo, o foco do trabalho foi voltado mais para a orientação de estudo e aperfeiçoamento técnico dos alunos, buscando formas de interação que favorecessem as relações e o dinamismo – difícil em ambiente virtual. Buscamos a proximidade no acompanhamento de cada aluno e a variedade de propostas e formatos de aula, com foco maior no processo vivenciado e menos em um produto final. Neste ano participaram 3 egressos do curso de Licenciatura em Música da Embap, 2 discentes, 3 membros da comunidade externa e 3 professores.

### *2022 - 2023: ATIVIDADES PRESENCIAIS*

A partir de 2022 foi possível iniciar as atividades presenciais, com encontros semanais, onde foram oferecidas aulas individuais para participantes da comunidade externa complementarmente às atividades do grupo. O retorno das atividades presenciais se deu ainda com alguma insegurança com relação à situação da pandemia, principalmente por se tratar de um instrumento de sopro. Contudo, foi possível realizar algumas apresentações artísticas com o grupo, como uma participação especial na série MÚSICA NA IGREJINHA como grupo convidado do Projeto Música no Bairro/Dorcas e uma apresentação na 2ª Mostra Artística da UNESPAR, em colaboração com o Projeto Flauta Doce em Perspectiva. Esta apresentação foi construída coletivamente entre os dois projetos de extensão da Embap, resultando em uma primeira e rica experiência de colaboração.

Neste mesmo ano, demos início à construção de um site dedicado às atividades de extensão dos dois projetos de flauta doce, onde é possível conhecer esses trabalhos e acessar alguns registros das apresentações artísticas: <https://sites.google.com/view/flautadoceextensaoembap/p%C3%A1gina-inicial>

Neste ano de 2023 estamos dando continuidade ao trabalho com um grupo mais coeso, sendo 5 discentes do curso de Licenciatura em Música da Embap (que possuem a flauta doce como instrumento principal), 1 egressa e 2 docentes – sendo uma discente professora da educação básica e uma egressa professora em projeto da prefeitura. Vale destacar que neste momento participam do grupo flautistas de níveis bastante

heterogêneos, o que exige estratégia na escolha e forma de abordagem do repertório. A busca é por peças que possam desafiar e ao mesmo tempo integrar, acolhendo todos os flautistas sem abrir mão de questões técnicas centrais, como afinação, articulação e sonoridade. Até o momento abordamos peças homofônicas medievais, que permitem a fácil integração de níveis heterogêneos; polifonias da renascença, que representam um maior desafio de leitura e afinação do grupo; e peças barrocas que favoreçam o trabalho de bases técnicas do instrumento - desde a construção de coluna de ar até o uso de diferentes articulações.

O grupo tem apresentado os resultados do trabalho em diferentes espaços da comunidade, como o Centro Estadual de Capacitação em Arte Guido Viaro, a série Música na Igrejinha, além da Mostra do VII Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap - os dois últimos em colaboração com o Flauta Doce em Perspectiva. Destaca-se ainda que o projeto serviu de ponte para o ingresso de dois alunos novos para o curso de Licenciatura em Música, que se interessaram após participarem como membros da comunidade externa em 2021 e 2022. Deste modo, consideramos que o projeto está tendo um impacto positivo no desenvolvimento dos alunos de flauta doce da Embap, que podem contar com horário extra para a prática de seu instrumento, ter a experiência de prática de conjunto e contato com a comunidade externa através das apresentações. Além disso, através do trabalho colaborativo com o projeto Flauta Doce em Perspectiva, tem sido possível tocar em um grande grupo de flautas, com flautistas em diferentes estágios de desenvolvimento, o que consideramos ser uma troca importante para a formação dos flautistas e futuros professores de música.

### **3. PROJETO FLAUTA DOCE EM PERSPECTIVA**

O projeto de extensão Flauta Doce em Perspectiva foi criado em 2022 e considera a flauta doce a partir de áreas como educação musical, psicologia da música e performance. O objetivo geral é propiciar aos estudantes da universidade e da comunidade em geral, uma formação em flauta doce considerando diferentes perspectivas como a performance, o ensino e a psicologia da música, por meio de oficinas de instrumento, ensaios, gravações de vídeos de apresentação e/ou recitais do grupo de flautas doces "Artes Belas". (PROJETO DE EXTENSÃO, 2022, p. 05). Swanwick (2003), Bandura (1990, 1991, 2006, 2008, 2017) e Csikszentmihalyi (1992, 1999, 2014) são autores que embasam esta proposta. A equipe executora é formada pela

Profa Dra Tatiane Wiese Mathias (coordenadora), Prof Me Plínio Silva (direção artística), o discente Rafael Guido Gawloski (bolsista PIBIS - Fundação Araucária - 2022/2023) e os monitores Gabrielli Panek (2022), Mariana Gohl (2022), Leonardo da Costa Rankel (2023) e Thalita Luana da Silva Cândido (2023). As oficinas de flauta doce para alunos de diferentes níveis e o grupo de flautas "Artes Belas", criado em 2017, são as duas frentes de trabalho do projeto que conta atualmente com 31 participantes, sendo 17 da comunidade externa, 9 alunos de graduação, 5 egressos e 2 docentes.

Conforme relatório (2023, p.02), sob nº 18.666.335-7 (e-protocolo), em 2022 as oficinas foram organizadas desta forma:

- Intermediário I - de março a outubro de 2022. A oficina foi realizada online nassegundas-feiras das 19:00 - 19:50 e atendeu a cinco alunos.
- Avançado I - de março a novembro de 2022. A oficina foi realizada com aulasonline e presenciais e atendeu a quatro alunos com aulas individuais durante a semana.
- Flauta Doce para professores: de março a outubro de 2022. A oficina foi realizada online nas quartas-feiras das 20:00 - 20:50 e contou com quatro participantes.
- Grupo de flautas "Artes Belas" - o ano letivo iniciou os ensaios de forma onlinepor conta da pandemia de covid-19 mas a partir de maio de 2022 os ensaios foram realizados de forma presencial sempre às terças-feiras das 15:30-17:00 no auditório da Embap/Unespar na Barão do Rio Branco, 370. Neste período o grupo contou com09 integrantes.

Em 2023, estão sendo ministradas as seguintes oficinas:

- Educação musical por meio da flauta doce: oficina presencial para crianças que conta com seis participantes, ministrada nas sextas-feiras das 14:30 - 15:20 hrs;
- Básico - para adultos iniciantes no instrumento. Acontece nas quartas das 20:40-21:30 e conta com 04 participantes;
- Intermediário - para adolescentes e adultos que terminaram a oficina básica do instrumento ou participaram do teste de nivelamento tendo sido classificados para este nível, conta com 03 participantes e acontece online nas segundas-feiras das 18:30 - 19:20;

- Avançado - para adolescentes e adultos que concluíram o curso intermediário ou participaram do teste de nivelamento tendo sido classificados para este nível. Conta com seis participantes, divididos em diversos horários durante a semana.

Além das aulas das oficinas, os flautistas participam de concertos durante o ano juntamente com o grupo Artes Belas. Este grupo conta com 14 participantes no ano de 2023. São realizados ensaios às terças-feiras das 15:30-17:00 hrs no Auditório da EMBAP/UNESPAR. O repertório abrange diversos estilos e períodos da história da música e ao longo do tempo tem contado com a participação de músicos convidados de acordo com a demanda do repertório. Como resultados destacam-se os concertos realizados, dos quais é possível ouvir trechos conforme os links abaixo, bem como o desenvolvimento dos flautistas participantes e o crescimento do projeto ao longo dos anos em que é realizado.

A convite do Projeto Hausmusik Brasil da Profa Dra Salete Chiamulera, participamos por meio da gravação de um vídeo, da 35ª Conferência da ISME - International Society for Music Education que aconteceu online na Austrália nos dias 17 a 22 de julho. Este congresso é considerado o mais importante da área de educação musical a nível internacional. Assim, foi um importante espaço de divulgação do projeto, bem como da Unespar.

**Figura 02** - Congresso da ISME



Fonte: Profa Dra Salete Chiamulera  
<https://youtu.be/WcFbFt9J7rA>

Em novembro de 2022 foi realizada também a gravação de um vídeo de natal, que foi compartilhado nas redes sociais dos participantes:

**Figura 03** - Vídeo de Natal - Grupo Artes Belas



Edição: Rafael Guido Gawloski  
<https://www.youtube.com/watch?v=Cyzlytxnffq>

Além disto, foi realizado em 2022 concerto na Mostra Artística da Unespar no dia 18/10/2022 e no ano de 2023 os concertos no dia 04/07 na Mostra de Flauta Doce do VII Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap e no dia 05/08 na Série “Música na Igreja”.

Estes três concertos foram realizados de forma colaborativa com o Projeto Flauta Doce em Performance.

É importante destacar ainda a intersecção entre o trabalho da extensão com a graduação (ensino) e a pesquisa, formando o tripé da universidade. A relação com o ensino (graduação) é percebido pelo desenvolvimento musical dos flautistas da graduação por meio da participação no grupo de flautas, bem como com sua atuação como monitores nas oficinas deste instrumento abertas à comunidade. A relação com a pesquisa acontece por meio do trabalho com repertório étnico que é conduzido pelo professor Me Plínio Silva a partir do Projeto Música dos Povos (2018). Nesse sentido, Silva (2023, no prelo) relata sobre o trabalho realizado com os grupos de extensão:

A ideia de compartilhar com a Tatiane e Noara meu trabalho de pesquisa voltada à Música Étnica me parece extremamente bem-vinda. Levar esse repertório camerístico de várias regiões do mundo para um maior número de pessoas, estudantes ou profissionais sempre foi meu objetivo. O inusitado desse repertório é que, além das mensagens sonoras singulares, existe a possibilidade de se montar os temas para as mais variadas instrumentações, em nosso caso para grupos de flauta doce. Penso que isso colabora à um maior empirismo no fazer musical. Outro fator interessante é que paralelo a essa prática, o músico é levado a descortinar todo um outro universo, tão antigo como desconhecido, já que existe toda uma contextualização histórica e geográfica das músicas assim como sua função social em cada cultura abordada.

Em breve o projeto também abarcará a pesquisa “Motivação e flauta doce: reflexões e propostas de estratégias de estudo/ensino deste instrumento” da docente coordenadora do projeto.

#### **4. O TRABALHO COLABORATIVO**

O trabalho colaborativo dos dois projetos iniciou no segundo semestre de 2022 com alunos de flauta doce participando dos grupos, por meio de peças trabalhadas em conjunto que foram apresentadas em concertos durante os anos de 2022 e 2023. O site dos projetos (<https://sites.google.com/view/flautadoceextensaoembap/p%C3%A1gina-inicial>) foi criado pela Profa Dra Noara Paoliello com o intuito de divulgar o trabalho já realizado, bem como convidar o público para concertos já agendados. Em 2022 os projetos participaram da Mostra Artística da Unespar com o concerto “Uma viagem com a Flauta Doce: do medieval ao baião”. Um pequeno trecho do concerto pode ser visto no vídeo a seguir:

Figura 04: Trecho do Concerto Mostra Artística da Unespar. Vídeo Mariana Gohl.



Edição: Rafael Guido Gawloski

Link Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oMk2AeR5Pd4>

Nos dias 03 e 04 de julho aconteceu o VII Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap onde os integrantes dos projetos, participaram da oficina de grupos de flauta doce conduzida pela professora Sibille Rauscher (Alemanha) que culminou num concerto chamado de Mostra de Flauta Doce onde foram apresentadas duas obras com um grande grupo de flautistas participantes do simpósio bem como os projetos também apresentaram obras ensaiadas durante o semestre.

Figura 05 - Cartaz do VII Simpósio Acadêmico da EMBAP



Fonte: NUCOM - campus de Curitiba I

No dia 05 de agosto de 2023 realizamos um concerto com os grupos na Série “Música na Igrejinha”, espaço já tradicional de apresentações artísticas na cidade de Curitiba. Foi apresentado repertório de diversos períodos da história da música: medieval, renascentista, barroco, moderno, étnico e brasileiro.

**Figura 06** - Flyer Música na Igrejinha.



Fonte: Série Música na Igrejinha 2023 -  
Organizador: Martinho Lutero Klemann

Neste semestre está agendado um concerto na Série “Belas no Paço” a ser realizado no SESC - Paço da Liberdade no dia 19 de outubro de 2023 às 19:00 hrs, bem como temos previsão de realizar concerto didático numa escola e no Evento Pipoca Cultural da UNESPAR. Por meio do trabalho colaborativo realizado podemos observar o desenvolvimento dos flautistas ao tocar num grupo com alunos de diferentes níveis e idades, a possibilidade de ouvir e tocar diversas flautas, bem como os projetos têm proporcionado espaço para o aprimoramento técnico e expressivo dos participantes, divulgando o trabalho realizado na Embap com o instrumento na comunidade interna e externa. Por fim, podemos destacar



também o interesse de alguns alunos da disciplina de prática de flauta doce da Licenciatura em Música em participar dos projetos de flauta doce da extensão após assistirem aos ensaios e apresentações realizadas.

## 5. DEPOIMENTOS

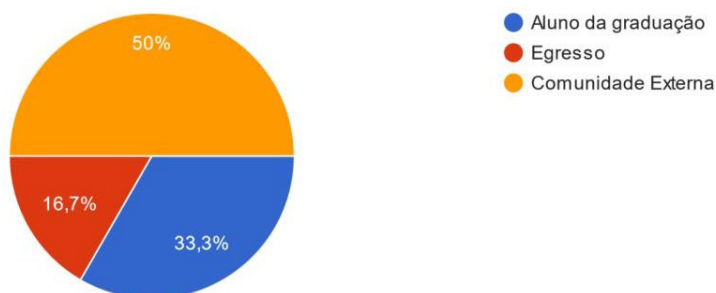
A partir da proposta de escrita deste capítulo de livro, os flautistas foram convidados a escrever um breve depoimento sobre sua participação nos projetos de extensão. A participação foi voluntária, organizada num formulário online, seguindo o delineamento metodológico estudo de levantamento - survey. De acordo com Gil (2007, p. 70), “as pesquisas deste tipo se caracterizam pela interrogação direta das pessoas cujo comportamento se deseja conhecer”.

Assim, 12 flautistas com idades entre 11 e 55 anos escreveram depoimentos, sendo que seis são participantes da comunidade externa, dois são egressos e quatro são alunos de cursos de graduação da universidade, conforme gráfico a seguir:

**Figura 07** - Gráfico Perfil Acadêmico

Perfil Acadêmico:

12 respostas



A seguir são apresentados os depoimentos coletados:

Desde minha infância toco flauta e sempre gostei deste instrumento. Tive muitas oportunidades de acompanhar cânticos de igreja e tocar em festas familiares. No entanto, participar no grupo de flautas “Artes Belas” é para mim uma experiência ímpar. Nesse grupo tenho a

oportunidade de desfrutar de uma coletividade de sons das diversas flautas doces. Além disso, pude aprender e tocar uma variedade de estilos musicais com a flauta, pois é um instrumento muito abrangente e flexível neste quesito. Outro aspecto notável foi o aprendizado de escutar uns aos outros e de juntos fazermos música, não individual, mas sim coletivamente. E por último, mas não menos importante, Artes Belas é um grupo que abrange várias idades, o que faz dele ser dinâmico, divertido e descontraído. (Participante A)

Toco flauta desde os 12 anos. Aprendi num projeto social no bairro em que morava. Fui aluna do Fundamental da Belas Artes. E hoje, é uma alegria tocar em grupo, aperfeiçoar os estudos e conviver com professores tão competentes e dedicados. A diversidade de idades promove também uma troca de experiências incrível. Agradeço imensamente por esta oportunidade! (Participante B)

Sou professora de música em um programa da Prefeitura de Curitiba, os estudos realizados no projeto de extensão contribuem para minha performance em apresentação e ensino, no trabalho. Desse modo, vejo que ao mostrar as peças para os alunos eles ficam motivados a tocar o instrumento, além disso, em concertos o público fica curioso com a diversidade das flautas doce. Isso acontece, pois no consciente coletivo a flauta doce foi criada para musicalização, quando deparam com repertório escrito para o instrumento amplia a visão das possibilidades sonoras. (Participante C)

Toco Flauta Doce há 18 anos e os projetos Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva me ampliaram no conhecimento do repertório para este instrumento, onde também me aperfeiçoei musicalmente, sendo peça importante na minha formação como flautista e na prática de conjunto. (Participante D)

Eu tenho 11 anos e participo do Projeto de Extensão de flauta doce, nível intermediário. As aulas são muito boas e os professores excelentes; as apresentações são muito bem feitas, os ensaios são organizados e eu sinto muita felicidade em participar desse projeto. Gosto muito das músicas escolhidas para as apresentações, pois são agradáveis de ouvir. O grupo é grande, então dá para ter a experiência de ouvir diferentes tipos de flauta sendo tocadas, o que é muito interessante. Eu

me sinto muito bem tocando no grupo: os participantes são muito legais e tive a oportunidade de conhecer várias pessoas. O impacto na minha vida sobre participar desse grupo é que eu sempre fui muito tímida, mas eu me sinto muito mais solta tocando em grupo, o que está me ajudando a vencer a timidez, fazendo com que eu me expresse melhor nas músicas sem ter vergonha. Sou muito agradecida por poder participar desse projeto, especialmente grata à querida professora Tatiane Wiese, que me deu esta maravilhosa oportunidade! (Participante E)

O grupo tem permitido que eu desenvolva a música de forma mais completa, na prática. Aprendendo a ouvir outras flautas, acordes, estratégias de entrada e saída, afinação. As apresentações são um imenso aprendizado. Era isso que eu buscava quando me inscrevi na faculdade de música. Fico feliz em encontrar uma oportunidade para tocar um repertório específico da flauta doce em conjunto, algo tão difícil de encontrar fora da faculdade. (Participante F)

Meu Nome é....., concluí o curso de graduação em Licenciatura em Música na UNESPAR no ano de 2019. Desde 2022 participo do Projeto Flauta Doce em Perspectiva da EMBAP/UNESPAR. Tocar nesse projeto tem sido uma experiência incrível porque junto com outras pessoas com idades variadas nos tornamos todos iguais e ao executarmos músicas antigas, medievais, contemporâneas, brasileiras e outras, é mais do que enriquecer a vivência e o repertório musical, é uma sensação de conquista, pertencimento, comunhão e unidade que alimentam nossa alma e nosso coração. Participando do projeto adquiri habilidade na flauta doce, aprendi e entendi como é a respiração diafragmática que inclusive me ajuda a cantar melhor no coral. Apesar do piano ser minha paixão, meu instrumento da vida toda, a flauta doce, através do ensino da professora Tatiane Wiese Mathias neste projeto da universidade, conquistou meu coração. (Participante G)

Os projetos da extensão tem me ajudado a melhorar minha noção instrumental em grupo. E também me ajuda a me dedicar mais nos estudos para que não somente eu vá bem, mas para que todos do grupo fiquem cada vez melhor! As aulas me ajudam na minha formação como músico solo, e também quando tem os

masterclass, as apresentações são uma oportunidade de mostrar aos outros o que os projetos de extensão tem a oferecer. (Participante H)

O projeto de extensão veio em boa hora na minha vida. Me formei em 2020 e em 2021 ingressei no projeto, até então, estava sem aulas de flautas desde a conclusão da graduação. O projeto foi e continua sendo muito importante em minha vida. Hoje em dia sou educadora musical e professora de flauta doce, o projeto me traz um enriquecimento musical tanto na performance como na parte de educação musical. No projeto fiz novas amizades e sempre trocamos experiências com a flauta, repertórios. Temos várias oportunidades de concertos e isso é ótimo para não ficarmos “enferrujados” para apresentações. (Participante I)

Iniciei como aluna do projeto em 2023, e já sinto que as aulas são fundamentais e tem contribuído muito para com minha formação como flautista. Me interessei pela flauta doce no início da graduação e hoje, trabalho com ela, assim julguei importante buscar mais conhecimento sobre o instrumento. As aulas do projeto de extensão são essenciais para a motivação do meu estudo da flauta doce, e estão me ajudando a entender mais o instrumento e desenvolver as habilidades necessárias. Além das aulas serem muito satisfatórias, também são divertidas. (Participante J)

Temos participado de aulas e grupos de flautas doces há anos como família... minhas filhas passaram pelas extintas (uma pena?! ) formações musicais 1, 2 e 3 desde os 6 anos de idade até a adolescência, onde tiveram oportunidades de vivenciar além das flautas doces, canto coral e outros instrumentos de cordas em aulas e apresentações em diversos palcos da cidade, enriquecendo assim sua formação musical, cultural e artística em diversos níveis. Hoje eu também posso desfrutar dessa experiência participando do grupo de flautas Artes Belas, que tem me proporcionado crescer em conhecimento, experimentando a alegria e prazer de aprender e fazer música em grupo. Algumas lembranças são tão encantadoras... das meninas solfejando notas de canções há tempos aprendidas... ou “tirando de ouvido” novas músicas de filmes ou escutadas no rádio do carro... ou apenas tocando para a família ou suas pelúcias ou pets em apresentações particulares...

realmente momentos musicais lindos e singelos que durarão em nossas memórias para muito além dos palcos... Obrigada! (Participante K)

Estou muito contente de participar desse projeto, pude aprender e botar em prática habilidades que estavam adormecidas, absorver novos aprendizados, testar outras possibilidades. Para um estudante de regência como eu, tem sido muito proveitoso observar as dinâmicas que envolvem o grupo na hora dos ensaios e na hora do concerto, assim como a análise dos arranjos e a oportunidade de conhecer novas obras e compositores incríveis. Obrigada! (Participante L)

Os depoimentos destacam como pontos altos do projeto a possibilidade de tocar com pessoas de diferentes idades e formações, o grupo de flautas e apresentações como componentes importantes de motivação e desenvolvimento musical, a oportunidade de conhecer vários tipos de flautas, além dos aspectos afetivos entre os integrantes que também influencia positivamente o processo educativo. É relevante afirmar ainda que por meio dos projetos acontece também a formação continuada de professores e estes são ambiente de aprendizagem e estágio para alunos da graduação.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo buscou descrever as experiências vividas com o ensino e performance da flauta doce por meio do trabalho colaborativo entre os projetos de extensão Flauta Doce em Performance e Flauta Doce em Perspectiva. A partir das ações realizadas observa-se a importância do projeto no desenvolvimento dos flautistas, a divulgação da flauta doce e da universidade para a comunidade interna e externa, bem como o crescimento pessoal e desenvolvimento musical que participar das oficinas, ensaios de grupo e concertos proporciona aos integrantes. Destaca-se também a intersecção existente com o ensino e pesquisa formando o tripé da universidade. Que ao longo dos anos possa haver mais oportunidades de crescimento e divulgação da flauta doce no trabalho com a extensão trazendo experiências significativas e motivadoras aos alunos e professores, num ambiente acolhedor, saudável e de crescimento para todos.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, P. M.; **Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce.** Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Campinas, 2008.
- BANDURA, A. A evolução da teoria social cognitiva. *In*: BANDURA, A.; AZZI, R. G., POLYDORO, S. A. J. e colaboradores (Org.). **Teoria social cognitiva – conceitos básicos.** Porto Alegre: Artmed, 2008.
- BANDURA, A. Going global with social cognitive theory. From prospect to paydirt. *In*: DONALDSON, S. I.; BERGER, D. E.; PEZDEK, K. (Org.). **Applied psychology: new frontiers and rewarding careers.** Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2006.
- BANDURA, A. Self-regulation of Motivation through anticipatory and self-reactive mechanisms. *In*: R. A. Dienstbier (Ed), **Nebraska Symposium on Motivation,** University of Nebraska Press, p. 69-164, 1990.
- BANDURA, A. Social cognitive theory of self-regulation. **Revista Organizational Behavior and human decision processes.** Nº 50, v. 2, p. 248-287, 1991.
- BANDURA, A. Teoria Social Cognitiva no contexto cultural. *In*: BANDURA, A.; AZZI, R. G. (Org.). **Teoria social cognitiva – diversos enfoques.** Campinas: Mercado de Letras, 2017.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. **A psicologia da felicidade.** São Paulo: Saraiva, 1992.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. **A descoberta do fluxo. A psicologia do envolvimento com a vida cotidiana.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. **Applications of flow in human development and education.** New York: Springer, 2014.
- GIL, A. C.; **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** São Paulo: Atlas, 2007.
- GRISCOM, R.; LASOCKI, D. **The Recorder. A Research and Information Guide.** 3. ed. New York: Routledge, 2012.
- HUNT, E. **Recorder and its music.** London: Da Capo, 1982.
- KANJI, Ricardo. *A Study Program for the Recorder.* São Paulo: Amazon, 2021.
- QUANTZ, J. J.; **Das Flötenbuch Friedricgs des Grossen** (Berlin, 1791) [*facsimile*].  
\_\_\_\_\_ **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.** (Berlin, 1752) [*facsimile*].
- SILVA, P.; GUARIENTE, L.; **Projeto Música dos Povos.** Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2018.
- SWANWICK, K.; **Ensinando música musicalmente.** São Paulo: Moderna, 2003.

# OS SENTIDOS DO AMOR NA ÓPERA ORFEU E EURÍDICE DE GLUCK

Profa. Dra. Emerli Schlögl<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Coordenadora do Projeto: Ópera em construção coletiva: comunidade e alunos (Unespar-Campus de Curitiba/Embap)



**RESUMO:** Este artigo nasce do diálogo entre a música e a psicologia. Trata-se de mapear as expressões de sentimentos e interpretações dos cantores (estudantes e comunidade), durante o trabalho de montagem completa da ópera “Orfeu e Eurídice” de Gluck. Os cantores, desenvolvendo projetos de extensão, foram convidados a relatar seus sentimentos mobilizados durante o período da montagem desta ópera. Em posse destes relatos escritos estabeleceu-se uma hermenêutica amparada no método junguiano, visando a compreensão das subjetividades. A partir dos significados simbólicos e da energia psíquica mobilizada nos cantores foi possível construir este texto que observa a relação entre o fazer ópera e as experiências vividas.

**Palavras chave:** Performance musical; interdisciplinaridade; psicologia.

**ABSTRACT:** This article originates from the dialogue between music and psychology. Treats about mapping the expressions of feelings and interpretations of singers (students and the community), during framing of the complete work of the opera “Orpheus and Eurydice” of Gluck. The singers, developing extension projects, were invited to report the feelings mobilized during the period framing the opera. In possession of these written reports, a hermeneutic of Jungian method was established, aiming at understanding the subjectivities. From the symbolic meanings and the psychic energy mobilized in the singers, it was possible to construct this text that observes the relationship between the doing opera and the lived experiences.

**Keywords:** Musical performance; interdisciplinarity; psychoogy.

## 1. INTRODUÇÃO: ORFEU E EURÍDICE, UMA ÓPERA SOBRE O AMOR

A universidade, por meio de seus projetos extensionistas, ofereceu a oportunidade de atuação e criação de uma montagem operística completa, onde alunos do curso e pessoas da comunidade trabalharam, durante um ano, juntas, em disciplina com caráter extensionista, visando à socialização de saberes e intercâmbio técnico/criativo, entre estudantes e pessoas oriundas da comunidade, envolvendo a cidade de Curitiba, onde foi desenvolvido o projeto e região metropolitana.

Paulo Freire (1983) enfocava que o trabalho extensionista deveria levar as pessoas a indagarem e a descobrirem as relações que existem em suas capacitações.



Portanto, cantar não significa apenas um tratamento técnico que se dá a uma solicitação expressa em partituras, vai além disso. Assim como a Universidade em seu trabalho extensionista, o exercício de cantar juntos: alunos e comunidade, instiga uma série de aprendizados, que além de técnicos são também mobilizadores de transformações pessoais e sociais.

A ópera desenvolvida neste projeto e que integrou o trabalho da comunidade, de alunos e professores, intitula-se “Orfeu e Eurídice”. O mito de Orfeu e Eurídice versa sobre a temática amorosa e, se analisado sob a perspectiva de suas múltiplas facetas, oferece possibilidades interpretativas sobre a experiência humana do amor e de alguns de seus possíveis significados.

A música e o mito, como linguagens simbólicas, mobilizam energias psíquicas que atuam na interioridade dos indivíduos e que se expressam conformando significados e impulsionando atitudes. As palavras e imagens são simbólicas por indicarem compreensões que vão além do seu significado manifesto e imediato. Palavras e imagens tem um aspecto inconsciente, mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado ( JUNG, 1977, p. 21), também são simbólicos os sons, cheiros, sabores, gestos entre outras formas inspiradoras de sentidos.

Jung nasceu na Suíça em 1875 e faleceu em 1961, neste mesmo país. Foi o criador da psicologia analítica e se debruçou sobre o estudo dos símbolos em sua relação com o psiquismo humano. O cientista compreendeu que no processo de busca pela interpretação de símbolos, o indivíduo pode traçar um percurso maior de compreensão de si mesmo.

O ato de cantar, na montagem de uma ópera, sugere de um trabalho individual que desabrocha no coletivo, tanto em aspectos psicológicos como artísticos performáticos, tudo isto mobilizado por uma gama imensa de símbolos. Quando se trata de cantar em conjunto, como na montagem da ópera Orfeu e Eurídice de Gluck, realizada por alunos e cantores oriundos da comunidade, várias emoções surgiram e as emoções se interconectaram, formando uma teia psíquica de interações entre os sujeitos, a música que executavam e a plateia.

É interessante salientar que, em língua portuguesa, a palavra orfeônico deriva do nome Orfeu. O canto orfeônico se caracteriza por um grupo de pessoas cantando juntas. No Brasil um dos objetivos do Canto Orfeônico idealizado por Heitor Villa-Lobos para as escolas públicas, conforme Lemos Júnior (2011), foi o desenvolvimento do senso de solidariedade entre os

alunos. Durante a execução deste projeto extensionista esta solidariedade foi ponto fundamental para que o espetáculo chegasse ao público.

Percebe-se que o ato de cantar em grupo é uma prática muito mais profunda de interação humana do que aparentemente sugere, envolve instâncias psíquicas que são compartilhadas entre todos cantores.

As emoções são contagiosas, estando profundamente enraizadas no sistema simpático que tem o mesmo sentido que a palavra *sympathicus*. Qualquer processo de tipo emocional imediatamente origina processos semelhantes nas outras pessoas (JUNG, 1989, p. 129).

Para Damásio (2011), as emoções e os sentimentos se diferenciam, enquanto que as emoções aparecem vinculadas diretamente a alterações físicas, como ruborização da face e tremores, entre outros, os sentimentos se configuram como uma tomada de consciência das emoções revestida por juízos valorativos intelectuais. Por exemplo: a emoção do arfar do peito diante da pessoa amada se transforma em elaboração mental do sentimento do gostar, ao afirmar que : “gosto desta pessoa porque ela é um ser humano cheio de compaixão”, por exemplo.

Nomear as emoções e os sentimentos não é tarefa simples, é preciso utilizar-se de recursos da hermenêutica a fim de extrair-lhes os sentidos. Jung (1989) elaborou uma complexa teoria dos símbolos e para tanto se valeu também do estudo dos mitos. Entendeu o símbolo como uma instância sempre viva, por conta da impossibilidade de se esgotarem os seus sentidos. Os mitos, essas histórias fundamentalmente simbólicas, se relacionam com a história coletiva e pessoal da humanidade. Para uma melhor compreensão das energias psíquicas mobilizadas pelos símbolos, Jung não adotou a topologia freudiana que entende o aparato psíquico dividindo em três instâncias: Id, Ego e Superego. Jung (1997) dividiu o funcionamento psíquico em Consciente e Inconsciente, e o Inconsciente foi dividido em duas categorias de compreensão diferenciadas: Inconsciente Pessoal e Inconsciente Coletivo. O inconsciente pessoal, como o próprio nome já diz, se refere a uma instância particular a cada sujeito, enquanto que segundo Jung (1997), o inconsciente coletivo se relaciona com símbolos coletivos que também carregam densidade afetiva importante, porém dizem respeito ao coletivo dos seres humanos. Impulsionam mobilizações psíquicas coletivas, compartilhadas pela humanidade.

Assim, definiu o autor que o consciente se refere a tudo aquilo que está sob conhecimento e controle do indivíduo, enquanto o inconsciente pessoal se refere a parcela psíquica oculta deste indivíduo, acessível por meio de símbolos e o inconsciente coletivo se define por possuir uma natureza humana grupal e compartilhada.

Tomemos como ponto de partida desta reflexão os símbolos apresentados textualmente pelo mito que conta a história de Orfeu e Eurídice. Orfeu é o nome do filho de Apolo e da musa Calíope.

Conforme Bulfinch (2001), Orfeu recebeu uma lira de seu pai e aprendeu a tocá-la muitíssimo bem, levando quem o ouvisse a um estado de transe, de bem-aventurança. Sua música encantava não apenas pessoas e animais, mas também árvores e rochedos, conta o mito que até a mais dura pedra se suavizava diante de sua música.

Um dia Orfeu conheceu Eurídice e movidos por profundo amor se casaram. Pouco tempo depois do casamento o pastor Aristeu vendo a bela Eurídice tentou possuí-la e em fuga Eurídice pisou na serpente que lhe picou o pé e a matou.

Orfeu ficou extremamente triste, com a Lira empunhada próxima ao coração cantou e tocou imerso em sua dor. Movido pelo encantamento da música trilhou o caminho para o mundo dos mortos a fim de procurar sua amada e trazê-la de volta à vida. Desceu por uma gruta para o interior da terra, passou por feras e fantasmas que se encurvavam pelas próprias dores de suas almas. Cantou e tocou para estes espíritos sofredores e em seu canto dizia:

Ó divindades do mundo inferior, para o qual todos nós que vivemos teremos que vir, ouvi minhas palavras, pois são verdadeiras. Não venho para espionar os segredos do Tártaro, nem para tentar experimentar minha força contra o cão de três cabeças que guarda a entrada. Venho à procura de minha esposa, a cuja mocidade o dente de uma venenosa víbora pôs um fim prematuro. O Amor aqui me trouxe, o Amor, um deus todo-poderoso entre nós, que mora na Terra e, se as velhas tradições dizem a verdade, também mora aqui. Imploro-vos: uni de novo os fios da vida de Eurídice. Nós todos somos destinados a vós, por essas abóbadas cheias de terror, por esses reinos de silêncio, e, mais cedo ou mais tarde, passaremos ao vosso domínio. Também ela, quando tiver cumprido

o tempo de sua vida, será devidamente vossa. Até então, porém, deixai-a comigo, eu vos imploro. Se recusardes, não poderei voltar sozinho: triunfareis com a morte de nós dois  
(BULFINCH, 2001, p. 226).

Ouvindo tão triste canto até mesmos os fantasmas choraram. Tântalo, aquele que desafiou os deuses roubando-lhes um pouco de ambrosia, apesar da sede intensa que lhe foi imposta como castigo, parou por um tempo e descansou de seu vão esforço por obtenção de água. A roda de Íxion se quedou parada e até mesmo o abutre cessou de esfacelar o fígado do gigante. Sísifo deixou a pedra de seu sofrimento e se sentou para escutar a linda melodia. Prosérpina e Plutão também se compadeceram e Orfeu obteve permissão para levar Eurídice com ele. Porém, havia uma condição: ele deveria seguir sem olhar para ela até que atingissem o mundo dos vivos.

Assim seguiram, mas quase ao fim da jornada, houve um momento de fraqueza e Orfeu voltou os olhos para trás fitando Eurídice. Os dois tentaram em vão se tocar, e na busca do abraço os braços ficaram vazios, Eurídice desaparece, retorna ao mundo subterrâneo, morre pela segunda vez. Orfeu tenta, sem sucesso, recuperá-la, porém o barqueiro lhe negou o retorno.

Nele se instalou uma tristeza completa. Ficou à margem do lago por sete dias sem comer ou dormir, depois se pôs a tocar e cantar seus mais densos e tristes lamentos e manteve-se alheio ao amor que as mulheres tentavam lhe oferecer.

Donzelas trácias tentaram seduzi-lo, mas todas as suas tentativas eram vãs. Então, uma delas sentindo-se terrivelmente desprezada lançou seu dardo na direção de Orfeu, porém a música de Orfeu fez o dardo cair a frente de seus pés, assim também aconteceu com as pedras que lhe foram lançadas. Porém, as mulheres, tomadas pelos ritos de Baco e já bastante insufladas pela ira, se puseram a gritar tão forte que seus gritos abafaram a música da Lira e Orfeu foi finalmente atingido. As furiosas despedaçaram o poeta músico e lançaram a sua Lira e sua cabeça no Rio Orfeu. Conta o mito que a música de Orfeu ainda tocava e cantava tristemente ao descer flutuante pelo rio e que as margens do rio respondiam em perfeita harmonia.

As Musas ternamente juntaram os fragmentos de Orfeu e os enter-raram em Limetra. Conta-se que lá, sobre seu túmulo, o canto do rouxinol é o mais lindo e suave canto que se pode ouvir. Júpiter, então, colocou a

Lira de Orfeu no céu entre as estrelas. Talvez seja por isso que os poetas, até os dias de hoje, ainda conseguem ouvir as estrelas.

Finalmente e afortunadamente Orfeu voltou então ao Tártaro, onde tomou Eurídice em um abraço pleno.

## 2. METODOLOGIA

O trabalho consistiu em aplicação de passos metodológicos que visavam o cumprimento de objetivos estabelecidos no projeto extensionista, ou seja, a experiência de montagem e apresentação de uma ópera completa envolvendo alunos e comunidade externa. Inicialmente fez-se o convite aberto, via site oficial da UNESPAR – Campus de Curitiba I/Embap, para que pessoas da comunidade que tivessem interesse em participar da montagem de uma ópera completa, junto com os alunos do Curso Superior de Canto, se apresentassem à coordenadora do projeto e recebessem instruções sobre horários e sala de ensaio, essas pessoas eram integradas ao grupo e iniciavam imediatamente o trabalho.

Todos os ensaios aconteciam dentro da organização da disciplina intitulada “Núcleo de Ópera” e visavam visando o trabalho musical e interpretativo de uma ópera completa, integrando elementos da comunidade à montagem e apresentação deste espetáculo. Como atividades desenvolvidas estão: a leitura das partituras, tradução e trabalho de técnica vocal para os alunos e comunidade; interpretação psicológica dos símbolos arquetípicos da ópera e observação de sentimentos despertados durante todo o tempo de produção da mesma.

A equipe de professores foi composta por professor pianista, professora regente, professora de técnica vocal/psicóloga e maestro. O trabalho envolveu outro projeto de pesquisa da mesma coordenadora, o projeto se intitula “Psicologia da Performance”. Então, neste momento houve a integração entre os objetivos extensionistas do projeto e os objetivos da produção de conhecimento científico sobre a especificidade da psicologia da performance.

O cronograma de trabalho se desenvolveu durante todo um ano letivo, dividindo-se em bimestres, no primeiro bimestre leitura das partituras, palestra sobre estilo musical, tradução do texto e trabalho de pronúncia do idioma italiano. O trabalho de técnica vocal voltava-se à interpretação de sentimentos por meio da voz, com exercícios específicos que uniam o som

às posturas corporais que expressavam sentimentos. Neste específico se utilizou a abordagem da psicologia de Alexander Lowen (1982), chamada de bioenergética, onde se realiza a leitura de caráter, especificado em posturas diferentes para cada tipologia.

No segundo bimestre o trabalho de técnica vocal se ocupou do treino de elementos como respiração, suporte, afinação e emissão aliados aos significados emocionais que a música inspira. Neste momento a ópera começa a ser memorizada a fim de que todos pudessem ficar mais livres para o trabalho cênico. Realizou-se a análise das formas de respiração que se vinculam às emoções, conforme abordado por Lowen (1983).

Aprofundam-se as reflexões sobre o mito, na perspectiva de uma análise simbólica de ancoragem junguiana. Os cantores foram estimulados a se perceberem, enquanto cantam, não apenas tecnicamente, mas também emocionalmente. O trabalho de memorização de toda a música se solidifica e as partes corais e solísticas passam por criterioso encaminhamento, dado pelo maestro convidado (comunidade).

Os alunos e os cantores oriundos da comunidade foram incentivados a escrever um texto sobre como a música e a interpretação desta ópera atuava sobre eles, seus pensamentos e sentimentos. Foram convidados a refletir sobre como a conscientização destes elementos poderia auxiliar nas escolhas interpretativas musicais e cênicas.

Os textos foram analisados pela autora do artigo e coordenadora do projeto e receberam o tratamento da hermenêutica com base em pressupostos junguianos e também critérios de interpretação de metáforas e textos, conforme recomenda o filósofo Paul Ricoeur.

Em Ricoeur (2009) encontramos o alerta para a condição de inacabamento de qualquer hermenêutica aplicada ao ser humano, pois o mundo se apresenta inseparável do sujeito e muitas relações complexas se estabelecem. Essas relações são vivas e se transformam constantemente.

Verificando que o cantor afetado pela obra que estuda, afeta também seus conteúdos, percebe-se um contínuo dinâmico de significações e de ressignificações. Ricoeur (2009) aponta que nesse percurso de reconhecimento do outro, a pessoa não é um objeto psicofísico que se situa na natureza, mas sim um sujeito de experiência. Assim, o respeito ao outro é fundamental para o desenvolvimento de uma interpretação dos seus dizeres. Cada relato escrito e verbal foi visto nesta perspectiva, de reconhecimento da alteridade, evitando qualquer forma de julgamento

valorativo. Descrever e compreender foram os verbos norteadores do exercício hermenêutico aplicado aos sentimentos e expressões dos envolvidos no projeto.

No terceiro e quarto bimestres o trabalho foi se desenvolvendo na construção da montagem completa envolvendo confecção de cenário, e marcações cênicas e interpretação das música. Ao final do quarto bimestre se fizeram duas apresentações no grande auditório da UNESPAR – Campus de Curitiba I/Embap.

### 3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: LIBRETO E MÚSICA

Conforme Dunton-Downer e Riding (2010), Gluck foi um dos grandes reformadores da ópera na década de 1750. Ele primou, em sua composição operística, pela ação dramática, deixando de lado o puro virtuosismo vocal. Assim, o compositor se focou no libreto e em sua força emocional para lhe inspirar a criação musical. Gluck via na história, no enredo, a alma da ópera.

Cristoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787), segundo o mesmo autor, rompeu padrões antigos de ópera ao introduzir o conceito da ação dramática como ponto central da construção operística, antes dele a ópera constantemente oferecia ao público demonstrações impressionantes de virtuosismo vocal, tendo o texto apenas como um pretexto para belas desenvolvuras, floreios e demonstrações de habilidades performáticas. Orfeu e Eurídice de Gluck representa uma mudança de paradigmas muito importante para a história da Ópera.

O mito grego Orfeu e Eurídice foi recontado, sob a forma de Libreto, por Ramiero de Calzabigi. Gluck deu às palavras a dramaticidade musical necessária para valorizar os sentidos destas, valorizando seus profundos matizes emocionais.

Este mesmo mito serviu para inspirar compositores de ópera, como por exemplo a “Eurídice” de Jacopo Peri (1600) e o “Orfeu” de Monteverdi (1607). Gluck desbravando novas trilhas para o desenvolvimento da composição operística conseguiu criar uma verdadeira obra-prima, com a intensidade de sentimentos que conseguiu expressar e com a beleza de linhas melódicas e harmônicas perfeitamente compatíveis com o libreto e com os significados mais profundos do mito.

As personagens de sua Ópera são compostas por três vozes solistas e muitas partes corais. Os solistas são Orfeu interpretado por um contralto

ou contratenor, Eurídice interpretada por um soprano, o Amor, interpretado por um soprano de maior leveza vocal do que Eurídice, e os coros de pastores e pastoras, dos amigos de Orfeu, de fantasmas e feras do reino dos mortos e também das almas bem-aventuradas do Elísio.

Nesta ópera temos muitas partes corais que dialogam com os solos, mostrando mais uma vez que a primazia está na comunicação do texto, nos seus sentidos e não na possibilidade de demonstrações performáticas de vozes solistas. Gluck tendo escolhido este mito mergulha no universo de sentidos da natureza do amor, expresso por diferentes símbolos e arquétipos. Conforme Jung (1990) os arquétipos sugerem uma possibilidade formal de produzir ideias semelhantes em torno de si e se referem ao inconsciente coletivo. Então, o tema Amor é um tema arquetípico, reconhecido em qualquer cultura humana.

Neste mito que conta a história de Orfeu e Eurídice não há espaço para trivialidades, ou mesmo para devaneios sobre o mundo das aparências, ou para intrigas das relações cotidianas. Os solistas são desafiados a uma execução onde devem prevalecer os sentimentos em sua expressão mais profunda. A clareza e contundência de uma melodia bem construída e de uma harmonia bem trabalhada são os instrumentos pelo qual esta ópera se desenvolve.

A ópera Orfeu e Eurídice, composta por Gluck, se apresenta em três atos. A abertura está na tonalidade de dó maior e oferece um cenário de tela em branco, não antecipa de modo algum o drama que se desenvolverá a seguir. Nos remete a um estado de receptividade não contaminada por nenhuma pista de evento emocional. Após esta abertura, Eurídice já morta é chorada por Orfeu e amigos. Na ária "*Chiamo il mio bem così*" Orfeu já estabelece o tema central da ópera que é o seu chamamento triste e encantador. Após lamentar a perda de sua amada de modo tão profundo e belo, surge, como que por força deste sentimento arrebatador, a personagem denominada Amor, que se debruça sobre Orfeu para lhe anunciar que Zeus comovido lhe permitirá buscar sua amada no reino da morte.

No segundo ato emerge o coro com toda a densidade interpretativa necessária para expressar esses sentimentos sombrios, que habitam no interior das feras e fúrias, que sofrem atormentadas por seus próprios dramas interiores. Estas são tocadas pela música que verte de Orfeu, é importante notar que a Lira que é tangida próxima ao peito, simbolicamente pode expressar o próprio coração de Orfeu que se apresenta nu



às Feras. Em uma interpretação do simbolismo pode-se dizer que são os sons do coração que tocam as cordas da lira, e que libertam pelo ar a voz de Orfeu. A música toca o coração dos espectros que sofrem no reino dos mortos, as almas perdidas são confortadas, percebem dentro de si a mesma dor sentida por Orfeu e se compadecem. Uma vez que a dor de Orfeu é comunicada pela música, e reverbera na própria dor das Feras e Fúrias, há o estabelecimento de uma sintonia e nela ocorre um momento de serenização dos espectros. Orfeu dá movimento e destino para a dor, libertando-a do cárcere do peito e fazendo isto também liberta, momentaneamente, a dor intensa causado pelo sofrimento sentido pelas Feras e Fúrias.

Esse momento é muito significativo na ópera, nele o amor que é o sentimento arquetípico que modela a própria personagem de Orfeu, toca o sentimento das feras, humanizando-as. Pois, Orfeu sente a mesma angústia que elas sentem e por meio de sua música, transforma a dor em expressão de beleza que aplaca o terror.

Deste modo, Orfeu atravessa o mundo das trevas e se dirige ao Elísio, que é o vale dos Bem-Aventurados. Encantado pelas belezas do lugar ele canta "*Che puro ciel*", onde é tocante a suavidade da música que tem como instrumentos de destaque a flauta, o oboé e o violoncelo. Na escolha destes instrumentos está a necessidade de expressão do caráter emocional deste momento. A profundidade do som do violoncelo forma uma base sob a qual os sons da flauta e do oboé se desenvolvem. No oboé percebe-se a qualidade profunda que conduz a linha melódica, como o próprio fio de Ariadne desta sessão musical, antes da entrada do cantor, enquanto que a flauta pode remeter ao seu significado simbólico de encantamento, como na Flauta Mágica de Mozart e na história do "Flautista de Hamelin", recontada pelos irmãos Grimm.

Continuando pelo enredo do segundo ato, Eurídice aparece diante de Orfeu, neste momento, surge o solo de flauta. A flauta, como instrumento de sopro, poderia também, simbolizar a união do corpo com a alma, uma vez que seu som existe porque o alento humano lhe imprime "vida". Conforme Lurker (2003) esta relação entre os instrumentos de sopro e o "espírito" se encontra desde o fim do século XV, onde o órgão era considerado símbolo do Espírito Santo e atributo de Santa Cecília, a padroeira da Música.

São respirações que produzem sons doces e que vão abrindo portais metafóricos. Orfeu recebe permissão de levar Eurídice com ele, mas

durante todo o trajeto não poderá olhar para ela. Portanto, ele irá na frente e ela o seguirá, Orfeu deverá lembrar-se de não olhar para trás.

Pode-se perceber, realizando o exercício da hermenêutica do mito, que Orfeu só pode olhar para frente a fim de conduzir a ambos até a saída do Tártaro, isto significa um processo de presentificação, de estar no aqui e agora, focado em cada passo, pois olhar para trás, para o lugar onde está Eurídice, pode significar perdê-la para sempre. O simbolismo psicológico aponta para a necessidade de manter a energia instantânea presente, enquanto que olhar para trás pode significar apego ao passado, arrependimentos e dispersão da energia presente em lamentações sobre o que passou.

No terceiro ato, Eurídice entra em sofrimento porque Orfeu não olha para ela durante a caminhada, desesperada canta: *“Che fiero momento”*, dizendo que a morte é melhor do que a indiferença. Orfeu fica tão abalado diante disto que não suportando mais se vira para olhar Eurídice e abraçá-la. Eurídice morre pela segunda vez, imediatamente. Orfeu canta sua dor na famosa ária *“Che farò senza Euridice”*, com a amada morta em seus braços.

No enredo da ópera, mais uma vez a personagem Amor entra em cena e tocando-a devolve-lhe a vida. Neste epílogo entram os amigos de Orfeu em festa, tem início um bailado e todos cantam um hino de alegria celebrativa ao Amor.

Percebe-se que o libretista simplificou o final da história, o final feliz da ópera é um pouco diferente do final feliz do mito que lhe deu origem. No mito grego Orfeu, após muito sofrimento, encontrará Eurídice apenas ao término de sua própria existência no mundo dos vivos. No enredo da ópera o encontro não pressupõe a morte de Orfeu, mas acontece por vontade e ato da personagem Amor que finalmente os une.

#### **4. RESULTADOS E DISCUSSÕES: RELATO DE SENTIMENTOS DE CANTORES DURANTE O PROCESSO DE MONTAGEM DA ÓPERA**

Esta montagem foi conduzida por professora de canto/psicóloga, professores de música da UNESPAR- Campus de Curitiba I/Embap, maestro e preparador cênico oriundos da comunidade, alunos da universidade e pessoas da comunidade, que atuaram sempre juntos, como cantores solistas e de coro, viabilizando a proposta do projeto extensionista.

No primeiro semestre os alunos e participantes da comunidade estudaram o libreto e fizeram a leitura do texto musical. Foram então,

convidados a escrever um relato livre sobre a mobilização de seus sentimentos durante o trabalho de ensaio e preparação da ópera. Sete cantores escreveram este relato. Após mergulharem em sua interioridade, produziram um texto onde relataram suas percepções e experiências internas.

Para a utilização do conteúdo destes relatos, os autores serão identificados como A, B, C, D, E, F e G a fim de preservar o sigilo de suas declarações, uma vez que revelam aspectos da subjetividade e intimidade psíquica de cada um deles.

Um dos cantores, identificado como A, escreveu que ficou muito empolgado pela possibilidade de participar da montagem desta ópera, pois: “poder reviver a dramatização de uma história tão simbólica e profunda está sendo para mim uma iniciação aos mistérios mais profundos de meu ser”. Percebe-se nesta fala que o cantor se revela a si mesmo, ante os acontecimentos do mito, e que para ele o ato de cantar e representar tal drama tem um significado profundo dentro de sua própria vida pessoal.

O cantor B se vê em processo de descoberta de seus sentimentos e emoções: “percebo muitas coisas, mas demorei a saber como verbalizá-las” e na continuidade de seu relato vai desenhando as emoções que encontra na medida do desenrolar do enredo da ópera. No relato de B se verifica empatia pelas personagens “quando Orfeu desce nas trevas para buscar Eurídice, sinto cada vez mais as mesmas coisas, tristeza e dor misturadas com tensão”, ele ainda diz que ao final da ópera se sente melhor, precisamente no momento em “que Eurídice finalmente sobrevive”.

Pode-se buscar compreender como a ópera ecoa no interior destes cantores, gerando vibrações emocionais intensas. O cantor C descreve: “quando estou cantando e entrando na personagem, é incrível, pois sinto minha alma se entregando para a música de forma apaixonante”, ele percebe em si esta entrega e realiza assim, o mergulho em suas próprias paixões que reverberam em consonância com o acontecer da ópera.

Assim, a execução da ópera não se restringe a um mero exercício técnico de estética musical, mais do que isto, mobiliza potentes emoções nos cantores e libera energias psíquicas, por meio dos sentimentos que se expressam, durante o cantar interpretativo. O espaço do cantor vai tomando forma e identidade na medida em que vai se conscientizando de suas emoções e sentimentos e utilizando estas energias com a finalidade de uma melhor performance.

O cantor G descreve sentimentos de tristeza, angústia, ciúme, medo, aflição e dor no desenrolar da história.

O cantor D escreve sobre como conseguiu se identificar com a cena do encontro de Orfeu com as Fúrias, nestas linhas melódicas ele se entrega completamente à execução musical “consigo dar meu 100% tanto em técnica, como em interpretação e emoção”. Segue afirmando que: “é fácil se conectar com o que as fúrias devem sentir, com o desafio de Orfeu. Me sinto como se fosse uma das Fúrias surpresa ao ver Orfeu. tentando passar...”. O cantor D encontra no coro das Fúrias a única parte musical em que ele consegue reconhecer sentimentos intensos de identificação.

Já o cantor E se identifica com o Amor que ele chama de “Cupida”, “é minha personagem favorita, pois ela tem um ar meio irônico, cômico e ela não é nada mais do que nossa consciência positiva, por assim dizer”. O cantor E percebe este símbolo arquetípico com características de ironia e comicidade

O cantor F descreve seus sentimentos de pertencer a um grupo, e como o cantar em conjunto favorece a integração entre as pessoas.

É muito lindo poder ter essa experiência de ouvir várias vozes se misturando e inundando o ambiente em que se encontram com sentimentos diversos, uma vez que cantar é muito subjetivo. A primeira vez que cantamos todos juntos, eu ainda não conhecia ninguém direito, e já me deslumbrei com tamanha beleza. Hoje conheço quase todos e o deslumbramento é ainda maior porque me sinto como parte de uma nova família, família com os mesmos objetivos que eu, cantar e ser feliz.

O enredo da ópera trata da busca pela felicidade por meio do encontro amoroso com o outro. O cantor F termina seu relato assim “Para mim esta será a inesquecível ópera, primeira ópera de minha vida”. Evidencia-se nesta frase o impacto que esta ópera lhe causa e a importância desta experiência para sua história de vida.

O cantor G afirma sentir seu coração tocado pelos lamentos de Orfeu e vê no ressuscitar final de Eurídice a vitória do amor e da vida vencendo a própria morte. “Enfim, o amor vence no final, essa é a parte mais linda e sinto um sentimento de final feliz”.

No mito Grego Orfeu encontra Eurídice somente após sua própria morte, enquanto que no enredo da ópera, Orfeu não morre mas encontra

Eurídice por obra da personagem Amor que entrega a jovem para os braços de Orfeu.. Por qual motivo o libretista alterou o final da história? Fica a indagação. Mas, de qualquer maneira ,pelo texto mitológico completo ou pelo libreto da ópera, de fato, no final o amor vence a própria morte.

O cantor A no mergulho que realiza em sua própria psique e por meio de suas interpretações afirma que :

Os coros dos demônios são para mim os que mais me tocam. Eles demonstram uma sensibilidade gigantesca e uma compreensão da psique humana. Mostra que não existe necessariamente pessoas boas ou más, mas sim pessoas que estão em um estado e passam para outro, mostra que mesmo aquelas pessoas mais endurecidas, rudes e agressivas na vida tem o seu lado terno e compreensivo e pode ver-se refletido no outro.

Percebe-se que este cantor busca entender sua própria estrutura psíquica a partir do mito e estende esta compreensão para o outro, facilitando a percepção de que há a presença da mesma humanidade em todos. Relata que no início dos ensaios sentia-se passando por um momento um pouco sombrio, em que se via sem vontade de estudar ou de fazer qualquer coisa. Escreveu que está tentando mudar isto, que chamou de "hábito" e que gradativamente está conseguindo.

Estou conseguindo recuperar algumas características que tinha quando era criança das quais sempre gostei muito, mas, que no decorrer do caminho foram ficando escondidas. Essa ópera para mim é uma prova a ser passada (Cantor A).

É interessante considerar que o cantor mobiliza energias interiores e vivencia o mito pessoal do herói, daquele que vence a si mesmo em busca de uma "alma". Então, ele escreve em seu relato "com Orfeu tenho aprendido a ser mais corajoso em meus atos e aprender a defender o que acredito".

Para o cantor A os demônios podem ser " construções inconscientes de nossos medos e fraquezas e também ser o desconhecido". Para ele, Eurídice representa a própria dúvida e incerteza. "A verdade é que não existe segurança e ela sofre angustiada a ponto de fazer com que o outro também sofra e se angustie por sua incerteza". Já o Amor, afirma que é a representação da pureza da Alma, representa a criança que existe dentro de cada um.

“Acredito que minha busca por algo que perdi ou esqueci na infância seja a morte de Eurídice e que essa busca pela essência perdida seja essa que faço nesse momento”. Assim o cantor A termina seu relato dizendo que se encontra diante deste portal, onde precisa se deparar com seus medos e mesmo assim ter a coragem necessária para seguir adiante, apesar de suas dúvidas e incertezas. “Essa ópera, para mim, tem sido uma verdadeira iniciação ao meu mundo interior, onde consigo melhorar a mim mesmo e ver o melhor das outras pessoas também”.

É importante relatar que durante o segundo bimestre letivo uma cantora faleceu, deixando o grupo bastante fragilizado e triste. A pessoa que partiu, segundo relato dos colegas, era muito gentil e acolhedora, seu abraço terno era uma marca de sua expressão amorosa, no convívio com as outras pessoas. Dois horários de ensaio da ópera foram destinados a conversar sobre o significado desta perda para cada um dos cantores. Cada cantor pode expressar seus sentimentos livremente. Foi um momento de intensidade emocional, onde a vida dos cantores de alguma forma foi tocada, de modo real, pelo mesmo motivo principal da ópera, que é o do afastamento causado pela morte.

Ao lembrarem da colega que faleceu, restou o sentimento forte dos abraços que muitos recordaram ter recebido dela. O grupo trocou abraços emocionados em homenagem a colega que partiu.

Cabe ressaltar que o abraço, por ser um símbolo de acolhimento em que duas ou mais pessoas se interligam, é também símbolo do Amor, uma vez que a ação do Amor é a União. O abraço se torna a corporificação do sentimento, em uma expressão completa. Em seu relato escrito, ainda se referindo a este momento, o cantor E escreveu “Obrigado, Adorei os abraços!”

Na encenação da ópera o abraço é celebrado em diferentes momentos, primeiro quando Orfeu tentar abraçar Eurídice, após ter descumprido o pacto e olhado para ela, e então vê Eurídice morrer pela segunda vez e retornar ao vale dos mortos. Orfeu canta com a amada pendida em seus braços a ária que, com o tempo, se tornou a mais famosa desta ópera “*Che farò senza Euridice*”. Porém é somente ao no final da ópera quando o Amor traz Eurídice viva, para os braços de Orfeu, que o abraço pleno consegue se realizar.

De modo impressionante os cantores foram tocados durante o trabalho de montagem da ópera pela realidade do tema: Amor e Morte,

e encontraram sentido e força para viver o luto com a ajuda dos abraços que trocaram, no dia em que compartilharam seus sentimentos de dor em relação à perda da colega. Neste dia disseram que seus corações foram resgatados da dor intensa por meio destes abraços que significaram, para eles, a valorização da vida no Amor.

O cantor C em sua descrição de sentimentos e interpretações sobre o significado da ópera Orfeu e Eurídice de Gluck diz: “é um privilégio fazer parte dessa história que traz um sentimento de amor”. De um modo súbito e muito real todos os integrantes do grupo fizeram parte real e inquestionável desta história, quando se viram chorando a morte de uma pessoa de seu grupo e quando no final, ao se abraçarem, resgataram um pouco de sua própria humanidade por meio do afeto. Simbolicamente o Amor mobilizou a energia necessária para o enfrentamento do luto.

É importante relatar que a pessoa falecida era um cantor oriundo da comunidade e que, pelos relatos, percebe-se o grau de integração que este viveu em meio ao grupo. O projeto extensionista vincula a comunidade e os alunos em um único objetivo, liquefazendo os limites que separam a universidade do seu entorno.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Euridice! Euridice! Euridice!

Nome clamado por Orfeu em vários momentos durante a ópera. Muito mais do que apenas um clamor vago, este chamado é o resultado de uma busca. Em interpretação psicológica de método analítico junguiano, este chamamento pode ser considerado como uma busca por si mesmo, pela sua própria inteireza.

Além disso, não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde teríamos encontrar algo abominável encontraremos um deus. E, lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ao centro de nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo (CAMPBELL, 1990, p. 131).

Orfeu desce ao reino dos mortos para encontrar e encontrar-se no Amor. Os cantores durante os ensaios de preparação da ópera se deparam com dificuldades técnicas, de memorização e de entrega interpretativa. Pelos relatos percebe-se claramente como a ópera mobilizou os encontros com sentimentos pessoais (inconsciente pessoal), mas também os encontros com as energias arquetípicas (inconsciente coletivo). Isto significou um processo de conscientização de aspectos antes inconscientes.

Quando, mediante exploração do inconsciente, a consciência se aproxima do arquétipo, o indivíduo é confrontado com a contradição abissal da natureza humana, o que lhe proporciona uma experiência imediata de luz e treva (JUNG, 1990, p. 31).

Sobre os sentimentos pessoais mobilizados pela execução da ópera os cantores relataram: raiva, amor, medo, coragem, tristeza, dor, tensão, paixão, ironia, comicidade, beleza e felicidade.

Conclui-se que cantar e representar uma ópera, estudá-la, vencer obstáculos a fim de poder entregar-se a uma interpretação convincente, significa mobilizar sentimentos profundos e ao espelhar a própria vida naquilo que se representa, encontrar-se consigo mesmo, neste caminho que Jung chamou de individuação, ou seja, o caminho do autoconhecimento que leva a pessoa a buscar pela sua inteireza.

Deste modo, a performance musical para a construção de uma ópera é uma prática profunda de autoconhecimento, ela conduz o artista ao encontro de suas próprias emoções e sentimentos. O processo de empatia com os sentimentos eliciados pela obra são material necessário e imprescindível para que o cantor possa constituir sua personagem e insuflar nela a verdade cênica.

Também é uma prática que por exigir a participação de muitos, favorece intercâmbios de conhecimentos, apoio mútuo, criação conjunta, respeito ao trabalho individual que se expressa em grupo, solidificação dos laços de amizade e de partilha de sentimentos.

Neste intrincado campo de metáforas e de símbolos, que constituem o mito e que modelam a própria música, os cantores terão que mergulhar em suas próprias subjetividades e e compartilhá-las, a fim de realizar a montagem conjunta do espetáculo. Reconhecendo assim, a força das emoções compartilhadas, na criação de personagens e na execução vocal que dá vida a cada elemento constitutivo da ópera.



Conclui-se que, a execução musical transforma os seus executantes, ao mesmo tempo em que é transformada por eles. Os sentidos adquirem novas energias e a jornada mítica de cada um se entrelaça aos símbolos e arquétipos pulsantes na obra. A maior parte deste câmbio de energias psíquicas acontece no inconsciente, porém a conscientização destes aspectos oportuniza a liberação de energia que potencializa o artista, que o inunda com sentimentos e moções que antes estavam ocultas para ele mesma. Ao saber-se mais humano e mais vivo, o cantor se torna então instrumento para uma arte que vai além da técnica e que possui a força de tocar a psique das pessoas, seus pares e a plateia.

O projeto extensionista se torna então, ferramente importante, para a experiência rica e compartilhada do fazer musical. Podendo ser vivenciada por todos, alunos e comunidade. Fazendo, deste modo, que a universidade cumpra seu papel social ao promover a cultura e o conhecimento, por meio da abertura ampla de suas portas.

## REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: história de deuses e heróis*. 20.ed. Ediouro Publicações S/A. Rio de Janeiro, 2001.

CAMPBELL, John. *O Poder do Mito*. Palas Atena: São Paulo, 1990. .

DAMÁSIO, Antonio. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. FRANCO, Garcia. **Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur**. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

FRANZ, Marie L. V. O processo de individuação. P. 158-229. In JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FREIRE, João B. **De corpo e alma: o discurso da motricidade**. São Paulo: Summus Editorial, 1991.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GLUCK, Cristoph Willibald Ritter. *Orfeu ed Euridice*. Libreto por Raniero del Calzabigi. Kassel: Barenreiter 1962. Plate BA 2294

JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo de si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Homem e seus Símbolos*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

\_\_\_\_\_. *A Natureza da Psique*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da Psicologia Analítica*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1989. .

\_\_\_\_\_. *Psicologia e Religião*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

HARK, Helmut. **Léxico dos conceitos Junguianos fundamentais**: a partir dos originais de Jung. São Paulo: Loyola, 2000.

HILMAN, James. **Estudos de psicologia arquetípica**. Rio de Janeiro. Achiamé, 1981.

JACOBI, Jolande. **Complexo arquetipo símbolo na psicologia de C. G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LE MOS, Wilson. *O Ensino do Canto Orfeônico na Escola Secundária Brasileira (décadas de 1930 e 1940)*. Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Paraná, 2005. Curitiba: UFPR, 2005.

LEXIKON, Helder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990. LOWEN, Alexander. **Bionergetica**. São Paulo: Summus, 1982.

\_\_\_\_\_. **A espiritualidade do corpo**. São Paulo: Pensamento, 1983.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOREIRA, Daniel. **O Método Fenomenológico na Pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

RICOEUR, Paul. **Na escola da fenomenologia**. Petrópolis, R.J: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_, Paul. **El conflicto de las interpretaciones**: ensaios de hermenêutica. Argentina: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

\_\_\_\_\_, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia Ilustrado Zahar: Ópera*. Tradução Clóvis Marques- Rio de Janeiro: Jprge Zahar Ed, 2010.

Esta coleção de e-books cumprem a tarefa de disseminar as ações extensionistas realizadas na Unespar nos últimos três anos, com o objetivo de fortalecer a extensão universitária, destacando o compromisso entre Universidade e sociedade e a construção de um conhecimento que valoriza outras formas de saberes promovendo diálogos essenciais para a formação do estudante. Nessa interlocução, a universidade pode atender o apelo da sociedade e, por meio da extensão, promover a transformação social e a sua própria transformação, a partir de uma formação integral e mais humana de seus acadêmicos.

