Música Hodie | ISSN: 2317-6776 DOI: 10.5216/mh.v25.83965

Processo de criação coletiva para uma interpretação musical mais expressiva: um arranjo de João e Maria de Chico Buarque e Sivuca

Collective creation process for a more expressive musical interpretation: an arrangement of João e Maria by Chico Buarque and Sivuca

Douglas da Costa Rufatto
Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: dougrufatto@gmail.com

Leonardo Piermartiri
Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: leonardo.piermartiri@udesc.br

Resumo: Este trabalho apresenta o relato do processo de construção coletiva da interpretação de um arranjo para trio de violões da música João e Maria, de Chico Buarque e Sivuca. A interpretação foi elaborada com base em conceitos relacionados à densidade textural e à expressão musical, utilizando princípios expostos por autores como Tuttle, Tabuteau e Berry. Com o objetivo de validar a utilização dessas técnicas para, posteriormente, aplicá-las nas aulas de violão e em grupos de câmara, esses conceitos foram apresentados e discutidos em um trio de violões, formado por um dos autores e dois membros participantes de uma orquestra de violões, na cidade de Chapecó-SC. O processo de construção coletiva da interpretação foi descrito e analisado, e a coleta de dados foi feita com base na gravação em áudio das discussões que permearam a atividade. O arranjo anotado e a sua performance foram registrados e estão disponíveis em link ao final do trabalho. Como resultado, conclui-se que a utilização dos conceitos foi eficaz para

criar uma interpretação unificada e direcionada aos aspectos expressivos escolhidos. Todos os membros puderam expor e incluir suas ideias na elaboração da performance, assim como apropriar-se dos conceitos e aplicá-los na performance do arranjo.

Palavras-chave: Karen Tuttle; interpretação musical; criação coletiva, Marcel Tabuteau.

Abstract: This paper presents an account of the collective construction process of the interpretation of an arrangement for guitar trio of the song João e Maria, by Chico Buarque and Sivuca. The interpretation was developed based on concepts related to textural density and musical expression, drawing on principles presented by authors such as Tuttle, Tabuteau and Berry. Aiming to validate the application of these techniques for future use in guitar lessons and chamber music groups, the concepts were introduced and discussed in a classical guitar trio, comprised by one of the authors and two members of a guitar orchestra based in Chapecó, SC. The process of collectively building the interpretation is described and analyzed, and data were collected through audio recordings of the discussions that took place throughout the activity. The annotated arrangement and its performance were documented and are available via a link at the end of the paper. As a result, it was concluded that the use of these concepts was effective in creating a unified interpretation focused on the selected expressive elements. All participants were able to share and incorporate their ideas into the development of the performance, as well as appropriate the concepts and apply them to the arrangement's interpretation.

Keywords: Karen Tuttle; musical interpretation; collective creation, Marcel Tabuteau.

Submetido em: 16 de setembro de 2025
Aceito em: 19 de janeiro de 2026
Publicado em: junho de 2026

1 Introdução

O presente trabalho relata uma experimentação prática que aplica princípios e técnicas interpretativas à construção coletiva de uma proposta de interpretação. O objetivo desta investigação foi utilizar essas técnicas para, posteriormente, aplicá-las em aulas de violão para crianças, com foco em um contexto específico de ensino em grupo. Busca-se compreender como elas interagem e se engajam nas atividades propostas, desenvolvendo habilidades musicais e sociais, de modo que a dinâmica coletiva influencie seu processo de aprendizagem e expressão musical.

A proposta metodológica deste trabalho consistiu em envolver os participantes – dois integrantes de uma orquestra de violões da cidade de Chapecó-SC – em um processo de construção coletiva da interpretação musical de um arranjo, escrito por um dos autores, da música "João e Maria", de Chico Buarque e Sivuca. O foco foi aplicar conceitos de densidade textural, expressão musical e agrupamento de notas, com base nos princípios teóricos de Wallace Berry[1] (1987), Karen Tuttle e Marcel Tabuteau.

É importante mencionar que a investigação foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos (CEP/Udesc), ligado à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep), conforme determinado pela Resolução nº 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde (CNS) (Brasil, 2012). O projeto foi aprovado, e o número de registro do Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE) é: 96732026.3.0000.0118.

Primeiramente, neste trabalho, apresentamos duas propostas de interpretação da letra da canção: a primeira, na visão de Cavalcanti, baseada em seu texto *A infância nas canções de Chico Buarque: da fantasia ao abandono* (2018). A segunda proposta segue a análise de Ferreira, Monteiro e Coimbra, *Canção João e Maria: do abstrato ao concreto* (2018).

Em seguida, apresentam-se três ferramentas de auxílio interpretativo: a) uma ferramenta pedagógica da violista estadunidense

1 Wallace Berry (1917-1991): teórico musical norte-americano, conhecido por suas contribuições à análise estrutural da música.

Karen Tuttle, para facilitar a expressão de sentimentos na performance musical; b) uma proposta de Marcel Tabuteau, oboísta franco-americano, para organizar a energia aplicada a cada nota, na intenção de tornar a frase musical mais expressiva; e c) algumas ideias de Wallace Berry sobre fatores da densidade textural que podem influenciar a interpretação musical.

Como proposta de experimentação e aplicação prática, no dia 25 de outubro de 2023 esses conceitos foram apresentados a dois integrantes da Orquestra de Violões do Programa Arte Cidadã, de Chapecó SC, que foram desafiados a aplicá-los na construção de uma performance para o arranjo em questão. A performance final, resultado desse processo de criação interpretativa, foi registrada em vídeo, no dia 08 de novembro de 2023, e posteriormente disponibilizada, assim como o arranjo utilizado. Na última parte deste trabalho, apresenta-se uma análise sobre a participação dos integrantes do trio na construção da interpretação do arranjo. É importante observar que este trabalho foi desenvolvido como um exercício de experimentação de ideias para a construção de uma performance, sem a intenção de uma aplicação rígida e/ou sistemática dos conceitos aplicados.

Para tanto, propôs-se a experimentação de um modelo de participação colaborativa na construção da interpretação e da performance de um arranjo para trio de violões. A participação, nessa perspectiva, relaciona-se a "expressar necessidades e interesses; ser escutado, informado e questionado; influenciar, negociar e tomar decisões; fazer parte das instituições por onde se movem; ser agentes ativos e críticos na transformação dos seus mundos de vida" (Barbosa, 2020, p. 77).

É preciso considerar que o modelo aplicado neste estudo, centrado em princípios extraídos de Tuttle, Tabuteau e Berry, constitui apenas uma entre diversas possibilidades de se promover a expressividade musical em contextos coletivos. Abordagens colaborativas, baseadas no aspecto comunitário e vivencial da música,

como as propostas de Christopher Small (1998) chamadas de *musicking*, poderiam igualmente favorecer a construção de sentido musical por meio de diálogo espontâneo, da negociação estética e da escuta responsiva.

Além disso, metodologias pautadas no ensino por pares, tal como exploradas por Lucy Green (2008) no estudo de práticas musicais informais, oferecem um referencial capaz de ampliar a dimensão participativa da atividade e redistribuir o protagonismo interpretativo entre os integrantes. Também os modelos construtivistas, presentes nas pedagogias de Swanwick e Tillman ou nas abordagens socioculturais de Vygotsky aplicadas à educação musical, sugerem possibilidades de interpretar a performance como um processo de mediação coletiva, e não apenas como resultado final.

Ao situar o procedimento escolhido em relação a essas perspectivas, torna-se mais claro que a metodologia adotada não pretende substituir modelos existentes, mas constituir uma alternativa possível no estudo da expressividade musical dentro de um ambiente colaborativo. Ressalta-se que esta investigação inicial poderá desdobrar-se em futuras etapas, com a inclusão de um grupo de controle, a ampliação do número de participantes, para melhorar a representatividade amostral e, possivelmente, a implementação de um recorte longitudinal que permita maior robustez às análises.

Ao enfatizar parâmetros como densidade textural, gradação de energia ou identificação de emoções, corre-se o risco de sugerir que a performance musical possa ser tratada como um fenômeno isolado, abstraído de seu contexto cultural e histórico. Nesse sentido, é fundamental reconhecer que a canção "João e Maria" carrega uma dimensão simbólica própria da obra de Chico Buarque, marcada pela tensão entre infância e desilusão, fantasia e desencanto, lirismo e crítica social. Assim, qualquer processo interpretativo que busque corresponder a essa expressividade precisa reconhecer que os significados culturais não se reduzem a operações estruturais sobre o arranjo instrumental.

Uma análise mais crítica implica reconhecer o arranjo e sua performance como atos culturalmente situados, nos quais os participantes não apenas interpretam dados musicais, mas também acionam repertórios simbólicos, memórias e leituras sociais que moldam a expressividade coletiva. Desse modo, inclui-se na discussão a noção de que não há neutralidade cultural na escolha de parâmetros expressivos. Todo gesto interpretativo está inscrito em práticas, valores e imaginários compartilhados.

Há também de se considerar, neste estudo, o âmbito do ensino coletivo de instrumentos musicais, em especial o violão, o qual tem ganhado cada vez mais espaço em contextos educacionais formais e não formais. No entanto, nota-se que, muitas vezes, a ênfase recai sobre aspectos técnicos e mecânicos da execução, deixando em segundo plano dimensões fundamentais, como a interpretação musical. Nessa perspectiva, torna-se necessário refletir sobre abordagens pedagógicas que valorizem a expressividade, a escuta e a construção de sentido musical em grupo.

Quanto à questão da expressividade, a abordagem PONTES, proposta por Alda Oliveira (2010), oferece uma importante base para esse entendimento, ao propor uma prática pedagógica que valorize as conexões entre professor, aluno e música. Embora não se configure como um método em si, a abordagem apresenta princípios que podem orientar a atuação docente no sentido de favorecer experiências musicais mais significativas. Ela pode ser aplicada com qualquer método de ensino de música, pois propõe uma postura sobre o ensino que estimula cada professor a expressar ou criar as suas próprias formas de conectar-se com os seus alunos, usando as técnicas e os saberes de que dispõe (Oliveira, 2010).

Dentre os seis princípios da abordagem (Positividade, Observação, Naturalidade, Técnica, Expressão e Sensibilidade), destaca-se a ênfase no desenvolvimento da sensibilidade artística e na escuta atenta, aspectos diretamente relacionados ao aprendizado da interpretação musical. Esses elementos possibilitam aos alunos não apenas tocar corretamente, mas se comunicar musicalmente e construir coletivamente uma identidade sonora.

Swanwick (2003, p. 57) reforça a necessidade de compreender a música como discurso, propondo que a escuta e a consciência musical estejam sempre em primeiro plano: "Quando a música soa, seja lá quem a faça e quão simples ou complexos os recursos e as técnicas sejam, o professor musical está receptivo e alerta, está realmente ouvindo e espera que seus alunos façam o mesmo".

A interpretação musical, portanto, não é um elemento acessório, mas central no processo de ensino-aprendizagem. Swanwick (2003) enfatiza ainda que, mesmo em atividades simples, como a criação ou reinterpretação de pequenas melodias, há potencial para profundas experiências estéticas e formativas.

Assim, a busca pela interpretação musical em grupos de violão vai além da simples execução coletiva ou da ênfase exclusiva na correção técnica. Como destaca Cristina Tourinho (2003, p. 80), "tocar em conjunto desde o início, ainda que por meio de atividades simples, como exercícios de arpejos e práticas de pulsação, dinâmica e velocidade, favorece a concentração, a expectativa e a satisfação de participar musicalmente do grupo". Trata-se de proporcionar aos alunos a vivência de experiências musicais significativas, que favoreçam a escuta coletiva, a expressividade e a construção de sentido. Neste contexto, a interpretação assume um papel ainda mais relevante como catalisadora de aprendizagem, engajamento e expressão artística.

Essa perspectiva dialoga com autores que investigam o ensino instrumental coletivo, como Tourinho (1995 *apud* De Souza, 2002), que, em seu trabalho, aborda a influência do repertório de interesse do aluno sobre as motivações e o desempenho escolar. Sobre a expressividade na educação musical, Tourinho (2002, p. 167) comenta: "A criação de modelos e a imitação de outros, desde o princípio e desenvolvida durante vários estágios da aprendizagem, conduz a um resultado desejável, a interpretação imaginativa e a execução expressiva".

Cruvinel (2004), por sua vez, destaca a importância do papel do educador como agente de transformação, atento tanto à dimensão técnica quanto à formação crítica e estética dos alunos. Segundo a autora, o educador "[...] por meio da prática pedagógica aliada a estudos e pesquisas, poderá sistematizar metodologias eficientes para o ensino instrumental coletivo" (Cruvinel, 2004, p. 35).

Quanto à canção "João e Maria", a relação entre texto e música opera em níveis semânticos distintos: enquanto a palavra mobiliza significações linguísticas, metafóricas e narrativas, o discurso instrumental constrói sentidos por meio de gestos sonoros, articulações, energia, textura e timbre. A equivalência direta entre ambas as dimensões é, portanto, limitada.

Ao adotar a letra como guia expressivo, corre-se o risco de um reducionismo, pelo qual imagens verbais são convertidas mecanicamente em soluções instrumentais. Para evitar isso, torna-se necessário explicitar que o processo aqui descrito não busca traduzir o texto em música, mas apenas utilizá-lo como campo de referência para orientar a construção coletiva de caráter e da atmosfera emocional.

Assim, é importante reconhecer a assimetria entre planos expressivos: o instrumental não ilustra o texto, mas dialoga com ele; não o replica, mas produz novas camadas de significado. Uma discussão mais aprofundada sobre essa relação contribui para situar a performance como espaço de transposição criativa, e não de correspondência literal.

1.1 A canção "João e Maria"

"João e Maria" é uma valsa, presente no álbum *Os Meus Amigos São Um Barato*, de Nara Leão[2], lançado em 1977 pela gravadora Philips (João [...], 1977). Segundo Ferreira, Monteiro e Coimbra (2018), a melodia da música foi composta em 1947 por Sivuca[3] e ganhou uma letra escrita por Chico Buarque[4] cerca de trinta anos depois. Por perceber que a melodia fora criada durante a sua

2 Nara Lofego Leão (1942-1989): cantora e compositora capixaba, considerada uma das figuras centrais da bossa nova.
3 Severino Dias de Oliveira (1930-2006): músico multi-instrumentista e compositor paraibano.
4 Francisco Buarque de Hollanda (1944-): cantor e compositor carioca.

infância, Chico Buarque constrói, na canção, uma narrativa contada sob a ótica de uma criança, que relata um término de relacionamento (Ferreira; Monteiro; Coimbra, 2018). Conforme explica Cavalcanti (2018), a perspectiva do universo infantil é apresentada principalmente pela ideia de fantasia, indicada já no início da letra pela expressão "agora eu era", e pela ludicidade da imagem do herói que, montado em seu cavalo, "enfrentava os batalhões, os alemães e os seus canhões" (João [...], 1977, 30 s).

O mesmo autor propõe a análise de que, na continuação da canção, quem assume a narrativa é um adolescente, quando guarda o seu bodoque para ensaiar um rock para as matinês. Por último, Cavalcanti (2018, p. 34) aponta que a história é finalizada sob a perspectiva do adulto e sugere que o universo infantil do início da canção "[...] é contraposto ao mundo adulto problemático e racional, por natureza, onde não há lugar para a fantasia e a felicidade como pode observar na metáfora dos versos, 'pra lá deste quintal / Era uma noite que não tem mais fim'".

Já Ferreira, Monteiro e Coimbra (2018) analisam a letra da canção com base na semiótica francesa de Algirdas Julien Greimas[5] e propõem que a narrativa se divide em três momentos: a afirmação da felicidade; a negação da felicidade; e a afirmação da infelicidade, conforme disposto no Quadro 1 a seguir.

Quadro 1 – Resumo da análise da letra da canção "João e Maria" por Ferreira, Monteiro e Coimbra (2018) sob a perspectiva da semiótica francesa

Agora eu era o herói E o meu cavalo só falava inglês A noiva do cowboy Era você além das outras três Eu enfrentava os batalhões Os alemães e seus canhões Guardava o meu bodoque E ensaiava um rock para as matinês	Estrofe 1 → **Afirmação da felicidade** / brincadeira / ludicidade / imaginário infantile

5 Algirdas Julius Greimas (1917-1992): linguista de origem lituana que contribuiu para a teoria da semiótica durante o período em que viveu na França.

Agora eu era o rei Era o bedel e era também juiz. E pela minha lei A gente era obrigado a ser feliz E você era a princesa que eu fiz coroar E era tão linda de se admirar Que andava nua pelo meu país	Estrofe 2 → **Afirmação da felicidade**
Não, não fuja não Finja que agora eu era o seu brinquedo Eu era o seu pião O seu bicho preferido Vem, me dê a mão A gente agora já não tinha medo No tempo da maldade Acho que a gente nem tinha nascido	Estrofe 3 → **Negação da felicidade** / perda / partida
Agora era fatal Que o faz-de-conta terminasse assim Pra lá deste quintal Era uma noite que não tem mais fim Pois você sumiu no mundo sem me avisar E agora eu era um louco a perguntar O que é que a vida vai fazer de mim?	Estrofe 4 → **Afirmação da infelicidade** / perda / partida

Fonte: elaborado pelos autores.

Nas duas análises de letra apresentadas, os autores apontam a contraposição das ideias de felicidade (duas primeiras estrofes) e de infelicidade (duas últimas estrofes). Essa proposição foi o foco escolhido para contextualizar a construção da interpretação do arranjo.

1.2 Lista de emoções de Karen Tuttle

Karen Tuttle (1920-2010), violista norte-americana nascida em Lewiston (ID), desenvolveu ao longo dos anos uma abordagem artística profundamente pessoal, que compartilhou com seus alunos por meio de um conjunto de princípios que chamou de *Coordination*. Mais do que um método com níveis progressivos para o estudo do instrumento, *Coordination* consiste em diretrizes eficazes voltadas para a integração dos aspectos corporais, musicais e emocionais da performance, unindo os elementos subjetivos

e objetivos da prática musical. Tuttle definia *Coordination* como o processo pelo qual o artista harmoniza o corpo físico com suas intenções musicais, de modo a expressar autenticamente suas emoções (Piermartiri; Iudice, 2020, p. 2).

Tuttle participou de inúmeras edições do Festival de Marlboro a convite do ilustre violoncelista Pablo Casals[6] e integrou importantes quartetos de cordas junto com o violinista russo Alexander Schneider[7], realizando gravações históricas dos quartetos de cordas de Haydn.

Na busca por uma performance musical mais expressiva, relacionando os âmbitos técnico-musicais, corporais e emocionais vivenciado pelo músico, Karen Tuttle, motivada pelas ideias desses grandes artistas, propôs a utilização de uma lista de emoções para serem aplicadas à criação da performance musical com base na identificação do caráter mais adequado para a peça (Piermartiri; Iudice, 2020). A lista prevê cinco emoções principais: Amor, Alegria, Raiva, Medo e Tristeza. Cada uma dessas emoções pode gerar desdobramentos e associações, levando a outros caracteres e sentimentos.

Tuttle utilizava essa ferramenta pedagógica com seus alunos, incentivando-os a completar a lista com emoções que julgassem pertinentes à performance que estavam construindo. Piermartiri e Iudice (2020, p. 16) advertem que "[...] a lista não é sistemática nem abrange todas as possibilidades. Foi criada [por Tuttle] para ajudar seus alunos a sempre ter em mente uma emoção específica em cada parte da música, seja solo ou em conjunto".

1.3 Agrupamento de notas

Marcel Tabuteau, oboísta principal da Philadelphia Orchestra de 1915 a 1954 e por trinta anos professor no Curtis Institute of Music, na cidade de Filadélfia, é amplamente considerado um dos oboístas, professores e músicos mais influentes do século XX. Sua performance era elogiada por regentes, colegas e inúmeras

6 Pablo Casals: violoncelista e maestro catalão, destacado por sua expressividade e ativismo musical.
7 Alexander Schneider: violinista e maestro alemão, reconhecido por seu trabalho com música de câmara e educação musical.

críticas, por sua beleza sonora e profundidade de expressão. No Curtis Institute, ele lecionava aos alunos de oboé, regia o conjunto de sopros e orientava grupos de cordas, formando músicos que mais tarde se apresentariam nas principais orquestras americanas e ensinariam nos mais importantes conservatórios do país.

Embora muitos aspectos do ensino de Tabuteau fossem específicos para o oboé ou instrumentos de sopro, várias de suas ideias se aplicam a qualquer instrumento, especialmente suas reflexões sobre fraseado musical. Tabuteau recebeu aclamação imensurável de críticos, regentes e colegas músicos por seu fraseado expressivo. O respeitado crítico de Nova York, Olin Downes, escreveu que Tabuteau tocava com "[...] o fraseado de um músico extremamente sensível e admirável" (Storch, 2008, p. 157), e críticos da Filadélfia afirmaram que "a performance do Sr. Tabuteau foi uma obra-prima de interpretação [...]" (Storch, 2008, p. 139).

Está claro que Tabuteau desenvolveu algo especial, e conhecer seus métodos de criação de frases musicais seria valioso para qualquer músico. Um dos métodos mais mencionados é o sistema numérico ou agrupamento de notas, no qual Tabuteau usava números para designar diferentes elementos dentro de uma frase e orientar como ela deveria ser executada. Esses números podiam indicar mudanças dinâmicas, níveis de intensidade em direção ao ápice da frase e direção melódica – todos com igual importância. Segundo Piermartiri e Iudice (2020, p. 5), essa técnica para organizar a energia a ser aplicada em cada nota de uma frase musical é "[...] um sistema numérico que indica como as notas são organizadas dentro de uma frase – quanto maior o número, mais energia a nota contém, permitindo pensar as frases musicais de uma maneira ampla". A proposta de Tabuteau é que as notas sejam graduadas de um a cinco.

Esses aspectos do fraseado podem ser aplicados a muitos tipos de música, não apenas ao oboé ou a instrumentos de sopro. De fato, John de Lancie, ex-aluno de Tabuteau, atribui as ideias de

numeração às origens musicais de Tabuteau no violino, sugerindo que seu interesse por um livro sobre arcadas tenha sido uma fonte de inspiração: *The Superior Bow Technique*, de Lucien Capet, que contém um sistema de numeração semelhante relacionado à distribuição do arco.

1.4 Densidade textural

Berry (1987) propõe que a textura de uma música é composta por aspectos tanto quantitativos quanto qualitativos. Em relação aos aspectos quantitativos, ele sugere que se apresentam em duas formas: 1) **densidade-número**, relativo à quantidade de componentes (vozes) relacionados em algum trecho de uma música; 2) **densidade-compressão**, que é a razão do preenchimento dos espaços verticais da música (quanto menor os espaços – leia-se intervalo – entre as notas dos componentes relacionados, maior é a compressão). Já os aspectos qualitativos se referem às interações entre os componentes de uma composição, que podem apresentar uma relação de independência (disparidade) ou interdependência (conformidade), com base em três fatores: ritmo; direção; e conteúdo intervalar. É importante observar que alguns fatores relativos ao arranjo e à execução de uma peça musical podem enfatizar ou amenizar o nível da densidade-compressão e influenciar na forma como percebemos a densidade textural da música. Seguem alguns desses fatores:

a) **Dissonância**: intervalos dissonantes tendem a aumentar a densidade textural do arranjo. Um intervalo de 4ª aumentada (dissonante), por exemplo, pode ser interpretado como mais denso que uma 3ª maior (consonante), ainda que o espaço vertical resultante do último seja menor que do primeiro;

b) **Registros**: registros graves produzem mais harmônicos e causam maior sensação de compressão;

c) **Dinâmica**: dinâmicas mais fortes aumentam o volume ocupado pelo som, ocasionando a percepção de maior densidade;

d) **Articulação**: o uso do legato ocasiona a percepção de maior densidade do que o uso do staccato;

e) **Timbre**: timbres com mais "brilho" tendem a ser percebidos como menos densos que timbres mais "macios".

Para fins desta experimentação, levando em consideração que o arranjo utilizado é de autoria de um dos autores, e considerando a necessidade de uma aplicação prática dos conceitos apresentados por Berry (1987), com o objetivo de alcançar a expressividade desejada por meio da densidade textural, decidiu-se tomar a liberdade de realizar ajustes no arranjo, caso necessário.

2 Metodologia

2.1 Preparação para a construção coletiva da interpretação

A experimentação prática do processo de construção coletiva da interpretação foi realizada por três participantes: um dos autores deste trabalho e dois integrantes da Orquestra de Violões do Programa Arte Cidadã, ambos membros da orquestra desde 2018.

Este estudo trata-se de um relato de experiência, fundamentado na atuação prática e observação direta de uma atividade realizada com esses dois participantes, cuja participação envolveu execução musical e resposta a formulários não identificados. Não houve coleta, análise ou armazenamento de dados pessoais sensíveis. Todos os participantes foram previamente informados sobre os objetivos da atividade e autorizaram voluntariamente sua participação por meio de consentimento verbal e por escrito.

O arranjo, escrito por um dos autores, já era conhecido por todos, pois foi composto no mesmo ano do ingresso dos participantes no grupo. O arranjo original para três violões apresenta a melodia no violão 1, com acompanhamento em arpejos no violão 2 e baixos no violão 3.

As atividades aconteceram em um encontro presencial de aproximadamente duas horas e meia, e uma sessão de gravação realizado duas semanas depois. O processo teve início com a explicação da proposta e a metodologia, seguida do consentimento dos participantes. Foi discutido o conceito de densidade textural, de acordo com Wallace Berry, e a lista de emoções de Karen Tuttle, além das ideias de agrupamento de notas, conforme Marcel Tabuteau.

Foi estabelecida uma metodologia de trabalho que consistiu em:

1. Análise da letra e emoções: cada participante foi convidado a listar as emoções e sentimentos associados à letra da música e, em seguida, às respectivas frases musicais;

2. Identificação da densidade textural: a próxima etapa envolveu a identificação da densidade textural de cada trecho do arranjo, com base na percepção emocional de cada participante. Utilizaram-se três níveis de densidade: baixa, média e alta, indicados por marcações coloridas na partitura;

3. Discussão de aspectos técnicos e interpretativos: os participantes discutiram técnicas que poderiam contribuir para a densidade sonora desejada, como o uso de registros graves, timbres escuros, arpejos agudos e o uso expressivo de vibrato.

4. Aplicação de agrupamento de notas: cada participante ficou responsável por estudar sua parte e aplicar a técnica de agrupamento de notas de Tabuteau em uma frase específica de sua execução.

2.2 Análise da letra e identificação de emoções

Inicialmente, os participantes receberam uma análise prévia da letra da canção. A partir disso, solicitou-se que listassem os sentimentos e os caráteres percebidos como mais adequados para traduzir a expressividade da peça. Para apoiar essa etapa, foi utilizada uma tabela baseada em Piermartiri e Iudice (2020), que continha cinco colunas de emoções principais: Amor, Alegria, Raiva, Medo e Tristeza (Quadro 2).

Quadro 2 – Lista de emoções

Amor	Alegria	Raiva	Medo	Tristeza

Fonte: Piermartiri e Iudice (2020).

Em um segundo momento, esses sentimentos foram anotados em cada trecho da partitura, e os intérpretes foram instruídos a praticar a execução das frases (primeiramente de forma isolada e, posteriormente, a peça na íntegra, com fluência), concentrando o pensamento em experiências ou percepções pessoais relacionadas ao caráter da peça. Esta etapa envolveu debates significativos sobre o conteúdo expressivo da música, e as diferentes interpretações levaram à seleção de termos específicos para cada parte da obra. A tabela preenchida com as emoções (Quadro 3) foi resultado desse processo colaborativo. A identificação das emoções e seu alinhamento com os trechos específicos da música foi uma parte essencial para a compreensão das nuances emocionais da canção, promovendo uma interpretação mais rica e personalizada.

Também foi discutida a importância de praticar a execução buscando leveza nos movimentos corporais, ainda que a temática não tenha sido aprofundada devido ao curto período em que ocorreram as ações aqui descritas.

2.3 Aplicação dos conceitos de densidade textural

A próxima etapa consistiu na identificação da densidade textural dos diferentes trechos do arranjo. Para isso, foram definidos três patamares de densidade (baixa, média e alta), representados por marcações coloridas (verde, amarelo e laranja, respectivamente) na partitura. A escolha da densidade para cada trecho levou em conta a carga emocional percebida: trechos mais intensos receberam maior densidade.

Houve também sugestões para transpor a melodia de trechos menos densos para oitavas mais agudas, diminuindo assim a sobreposição harmônica e a percepção de densidade.

A dinâmica também foi considerada um recurso expressivo, com sugestões específicas de como poderia ser manipulada para refletir as mudanças emocionais, como o crescendo e o decrescendo na segunda estrofe, para refletir a perda descrita na letra.

A densidade textural foi então ajustada no arranjo com base na emoção identificada para cada trecho, sendo uma aplicação prática dos conceitos discutidos por Wallace Berry. Isso permitiu aos participantes aplicar os aspectos técnicos da música para atender à expressividade desejada.

2.4 Técnicas interpretativas

Com as emoções e densidade textural definidas, os participantes passaram a discutir e aplicar técnicas interpretativas no violão que ajudassem a atingir o resultado desejado. Foram discutidas sugestões como o uso de registros graves e timbres escuros com a polpa do polegar, contraste com arpejos em registro agudo executados com a unha próximo ao cavalete, além do uso expressivo de vibrato.

2.5 Aplicação de agrupamento de notas

A proposta de Tabuteau é que as notas sejam graduadas de um a cinco. Para este trabalho, entretanto, considerando a baixa capacidade de projeção sonora e a dificuldade de controle de dinâmicas no violão, foi considerada uma gradação de um a três.

2.6 Gravação da performance

A gravação da performance ocorreu duas semanas após o encontro em que a interpretação foi planejada. Inicialmente, a gravação seria realizada em estúdio com um técnico de áudio, mas, devido às limitações de agenda e recursos financeiros, foi feita pelos próprios participantes. A gravação foi capturada com um

microfone condensador e dois celulares para registrar as interações. A performance foi repetida até que o resultado satisfatório fosse alcançado, o que ocorreu na sétima execução.

3 Resultados[8]

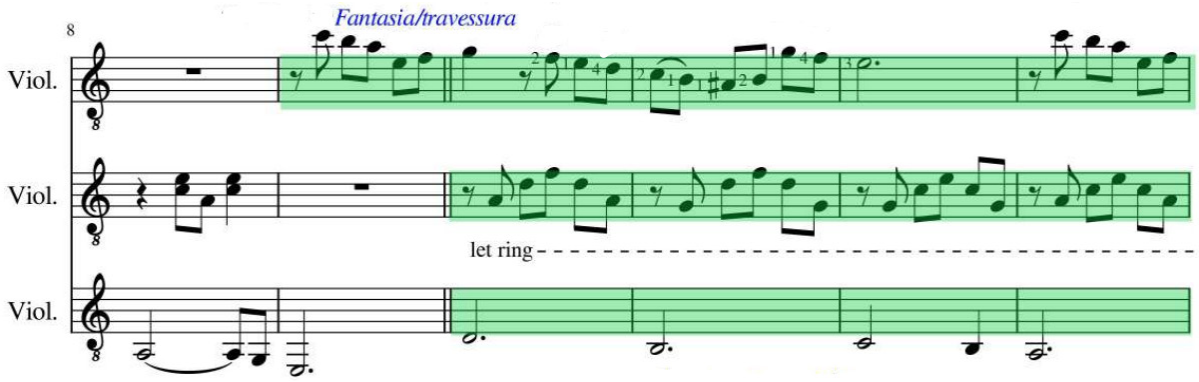
3.1 Identificação de emoções em cada estrofe da letra

Primeira estrofe:

O participante A sugeriu que termos como “herói”, “cowboy”, “cavalo”, “enfrentava os batalhões”, “canhões” e “bodoque” colocam o narrador na figura de um soldado. O participante C, neste momento, pontua que o bodoque, além de uma arma de guerra, é um brinquedo, reforçando a ideia do imaginário infantil proposto por Cavalcanti (2018) e Ferreira, Monteiro e Coimbra (2018).

As emoções escolhidas para esse trecho foram: travessura (o participante A diz que “bodoque sempre é um instrumento de travessura”); vigor (luta, cavalo, herói, enfrentamento); enérgico; eufórico; exaltação – todas sugestões do participante A. O participante B, então, sugere o termo “brincadeira”. O participante C sugere o termo “fantasia”. Na figura 1, temos um exemplo de como as emoções foram inseridas na partitura.

Figura 1 – Início da primeira estrofe



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

8 As citações ao longo desta seção foram informações verbais fornecidas durante o processo de construção coletiva da interpretação musical de um arranjo, escrito por um dos autores, da música “João e Maria”, de Chico Buarque e Sivuca, em 25 out. 2025.

Segunda estrofe:

O participante A sugeriu os termos “ternura”, “flerte”, “nostalgia” e “abandono”. O participante C sugeriu “suplicante”. O participante B sugeriu “provocação” e “paixão”. O participante A observou que algumas palavras aparecem repetidas em colunas diferentes. O participante B argumentou que isso pode se dar porque sentimos as mesmas emoções por diferentes motivos ou perspectivas.

Terceira estrofe:

O participante C sugeriu “entrega” (“eu era o seu pião / o seu bicho preferido”). O participante B sugeriu “melancólico”. O participante A sugeriu “aflição”, relacionando à coluna da raiva. O participante B argumentou que não identifica raiva na narrativa, mas sim aflição relacionada a tristeza e medo. O participante C concorda, e o termo foi descartado.

O participante B propôs “súplica” e “atormentado”. O participante C sugeriu “desespero”. O participante B sugeriu “apreensivo” e o participante A, “agitado”.

O participante B também sugeriu “insanidade”, argumentando que “é um pouco de insanidade essa condição do ser humano de se entregar dessa forma, pelo medo da perda, pelo desespero”. O participante A sugeriu que o termo “submissão” também poderia ser considerado, mas foi rejeitado pelos demais por se tratar de uma entrega voluntária, e não imposta.

Quarta estrofe:

O participante B sugeriu focar na coluna tristeza, pois, segundo Ferreira, Monteiro e Coimbra (2018), esse trecho está relacionado à afirmação da infelicidade. O participante C sugeriu os termos “perdido”, “suplicante” e “saudade”. O participante B sugeriu “luto”. O participante C sugeriu “desespero”.

Nesse momento, o participante A contesta, argumentando que a última estrofe lhe transmite a ideia de que o narrador está complacente com a perda. O participante B concorda e propõe conformismo, aceito pelos demais. O participante A ainda adiciona

os termos “tormento”, “estagnado” e “agoniado”. O participante C propõe o termo “vazio”, que é aceito pelos demais para representar o final da narrativa.

Por fim, o participante C completa com o termo “paixão”, agora relacionado à tristeza.

O Quadro 3 apresenta a consolidação das emoções associadas às cinco categorias propostas por Piermartiri e Iudice (2020).

Quadro 3 – Lista de emoções preenchida pelos participantes da atividade

Amor	Alegria	Raiva	Medo	Tristeza
Flerte	Travessura	Enfrentamento	Súplica	Perdido
Ternura	Vigor	Violência	Atormentado	Suplicante
Nostalgia	Enérgico		Desespero	Saudade
Abandono	Eufórico		Apreensivo	Luto
Suplicante	Exaltação		Agitado	Conformismo
Provocação	Brincadeira		Insanidade	Tormento
Paixão	Fantasia			Estagnado
Entrega	Transgressão			Agoniado
Melancólico				Paixão

Fonte: elaborado pelos autores.

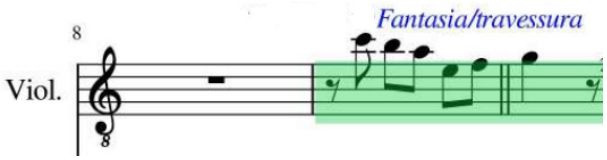
3.2 Associação das emoções com os trechos da música

A etapa seguinte da atividade consistiu em associar os sentimentos identificados à melodia correspondente de cada trecho da letra, com anotações relativas ao caráter e à expressão desejados. O participante C sugeriu que o início da música traz a ideia de fantasia (Figura 2). O participante A argumentou que essa fantasia está presente ao longo de toda a narrativa. O participante B, no entanto, observou que, nesse primeiro momento, tal ideia se manifesta de forma mais evidente.

O participante B propôs que a sequência da letra traz um clima de vigor, dureza, até mesmo um clima militar, em função do conteúdo (“enfrentar os batalhões...”). O participante A sugeriu, então, incluir o termo enfrentamento na coluna da raiva, ainda

que em tom lúdico, por trazer a ideia de guerra. O participante C propôs o termo travessura associado à fantasia, mas o participante B inicialmente discordou, afirmando que o termo pressupõe uma certa malícia. O participante A argumentou que, nesse caso, a malícia se mistura à inocência, o que levou o participante B a concordar com a proposta.

Figura 2 – Início da primeira estrofe



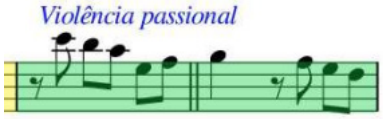
Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

O participante C sugere, ainda, que a expressão "ensaiava um rock para as matinês" pode indicar uma transição da infância para a adolescência, e que isso deve estar representado na interpretação.

Na frase "guardava o meu bodoque e ensaiava um rock para as matinês", o participante A observou que a energia do trecho anterior é canalizada para a ação de ensaiar. O participante B sugeriu o termo "transgressão", vinculado à ideia do rock, e o participante A propôs traduzir isso musicalmente com o uso de *power chords* no arranjo. O participante C sugeriu que o uso do ritmo nessa parte seja mais incisivo, com articulações mais marcadas e ataques secos.

Na segunda estrofe, houve uma longa discussão na busca pelo melhor termo descritivo. As discussões giraram em torno da ideia de imposição de uma relação amorosa por parte do narrador. O termo que foi escrito na partitura, sugerido pelo participante A, foi "violência passional" (Figura 3). Para o final da estrofe, nos versos "E era tão linda de se admirar / que andava nua pelo meu país", o participante B sugere a utilização dos termos "entrega", "pertença" e "admiração".

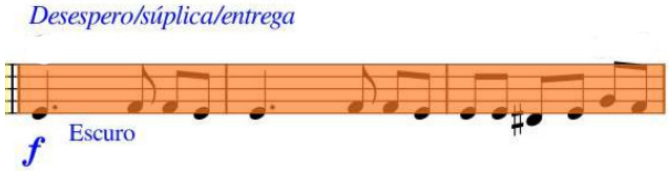
Figura 3 – Início da segunda estrofe



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

Na terceira estrofe, o participante C sugere a utilização dos termos "súplica" e "entrega". O participante B acrescenta, então, o termo "desespero" (Figura 4), ficando os três termos representando os versos "Não, não fuja não, finja que agora eu era o seu brinquedo / eu era o seu pião / o seu bicho preferido".

Figura 4 – Início da terceira estrofe

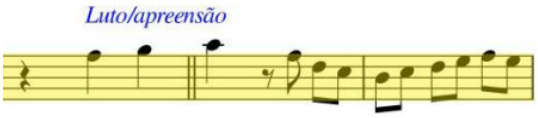


Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

Para a frase "a gente agora já não tinha medo", o participante B propõe a interpretação de que houve uma naturalização dos atos denunciados na estrofe anterior, como uma espécie de romantização do relacionamento tóxico que foi exposto pelo narrador. O participante A sugere que há uma espécie de confusão declarada pelo narrador, que tenta entender o que está acontecendo, o afastamento e a perda da amada. Com base nas duas análises, então, o participante B sugere a utilização do termo "apreensão". O participante C sugere "negação" como um possível sentimento envolvido, mas a ideia não foi adiante.

Na última estrofe, o termo "conformismo" foi adotado para a primeira metade. Os versos finais receberam os termos "luto" e "apreensão", sugestões dos participantes B e A, respectivamente (Figura 5).

Figura 5 – Final da quarta estrofe



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

3.3 Associação entre letra e densidade textural

A etapa seguinte consistiu em relacionar os sentimentos identificados à densidade textural de cada trecho musical. Considerando a exequibilidade do exercício dentro do tempo disponível, definiu-se a utilização de três níveis de densidade textural. Cada um desses níveis foi representado graficamente na pauta por meio de canetas marca-texto de cores diferentes: verde para a menor densidade, amarelo para a intermediária e laranja para a maior densidade, conforme ilustrado no Quadro 4.

Quadro 4 – Relação estabelecida entre letra e densidade textural

Estrofe 1	**Estrofe 3**
Agora eu era o herói E o meu cavalo só falava inglês A noiva do cowboy Era você além das outras três Eu enfrentava os batalhões Os alemães e seus canhões Guardava o meu bodoque E ensaiava um rock para as matinês	Não, não fuja não Finja que agora eu era o seu brinquedo Eu era o seu pião O seu bicho preferido Vem, me dê a mão A gente agora já não tinha medo No tempo da maldade Acho que a gente nem tinha nascido
Estrofe 2	**Estrofe 4**
Agora eu era o rei Era o bedel e era também juiz E pela minha lei A gente era obrigado a ser feliz E você era a princesa que eu fiz coroar E era tão linda de se admirar Que andava nua pelo meu país	Agora era fatal Que o faz-de-conta terminasse assim Pra lá deste quintal Era uma noite que não tem mais fim Pois você sumiu no mundo sem me avisar E agora eu era um louco a perguntar O que é que a vida vai fazer de mim?

Fonte: elaborado pelos autores.

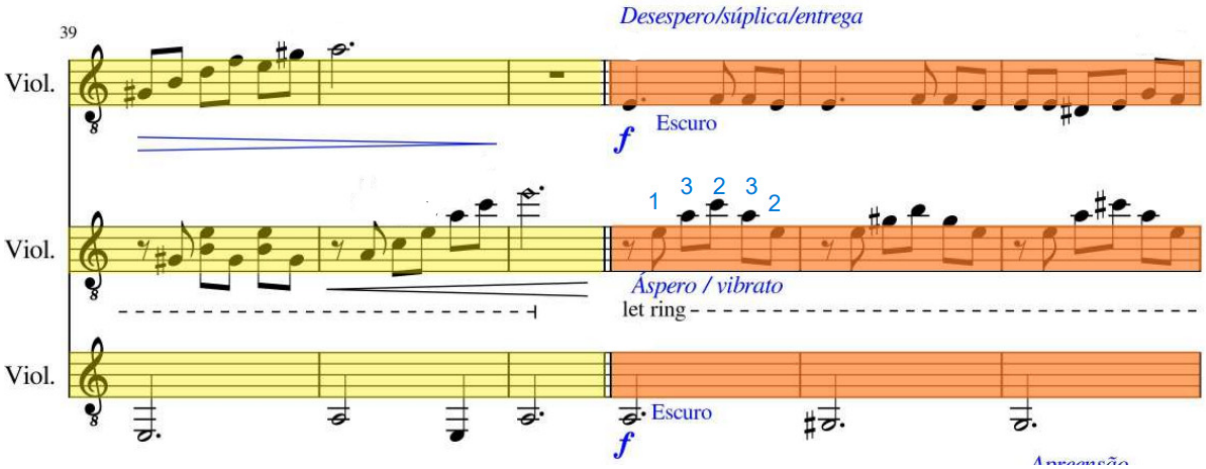
O participante A sugeriu que os trechos mais tensos ou emocionalmente intensos fossem representados com maior densidade textural. As figuras apresentadas nesse texto foram extraídas diretamente do arranjo e seguem a mesma codificação cromática apresentada no Quadro 4.

3.4 Aplicação de recursos interpretativos

Para pensar em soluções interpretativas conforme os fatores que interferem na percepção da densidade textural (Berry, 1987), os participantes começaram pelo trecho mais denso: o início da terceira estrofe. Nesse trecho, a melodia está em um registro grave, próximo ao baixo, com intervalos estreitos (inclusive uma segunda maior entre as vozes), enquanto o segundo violão faz arpejos em registro agudo.

O participante B sugeriu que melodia e baixo usem timbre escuro, com a polpa do polegar e dinâmica forte (Figura 6). O participante A sugeriu que o segundo violão toque próximo ao cavalete, com bastante unha, produzindo som áspero. O participante B acrescentou que o uso de vibrato em todas as vozes aumentaria ainda mais a tensão.

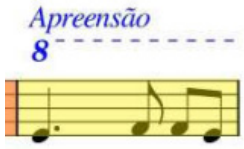
Figura 6 – Início da terceira estrofe



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

Para a segunda metade da terceira estrofe, na qual a melodia se inicia com a mesma frase do início da estrofe, foi definido que a densidade textural é menos densa que no trecho anterior. O participante A sugere que alguma das vozes mude de registro. Os participantes B e C, então, sugerem que a melodia (violão 1) seja executada uma oitava acima (Figura 7), pois, dessa forma, produzirá menos harmônicos e estará mais distante do baixo, reduzindo, assim, a percepção de densidade da textura.

Figura 7 – Segunda metade da terceira estrofe

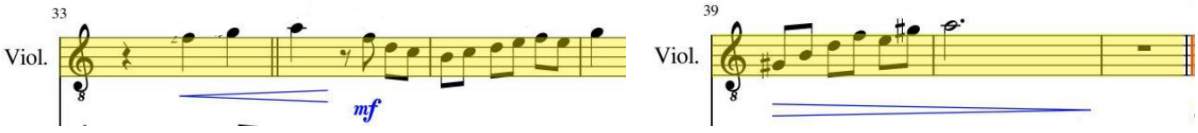


Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

Nesse momento, os participantes convidados comentam sobre o quão interessante está sendo o exercício e propõem, em algum momento, que ele seja feito com todos os integrantes da Orquestra de Violões do Programa Arte Cidadã.

Prosseguindo com o trabalho, o participante C sugere que, no trecho final da segunda estrofe, que fala da admiração do narrador pela sua amada, a dinâmica da melodia deve crescer. O participante A, então, complementa que, ao final da estrofe, a dinâmica deve ter o efeito contrário, decrescendo, representando o afastamento da amada, descrito na estrofe seguinte (Figura 8).

Figura 8 – Dinâmicas da segunda estrofe



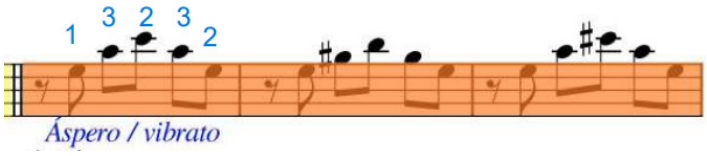
Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

3.5 Agrupamento de notas

Em relação ao conceito de agrupamento de notas de Tabuteau, ao definir quem executaria cada voz, cada integrante ficou responsável por estudar sua parte com base nas anotações coletivas e escolher uma frase para aplicar a técnica de Tabuteau de agrupamento de notas.

O participante que executou o violão 3 não apresentou nenhuma proposta para esse conceito. O participante que executou o violão 2 propôs aplicar a técnica nos arpejos da terceira estrofe, nos compassos 42 a 53, resultando no esquema 1-3-2-3-2 para cada compasso (Figura 9).

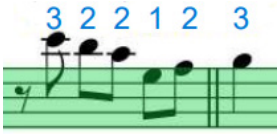
Figura 9 – Compassos 42 a 44



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

No violão 1, o participante optou por aplicar a técnica a cada repetição do fragmento apresentado na frase inicial da primeira estrofe, presente no compasso 9 até o primeiro tempo do compasso 10, repetindo-se nos compassos 13-14; 25-26; 29-30; 58-59; e 62-63. O esquema proposto foi o seguinte: 3-2-2-1-2-3 (Figura 10).

Figura 10 – Compassos 9 a 10



Fonte: arranjo elaborado pelos autores.

3.6 Partitura Anotada e Gravação da Performance

Os resultados concretos desse processo, que são a partitura anotada (Buarque; Sivuca, 2022) e a gravação da performance (João [...], 2023), demonstram as decisões interpretativas construídas coletivamente ao longo do trabalho. O arranjo utilizado e a

gravação em vídeo da performance, que ocorreu duas semanas depois, estão disponíveis para consulta online. Esses materiais oferecem uma visão detalhada das escolhas expressivas realizadas pelo grupo e permitem uma apreciação mais aprofundada dos aspectos musicais desenvolvidos.

4 Considerações Finais

A proposta de experimentação desenvolvida neste trabalho estabelece uma integração entre teoria e prática ao aplicar conceitos de expressão musical, como densidade textural (Berry), emoções na performance (Tuttle) e agrupamento de notas (Tabuteau), assim como o estudo das análises da letra da canção, mantendo um contexto colaborativo de criação interpretativa. Essa abordagem responde à demanda por práticas pedagógicas que vão além do ensino técnico, valorizando a construção de sentido na performance musical.

Ao promover a construção coletiva da interpretação, o projeto rompe com o paradigma tradicional centrado no professor como figura central do saber, empoderando e engajando os participantes em trocas horizontais e escuta ativa. O processo de decisão coletiva revelou-se complexo, como é característico de atividades que envolvem múltiplas percepções individuais, mas também democrático, já que todos os participantes foram incentivados a expressar suas ideias e a contribuir com a construção da performance. Houve momentos de discordância que, longe de gerar conflitos improdutivos, aprofundaram as discussões e levaram a consensos mais sólidos e fundamentados, demonstrando a maturidade do grupo e a eficácia da metodologia proposta.

Essa dinâmica estimula o protagonismo discente e a aprendizagem colaborativa, além de potencializar o desenvolvimento de competências socioemocionais, como empatia, escuta sensível e expressão emocional. Apesar do curto tempo de realização da atividade, observou-se uma transformação, ainda que inicial, nas concepções dos participantes sobre o fazer musical, com a abertura

de novas perspectivas teóricas e práticas sobre a construção interpretativa em grupo. O engajamento dos participantes foi evidente tanto na dedicação ao estudo individual quanto na argumentação ativa durante os encontros coletivos, o que resultou em uma performance expressiva e coerente com os objetivos do trabalho.

A acessibilidade da metodologia reforça seu possível uso em diversos contextos educativos, como escolas de música, projetos sociais e conservatórios. Mais do que propor um modelo definitivo, o estudo busca uma exploração situada de possibilidades pedagógicas para a expressividade musical, aberta ao diálogo com outras metodologias e atenta às implicações culturais, estéticas e semânticas envolvidas na relação entre texto, música e performance coletiva.

A experiência suscitou o interesse dos participantes em aplicar essa abordagem em seus próprios contextos, como na Orquestra de Violões do Programa Arte Cidadã, ampliando o alcance do conhecimento construído. A sistematização detalhada do processo, desde a análise da letra até a incorporação de recursos interpretativos na partitura, configura uma contribuição metodológica para pesquisas futuras na área, oferecendo novas possibilidades para o estudo da relação entre emoção, interpretação e performance musical.

Referências

BARBOSA, Inês. Direitos cívicos e políticos na infância e adolescência: da retórica da participação ao protagonismo infantil. **Sociologia**: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Número Temático – Direitos das crianças: abordagens críticas a partir das ciências sociais, p. 69-89, 2020. Disponível em: https://hdl.handle.net/10216/131496. Acesso em: 21 out. 2023.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1987.

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012**. Aprova diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2012. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html. Acesso em: 5 fev. 2026.

BUARQUE, Chico; SIVUCA. **João e Maria**. Arranjo de Douglas da Costa Rufatto. 2022. 1 partitura. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/13Df2lTdEdLiJ0I0sT_Qir7rO0SwekgO4/view?usp=sharing. Acesso em: 2 jun. 2026.

CAVALCANTI, Luciano Dias. A infância nas canções de Chico Buarque: da fantasia ao abandono. **Revista Movendo Ideias**, v. 23, n. 2, p. 31-41, 2018. Disponível em: https://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/1101. Acesso em: 19 out. 2023.

CRUVINEL, Flávia. Musical: o início de uma trajetória de sucesso. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO, 1., 2004, Goiânia. **Anais eletrônicos** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2004. p. 30-36. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/Anais_I_ENECIM.pdf. Acesso em: 5 set. 2025.

DE SOUZA, Ruan Santos. **Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo**: Estudo Multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA. 2002. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: https://www.cliqueapostilas.com/Content/apostilas/3eaa45b5d0b0d1be9ccd9f5676ceae38.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

FERREIRA, Deyglyson Luan; MONTEIRO, Gilberlândia; COIMBRA, Rafael. **Canção João e Maria**: do abstrato ao concreto. Bragança: Universidade Federal do Pará, 2018. Disponível em https://pt.scribd.com/document/371798975/Analise-semiotica-de-Joao-e-Maria-Do-Abstrato-Ao-Concreto. Acesso em: 21 out. 2023.

GREEN, Lucy. **Music, Informal Learning and the School**: A New Classroom Pedagogy. Aldershot: Ashgate, 2008.

JOÃO e Maria. Intérprete: Nara Leão. Compositor: Chico Buarque e Sivuca. *In*: MEUS amigos são um barato. Intérprete: Nara Leão. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 1 disco vinil, lado B, faixa 7 (2 min 21 s).

JOÃO e Maria – Obra, Corporeidade e Construção Sonora. [*S. l.*: *s. n.*], 9 nov. 2023. 1 vídeo (2 min 33 s). Publicado pelo canal Douglas Costa Rufatto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=no4U1yvyU4I. Acesso em: 2 jun. 2026

OLIVEIRA, Alda. Pontes educacionais em música. *In*: OLIVEIRA, Alda. **Blogspot Alda Oliveira**. 26 out. 2010. Disponível em: http://aldadejesusoliveira.blogspot.com.br/2010/10/pontes-educacionais-em-musica-apostila.html. Acesso em: 1 jul. 2025.

PIERMARTIRI, Leonardo; IUDICE, Henrique Tomás. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. **Opus**, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2603. Acesso em: 15 out. 2023.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Hanover, NH: University Press of New England, 1998.

STORCH, Laila. **Marcel Tabuteau**: How Do You Expect to Play the Oboe If You Can't Peel a Mushroom? Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução: Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

TOURINHO, Cristina. A motivação e o desempenho escolar na aula de Violão em grupo: Influência do repertório de interesse do aluno. **Ictus**, Salvador, v. 4, p. 157-271, 2002. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34231. Acesso em: 25 maio 2026.

TOURINHO, Cristina. Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas e possibilidades. *In*: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. (org.). **Ensino de Música**: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003. p. 77-84.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.