



INSTITUTO FEDERAL DE RONDÔNIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

MARCOS BIESEK VOLLBRECHT

A MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTE DO IFRO

PORTO VELHO

2026

MARCOS BIESEK VOLLBRECHT

A MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTE DO IFRO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica - ProfEPT, do Instituto Federal de Rondônia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Educação Profissional e Tecnológica.

Linha de pesquisa: Organização e Memórias de Espaços Pedagógicos na Educação Profissional e Tecnológica (EPT).

Macroprojeto 4: História e memórias no contexto da EPT.

Orientação: Prof. Dr. Marco Aurelio Nunes de Barros

PORTO VELHO

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Gerador de Ficha Catalográfica do IFRO.

Vollbrecht, Marcos Biesek.

A música rondoniense no currículo de arte do IFRO / Marcos Biesek Vollbrecht. - Porto Velho, 2026.
122 f. : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Marco Aurelio Nunes de Barros.

Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica - ProfEPT) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - IFRO, Porto Velho, 2026.

1. Música rondoniense. 2. Currículo de arte. 3. IFRO. I. Barros, Marco Aurelio Nunes de (orient.). II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - IFRO. III. Título.

Bibliotecário(a) Responsável: Miria Santana Veiga, CRB-11/898

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a paciência e companheirismo da minha esposa Neide e da minha mãe Dona Terezinha Biesek, que seguraram a barra com as crianças (João, Duda e Luna) enquanto eu estudava, e, portanto, estava ausente, mesmo a poucos metros de distância. Ao meu irmão Márcio, que me acolheu durante as aulas presenciais em Porto Velho. À minha irmã, Martha, obrigado pela força. Aos artistas que gentilmente forneceram informações para a edição do e-book. Aos meus amigos professores Roberto Filizola (UFPR) e Rafael Abdala (UFRR). Obrigado a todos os professores do PROFEPT, especialmente ao meu orientador Professor Dr.: Marco Aurélio Nunes de Barros.

RESUMO

Esta pesquisa teve como propósito investigar em que medida a música rondoniense se faz presente nos currículos de Arte do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia – IFRO e refletir sobre a forma como a cultura estadual ingressa e se relaciona com a instituição. Inicialmente, foram analisados os documentos oficiais que norteiam o ensino de música no contexto escolar no Brasil, seguido da estruturação de conceitos fundamentais que basearam as análises do presente estudo. Na segunda etapa da pesquisa foram realizadas entrevistas semiestruturadas com professores de arte, formados em música, atuantes na modalidade EPT no IFRO, para conhecer e analisar as suas experiências didático-pedagógicas com a música criada aqui em Rondônia. A etapa derradeira do trabalho foi o desenvolvimento de um produto educacional que possa ser utilizado como fonte de consulta para a elaboração dos planos de aula envolvendo a música regional: O “Almanaque Rondônia Autoral”.

PALAVRAS-CHAVE: Música rondoniense – Currículo de arte – IFRO

ABSTRACT

This research aimed to investigate to what extent music from Rondônia is present in the Arts curriculum of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Rondônia (IFRO) and to reflect on how state culture enters and relates to the institution. Initially, official documents that guide the teaching of music in the school context in Brazil were analyzed, followed by the structuring of fundamental concepts that underpinned the analyses of this study. In the second stage of the research, semi-structured interviews were conducted with arts teachers trained in music who work in the Professional and Technological Education (PTE) modality at IFRO, in order to learn about their experiences with music created in Rondônia. The final stage of the study involved the development of an educational product that can be used as a reference source for the preparation of lesson plans involving regional music: the “*Rondônia Autoral Almanac*.”

KEY WORDS: Rondonian music - art curriculum - IFRO

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Álbuns mais escutados no Spotify no Brasil em 2024

Tabela 2. Artistas mais escutados no Spotify no Brasil em 2024

Tabela 3. Músicas mais escutadas no Spotify no Brasil em 2024

Tabela 5. Escola primária do primeiro grau

Tabela 6. Escola primária do segundo grau

Tabela 7. Principais teóricos da educação musical

Tabela 8. Competências de Arte

Tabela 9. Objetos de Conhecimento e Habilidades para música na BNCC (Séries Iniciais)

Tabela 10. Objetos de Conhecimento e Habilidades para música na BNCC (Séries Finais)

Tabela 11. Habilidades da linguagem musical segundo a BNCC

Tabela 12. Variantes analisadas no fazer musical

Tabela 13. Critérios a serem observados

Tabela 14. Proposta de plano de ensino considerando o calendário regional paraense

Tabela 15. Proposta de plano de ensino considerando o calendário regional rondoniense

Tabela 16. Características mínimas para ser considerada música rondoniense

Tabela 17. Perguntas básicas das entrevistas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Recorte de matéria de internet sobre o Madeira Rock

Figura 2. Recorte de postagem na internet do ano de 2024

Figura 3. Recorte de postagem na internet do ano de 2018

Figura 4. Interface do sítio eletrônico do festival Casarão

SUMÁRIO

1 - APRESENTAÇÃO	09
2 - INTRODUÇÃO	16
2.1 - Contextualização do cenário musical em Rondônia	19
2.1.1 - Arquétipos de músicos e grupos musicais em Rondônia	19
2.1.2 - Do sertanejo raiz ao universitário	20
2.1.3 - O funk.....	21
2.1.4 - Rock e pop	23
2.1.5 - Samba e pagode	23
2.1.6 - Os grupos folclóricos	24
2.1.7 - Música instrumental.....	24
2.1.8 - Hip-hop	25
2.2 - Os Festivais.....	25
2.2.1 - Festival na TV.....	28
2.3 - Escolas de música.....	28
2.4 - Estúdios de gravação.....	28
3 - PROBLEMA DE PESQUISA	29
4 - REVISÃO DE LITERATURA	29
4.1 - A música na escola e o ensino de música.....	29
5 - PERCURSO HISTÓRICO DA PRÁTICA MUSICAL NA ESCOLA.....	30
5.1- Da Grécia antiga ao “descobrimento”	30
5.2 - O ensino de música chega ao Brasil.....	34
6 - FUNDAMENTOS TEÓRICO-CURRICULARES DA EDUCAÇÃO MUSICAL	43
6.1 - O ensino de música na BNCC	45
6.2 - A resolução Nº 2, de 10 de maio de 2016.....	49
7 - PROPOSTA METODOLÓGICA	50
7.1 - Geração e análise de dados.....	51
7.2 - Produto educacional	52
8 - A SALA DE MÚSICA.....	53

8.1 - O cenário ideal, a realidade e a perseverança	55
8.2 - “Se a gente não for firme, a gente desaparece.”	57
8.3 - Desafiando os desafios.....	58
8.4 - A resiliência como método	60
9 - REPERTÓRIO MUSICAL ESCOLAR.....	61
9.1 - Considerações sobre a formação de repertório	62
9.1.1 - Possibilidades didáticas	64
10 – A MÚSICA RONDONIENSE	67
10.1 - A música no currículo de arte na EPT no IFRO	75
10.2 - A música rondoniense no currículo de arte na EPT no IFRO	80
11 - ENGENHARIA DO PRODUTO EDUCACIONAL	85
11.1 - Movimento Pró-cultura e a articulação estadual entre artistas.	86
11.2 - Contato com os autores.....	87
11.3 - Organização editorial do e-book	88
11.4 - Adequações	89
11.5 - O repertório e os artistas	90
11.6 - Distribuição geográfica dos artistas autorais em Rondônia	90
11.7 - Em memória de Zezinho Maranhão.....	91
11.8 – Avaliação do produto educacional.....	91
12 - CAPÍTULO FINAL	92
12.1 - O custo amazônico e o fomento público da cultura	95
12.2 - Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo.....	96
12.3 - O processo de transformação de ideia em música	98
12.4 - Festas agropecuárias não são eventos culturais	100
12.5 - Impacto no repertório escolar (conclusão)	101
13 - REFERÊNCIAS	103
14 - ANEXOS.....	107
ANEXO A - DECLARAÇÃO DE ANUÊNCIA DE ORIENTAÇÃO.....	108
ANEXO B - CARTA DE ANUÊNCIA INSTITUCIONAL.....	109
ANEXO C - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)...	110

15 - APÊNDICES.....	115
APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM SERVIDORES DO IFRO.....	115
APÊNDICE B – CARTA-CONVITE PARA OS ARTISTAS	117
APÊNDICE C – INFORMAÇÕES SOLICITADAS AOS ARTISTAS.....	118
APÊNDICE D – TEXTO DA RESOLUÇÃO Nº 2, DE 10 DE MAIO DE 2016.....	119
APÊNDICE E – QUESTIONÁRIO DE VALIDAÇÃO PROD. EDUCACIONAL.....	121

1 - APRESENTAÇÃO

Desejei ser músico desde sempre, autodidata, professor de violão desde os quatorze, aos quinze já viajava em bandas baile pelo interior de Rondônia, ajudando a levar música/diversão àqueles rincões pouco acessados do nosso estado, percorrendo “linhas e travessões, glebas e regiões” (VARGAS, 2008).

As primeiras viagens pela região foram ainda na segunda metade da década de 1990. Na boleia ou mesmo na carroceria de um Mercedes Benz 1113, percorríamos especialmente a área rural da região de Ariquemes. Naquela época, era permitido que as campanhas eleitorais contratassem apresentações musicais, esses shows eram produções de pequeno até médio porte, os famosos “showmícios”, que levavam multidões às ruas das cidades, vilas, vilarejos e “currutelas”. Para além de ser uma forma de induzir as pessoas a se dirigirem ao local do evento para ouvir e ver os candidatos aos cargos eletivos, o showmício era, muitas vezes, a única forma de entretenimento que aquelas pessoas teriam durante o ano todo e, quiçá, pelos próximos. Eles sabiam que só voltariam a ver uma banda tocando “lá na roça” na próxima campanha, então era preciso aproveitar. E aproveitavam. Não havia comício com banda que não fosse lotado.

A rotina dos músicos de banda baile nesse contexto era bem “puxada” e precária, comparando aos padrões atuais. Geralmente, além de tocar instrumento, eram os próprios artistas que embarcavam todo o equipamento de som e luz no caminhão antes da viagem, comiam muita poeira nas estradas de terra, as vezes esburacadas, às vezes com atoleiros, descarregavam e montavam o som no local do evento, faziam de 4 a 6 horas de baile, depois desmontavam e carregavam tudo no caminhão de novo, voltavam para a cidade, e antes de poder ir pra casa descansar, ainda era necessário descarregar todo o equipamento no depósito, numa rotina de mais de 20 horas ininterruptas de trabalho.

Apesar de pesada, era uma rotina de muito aprendizado para um jovem guitarrista de rock, uma oportunidade de interagir com músicos mais velhos e experientes, conhecer locais e pessoas. O repertório era sempre dançante, composto de uma gama enorme de estilos, que ia de Gaúcho da Fronteira a É o Tchan, de Leandro e Leonardo a Fevers, de Chiclete com Banana a Amado Batista, só para citar alguns.

Essa vida de músico de baile em campanhas políticas contrastava bastante com a minha formação política, que considerava aquelas festas uma alienação terrível, onde a música era usada para validar as falas, falácias e promessas de candidatos, num cenário em que o partido ou candidato com mais recursos obtinha enorme vantagem na disputa eleitoral, pois oferecia ao eleitor uma “vantagem” imediata, que era esse acesso a um mínimo de entretenimento em locais isolados, locais estes que eles, os candidatos, provavelmente só voltariam a visitar no próximo período eletivo. Se por um lado o som da minha guitarra estava servindo como uma peça nesse sistema de enganação que utiliza a arte como ferramenta de sedução para convencimento, por outro, estava vivendo muitas experiências e aventuras, provando vivências na dificuldade, formando o artista e o homem, aprendendo a colocar cada coisa em seu lugar.

Dialogando entre a formação ideológica e a perspectiva de estar vivendo, pelo menos em parte, aquilo que desejava, esse lado político obscuro no qual a minha atividade estava inserida naquele momento, esse aparente paradoxo, não poderia ser, de forma alguma, impedimento para tentar viver a música e a vida de músico no seu aspecto puro e descontaminado daquilo que não fosse a arte em si. O custo disso foi abandonar a escola diversas vezes para “cair” na estrada.

Com o final da campanha de 1998, a banda baile da qual eu fazia parte se desfez, todos os músicos que tocaram e aceitaram esperar para receber após a eleição, levaram calotes, pois o candidato contratante perdeu a disputa para deputado federal e não pagou a ninguém. Restou aos trabalhadores da música lesados nessa operação, contentarem-se em ficar com alguns instrumentos que eram do dono da banda, como forma de pagamento. Um ficou com a mesa de som, outro ficou com o amplificador, outro com guitarra, violão, pandeiro, microfone, cabos e o que mais pudesse servir pra abater o prejuízo.

Em seguida embarquei para São Paulo, onde pretendia tentar a vida na arte. Morando de favor na casa de um conhecido, sem dinheiro, conheci e tomava aulas de violão/guitarra com um senhor colombiano que vivia em situação de rua em uma praça no centro de Carapicuíba, na grande SP, que entre outras coisas, ensinou-me a tocar “Brasileirinho” (AZEVEDO, 1947) na guitarra. As aulas eram lá mesmo na praça. O pagamento era feito em passes de ônibus ou em cigarros, às vezes carteira cheia, às vezes, algumas unidades, dependendo da minha disponibilidade. A partir dessas dicas, ou como se diz em Sampa, “bizus”, avancei bastante tecnicamente em

comparação ao aprendizado autodidata que havia obtido até então e começaram a surgir as primeiras composições.

Pouco mais de um ano depois, em 1999, retornei a Rondônia, onde junto com alguns amigos, formei uma banda para tocar covers de rock brasileiro, e com os integrantes que restaram depois de alguns meses, começávamos a fazer experimentos com música autoral e a banda foi batizada provisoriamente com o nome de “Os Químicos”. Neste mesmo ano entramos em estúdio para gravar algumas canções autorais, dentre elas uma música chamada “Força militar” (BIESEK, 1999). Uma canção em ritmo *ska*, que falava da aventura de um adolescente na tentativa de fugir do serviço militar obrigatório quando fosse a sua vez de se alistar. Através de locutores conhecidos que trabalhavam na cidade, a música começou a ser veiculada em duas rádios em Ariquemes, a princípio em horários alternativos, porém em poucos dias após as ligações de ouvintes, a música foi se tornando conhecida e passou a dividir horário nobre com os demais artistas de sucesso nacional, chegando a estar, por diversas ocasiões, entre as músicas mais tocadas da semana nessas rádios.

As próprias rádios passaram então a enviar cópias da “força militar” para ser executada nas suas unidades em outras cidades, e faziam isso sem que nós tivéssemos nenhum tipo de contrato ou recebêssemos algum pagamento, as vezes nós nem sabíamos que em “tal” cidade a nossa música estava “bombando”, inclusive em algumas delas, há relatos de pessoas que acreditavam que a banda era de fora do estado, do eixo Rio-São Paulo, na verdade quase ninguém conhecia a banda, nem sabiam de onde era.

De fato, não havia nenhum trato entre a banda e as rádios, o que aumenta a curiosidade em torno do fenômeno. O famoso jabá¹ na época já comandava quase toda a programação das rádios, e não era nenhum pouco comum uma canção ingressar a grade de uma rádio sem ser através de negociação financeira.

Quando a banda Os Químicos começou como projeto musical autoral, ninguém nem ao menos imaginava que um dia viria a existir isso, de redes sociais, nem todo esse avanço tecnológico repentino, e que as pessoas poderiam enviar músicas, fotos, vídeos e muito mais através de um simples toque em uma tela.

No início dos anos 2000, apesar de algumas novas tecnologias estarem começando a aparecer, a maioria das pessoas, para ouvir os seus artistas favoritos

¹ Jabá: Suborno recebido por empresas de rádio para veicular determinados artistas de maneira privilegiada

ou conhecer uma música nova, tinham essas opções: Comprar a fita, (que já estava entrando em desuso), o CD ou esperar tocar no rádio. A fita ou o CD eram sempre piratas, já que não existiam fitas K7 originais por aqui naquela época, e os CDs originais eram caríssimos, custando facilmente dez vezes mais do que a cópia não autorizada. O mercado dos discos de vinil já estava em franca baixa àquelas alturas. Dito isso, a banda da qual eu fazia parte finalizou a gravação do álbum “Revolução dos espermatozoides” com 10 músicas, que foi em parte bancado por 100 patrocínios de R\$:10,00 cada, parte ficou “fiado” no estúdio, para pagar com o dinheiro das vendas das cópias do CD.

Força militar (Os Químicos - 1999)

Desde os meus dez anos de idade

Eu venho tentando encontrar

Uma saída pra não ter que entrar

Na Força Militar

Já tentei muitas fraturas

E me hospitalizar

Será que vai adiantar?

Já tentei dor de barriga

Ou ter que ficar sem cagar

Será que vai dar pé?

Mas que linda Democracia

Onde o que vale é obrigar

Jurar amor à uma bandeira

Que não está no meu altar

Assim já é demais

Que será que nos libertará?

Além, de Força militar, outras duas músicas desse álbum foram bem executadas em rádios de várias regiões do estado de Rondônia, “Do chão ao teto” (VARGAS e KOTH, 1983) e “Benedito” (KOTH, 1984).

Com a repercussão radiofônica, sob influência do pensamento visionário do Rafael Vargas, o guitarrista, a banda decidiu gravar um videoclipe para a música “Força militar”. A produção foi realizada no início do ano 2000 pelo casal de vídeo

artistas Lídio Sohn (*in memoriam*) e Pilar de Zayas Bernanos, premiados documentaristas, autores de obras como “REQUEIROS” (1996) e “ÂNGULO” (1998). O clipe foi gravado com apenas uma câmera e editado analogicamente.

Naquele período, a rede AMAZON SAT era muito assistida em Rondônia, e nos intervalos da sua programação, exibia videoclipes de artistas de toda a região amazônica. Uma cópia do clipe de “força militar” chegou à sede da emissora em Manaus através da indicação da afiliada aqui no estado. Essa exposição alavancou a popularidade da banda. Na mesma época foi enviada uma cópia em VHS para a direção da rede *Music television – MTV*, em São Paulo.

Para a surpresa de todos, o clipe agradou aos produtores e eles responderam que o clipe iria ao ar, mas por ser uma banda desconhecida, seria exibido em um horário alternativo. O clipe acabou sendo exibido algumas vezes em programas de bandas novas, o que foi absolutamente inédito para bandas de Rondônia. É importante relatar que a MTV não transmitia sua programação via sinal aberto, portanto, para sintonizá-la era necessário ter em casa uma antena parabólica. Como Nenhum dos integrantes da banda tinham esse recurso em casa, e tivemos que assistir o nosso próprio clipe passar na MTV, em casa de outras pessoas.

. Em paralelo à popularização do som da banda, as condições técnicas de trabalho eram absolutamente amadoras. As músicas foram gravadas com instrumentos emprestados, nenhum dos quatro integrantes tinha instrumentos decentes e nem meio de transporte, frequentemente os instrumentos eram transportados de bicicleta e até de charrete.

Aos poucos começaram a surgir convites para shows em outras cidades, mas na realidade não havia nenhum tipo de planejamento para corresponder profissionalmente àquela exposição midiática da banda, seria necessário um investidor para bancar essas condições mínimas necessárias, o que não ocorreu. Sem essa infraestrutura básica, improvisávamos de várias formas para tentar atender a convites para as apresentações, chegando a levar instrumentos embalados em caixas de papelão, viajar de carona, tomar banho em banheiro de posto de gasolina e ficar hospedado em banco de rodoviária, locais aos quais internamente dávamos o nome de camarim.

Não fazíamos ideia do quanto poderíamos cobrar de cachê, não tínhamos um produtor, muito menos um empresário. Nem tocar direito a gente sabia. A única coisa que tínhamos era uma música sendo executada nas rádios. Aos poucos as coisas

foram melhorando em alguma proporção, mas certamente já havíamos perdido a oportunidade de ganhar uma boa grana por essa falta absoluta de profissionalismo no processo como um todo.

Entre os anos 2000 e 2004 a banda realizou dezenas de shows em que as músicas autorais eram o ponto mais alto da performance, formando uma base razoável de seguidores/fãs em várias cidades, entre elas, Porto Velho, Rio Crespo, Jaru, Ouro Preto do Oeste, Ji-paraná, Presidente Médici, Cacoal, Pimenta Bueno, Rolim de Moura e Vilhena.

A banda se desfez em 2005 após a gravação do segundo álbum, “Baladas e pauladas” que viria com uma sonoridade bem superior tecnicamente. Desse novo disco, as canções “Balada pra fazer sucesso” e “Tarde demais” foram as mais veiculadas nas rádios, mas nada se aproximaria da repercussão de “Força militar”.

Desde 2003, além da banda, eu havia passado a fazer apresentações solo, tanto como músico intérprete, quanto como artista autoral. Justamente nessas participações em eventos como artista autoral, passei a conhecer muitos músicos rondonienses com sólida produção, entre eles, Bado, Branko Moraes e Zezinho Maranhão. E ao ser convidado para participar da Mostra Sesc de música do ano de 2004 em Porto Velho, permaneci em contato com grandes artistas de Rondônia e da região norte, ocasião em que conheci ícones da música na região norte, que militam pelo reconhecimento dessa sonoridade amazônica, entre eles, Eliakin Rufino (RR), Nicolas JR (AM), Zé Miguel (AP) e Nilson Chaves (PA).

A partir destes encontros fui descobrindo e me envolvendo nesse movimento musical, tipicamente amazônico/rondoniense, ensejo em que ouvi falar pela primeira vez dos termos “MPBéra – Música Popular Beiradeira” e “MPA – Música Popular Amazônica”. Desde então passei a atuar mais dedicadamente em conhecer a produção musical rondoniense, admirado com seu tamanho e diversidade e desejando cada vez mais que essa música tivesse espaço nos meios midiáticos de maneira mais justa.

Concomitantemente a vida de músico instrumentista, a atividade de professor de música também constitui a trajetória deste pesquisador. Apenas um ano após começar a aprender a tocar de maneira autodidata, comecei a dar aulas de violão, atendia tanto na varanda de minha casa, quanto ia de bicicleta até a casa dos alunos para ensinar, além de violão, guitarra, contrabaixo, bateria e um pouco de teoria musical.

Mais tarde, eu viria a ser professor (monitor) de violão em um projeto de educação integral para escolas de ensino fundamental da secretaria municipal, denominado “Projeto Burareiro”, mas como ainda estava em fase de implantação, não haviam espaços adequados para o desenvolvimento das atividades nas escolas atendidas pelo projeto. Diante disso, fazia-se o que era possível para trabalhar musicalização com as crianças, reunindo a turma embaixo de árvores, para cantar, ritmar e brincar de roda.

Em 2008 iniciei o curso de licenciatura em Letras e também me tornei aluno do do PROLICEN-MUS, um programa de formação inicial em música EAD para professores da rede municipal, numa parceria entre a secretaria municipal de educação de Ariquemes e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, através do seu Centro de Artes e Educação Física- CAEF/UFRGS.

Em 2011, já graduado em letras e com o curso de música já avançado, passei a trabalhar na elaboração e implantação do Projeto Guaporé de Educação Integral para as Escolas Estaduais de Rondônia, a convite do então governador Confúcio Moura, que visava criar, entre outros, um sistema de ensino de música nas escolas sob responsabilidade do Estado. A cidade de Guajará-Mirim foi escolhida para abrigar o projeto-piloto desse novo programa. Assim compondo um grupo de 4 professores de música, fomos enviados para trabalhar nas escolas: EEEF Capitão Godoy, EEEFM Alkindar Brasil de Arouca e EEEFM Irmã Maria Celeste.

Semelhante ao caso do programa municipal de educação integral, o programa estadual também não oferecia a estrutura mínima para o desenvolvimento das atividades: não havia instrumentos, não havia sala para lecionar música. As escolas não estavam preparadas para a novidade. Porém, a ajuda da comunidade, através de iniciativas solidárias, compensou em certa medida esse despreparo estrutural da escola. Dessa forma, uma igreja vizinha da escola cedeu o salão para ensaios, os pais de alunos emprestavam violões e etc.

As ações aconteceram devido em parte a comunidade e em parte a disposição dos professores de música em utilizar o seu equipamento de som particular para realizar os eventos na escola, como era o caso das caixas de som, da mesa, dos pedestais, dos microfones, da bateria, da guitarra, do contrabaixo, do teclado, percussão, dos amplificadores e outros itens que voluntariamente disponibilizávamos à escola.

Essa a única maneira de colocar os projetos em prática, ou seja, para levar os alunos a se apresentarem no pátio, na quadra da escola ou em eventos públicos fora, tais como festejos santos e arraiais. O repertório compreendia desde toadas de boi, tradicionais na cidade, compositores de Rondônia e toda Amazônia, passando pelo cancionário nacional e pela música erudita. Essas atividades envolveram centenas de alunos em pouco mais de três anos de operação, em atividades como canto coral, flauta doce, teclado, violão, violino, violoncelo, grupos musicais escolares e fabricação de instrumentos a partir de materiais recicláveis. Após o término, em 2016, da minha participação nesta iniciativa, houve uma pausa de aproximadamente sete anos em relação à docência, enquanto desenvolvia projetos musicais pessoais, seja como *cronner* e *sideman*, circulação em festivais, gravações, participação em editais de fomento e até agricultor, além de ter atuado por dois anos como gestor municipal de cultura no município de Ariquemes (2018-2020).

No início do ano de 2022 houve uma convocação a ocupar uma vaga como professor substituto na área de letras para o Campus Guajará-Mirim do IFRO, ensejo em que, além das aulas de inglês, implantei um projeto de extensão de ensino de música para alunos da instituição, que funcionava no contraturno das aulas. Essa atividade foi desenvolvida como complemento da carga horária, já que o campus contava com apenas 8 turmas na ocasião, desta feita, as horas não preenchidas pela função primária puderam ser cumpridas através de atividades outras, de interesse institucional e discente.

O projeto de ensino de música no IFRO em Guajará-Mirim envolveu cerca de três dezenas de alunos, que realizaram apresentações dentro e fora da escola, beneficiando também a comunidade no entorno. O envolvimento nesta ação acabou incentivando meu ingresso no curso de mestrado, em busca de desenvolver as potencialidades docentes para o ensino na educação profissional, ao mesmo tempo desenvolvendo pesquisa em uma área de interesse pessoal, científico e profissional deste pesquisador.

2 - INTRODUÇÃO

Rondoniense ou rondoniana?

Quem vive ou já viveu em Rondônia certamente já tomou parte neste debate terminológico e já ouviu esta pergunta clichê:

- Quem nasce em Rondônia é o que?

Quem, na hora de responder, já não ficou em dúvida sobre qual gentílico utilizar?

O adjetivo pátrio “rondoniana” está presente no último verso da primeira estrofe da letra de “Porto rondoniana” uma das canções mais populares do repertório autoral do músico e compositor Zezinho Maranhão.

“Vou tecer um elogio
pra uma sul-americana
que em viagem encontrei
em cercanias cuiabanas
ágil mulher de cidade
com uma inocência serrana
pra minha felicidade
era uma rondoniana”

(Porto Velho,1987)

Entretanto, no dia a dia é mais comum as pessoas utilizarem a expressão “rondoniense”. Então, qual delas seria a forma correta? Segundo o dicionário Michaelis, em sua versão digital (<https://michaelis.uol.com.br/>, consulta em 15/09/2025), tem-se a seguinte definição: “Rondoniano: Relativo ou pertencente ao Estado de Rondônia. Natural ou habitante desse estado. Rondoniense: Sinônimo de rondoniano”. Desta feita, a fim de dirimir as chances de dualidade na interpretação do termo, fica validada, para fins desta pesquisa, a palavra do dicionário, quando determina que ambos os termos significam exatamente a mesma coisa.

Música “em” Rondônia ou música “de” Rondônia?

Se formos pensar em música tipicamente rondoniense, “Lembrando que nem toda música tocada e ouvida em Rondônia pode ser caracterizada como música rondoniense.” (Silva, 2016, p.36) precisamos remeter às antigas culturas indígenas e à sua arte, que foram os primeiros a ocupar essas terras, e que apesar do genocídio sistemático sofrido por sua gente, os remanescentes desses povos ainda praticam antigos rituais nos seus territórios, como forma de preservação da sua cultura e enaltecimento da sua ancestralidade. Mas não é exatamente sobre esta musicalidade que trataremos neste texto dissertativo.

Não é exatamente, mas também é. É, do ponto de vista de que a cultura dos povos indígenas extrapolou os limites dos seus territórios e foi parar na cidade, e esta parte que ganhou os centros urbanos, também se urbanizou, em razão disso surgiram tanto artistas “da cidade” que adicionaram elementos da cultura indígena aos seus fazeres musicais, quanto o contrário, como é o caso dos rappers e mc’s indígenas, que se utilizam de elementos típicos da cultura “urbana” para expressar a sua própria arte.

Este estudo buscou investigar de que maneira a música rondoniense é abordada nos currículos de arte do IFRO, para tanto, trataremos por “música rondoniense” a música criada aqui, por pessoas nascidas aqui ou não, mas que tenham desenvolvido obra musical perceptível no nosso estado, sejam contemporâneos ou históricos, estejam em atividade ou aposentados, desde os debutantes até os que já fizeram a passagem.

Entretanto, também é importante frisar que, apesar de esta pesquisa ter como foco a música autoral, não se pretende com isso ignorar o cenário musical do nosso estado de maneira geral, ao contrário, descrevê-lo-emos em detalhes, em seus movimentos, segmentos, tribos e nichos, para só então encontrar o lugar da música autoral nesse todo. É necessário dialogar entre as duas coisas, música em Rondônia e música de Rondônia, que são distintas dentro do objeto fim deste estudo, mas que existem concomitantemente e se relacionam.

A forma como em geral escolhemos a música que será consumida, não está ligada a estudos teóricos prévios que antecipem o contexto em que a canção foi produzida, o que move as pessoas é a sensação imediata de euforia que é despertada, ou seja, o ouvido não “se importa” com o endereço de onde veio a música, “De modo geral, considerando o senso comum, sentimos muito mais a música do que a pensamos, ou, falando de outra forma, vivenciamos muito mais a música do que refletimos sobre seus aspectos psíquicos e sociais” (SILVA, 2016, p. 25).

Esse “sentir” é um evento que varia de pessoa para pessoa, porém, influenciado pelo ambiente. Dito isso, é necessário salientar também que não se pretende nesse trabalho tratar a música autoral como superior, o que se busca aqui é mensurar a disparidade de acesso dos próprios rondonienses à cultura do seu estado em relação ao acesso à cultura, especialmente a música, do sul, sudeste e centro-oeste, obviamente guardadas as proporções econômicas e políticas de cada segmento.

Não se pretende legitimar um movimento em detrimento do outro, a crítica aqui é ao mercado fonográfico/cultural, que privilegia, porque lucra mais, oferecer espaço a expressões canceladas pela grande mídia, negando a pluralidade, sabotando os movimentos artísticos locais e porque não dizer, a própria democracia.

Os músicos que trabalham como intérpretes são a maioria, formando um mercado que vive muito mais de reproduzir o que já existe do que de criar, ou seja, aqueles artistas que sobrevivem reproduzindo a obra de outros artistas, como as bandas que tocam em bailes, as duplas sertanejas e *DJ's* que povoam os *pub's*, os grupos de pagode que animam as feijoadas e jogos de futebol, as bandas de rock e pop que atuam na noite segmentada, os grupos orquestrais que embelezam as celebrações, os músicos de “barzinho” entre outros.

As formas de lidar com o repertório também são bem variadas, há nesse universo sonoro diversas maneiras de planejar o trabalho, com vistas a agradar cada um ao seu público, garantir casa lotada e não ter que “ouvir choradeira de dono de estabelecimento na hora de receber o cachê”. Perfis distintos de músicos intérpretes povoam o mercado musical rondoniense, fato que merece menção dentro desta pesquisa, e na tentativa de reconstituir uma paisagem que possibilite identificar claramente a diversidade, faz-se necessário abrir uma seção para descrever as formas mais comuns de lidar com a música, enquanto expressão artística, mas também enquanto negócio, como meio de vida.

2.1 - Contextualização do cenário musical em Rondônia

2.1.1 Arquétipos de músicos e grupos musicais em Rondônia

Existem variados níveis de organização do trabalho artístico desenvolvido em nosso estado, e indiferente de serem trabalhos monetizados ou não, esta pesquisa tratará como “show musical” sem distinção, desde aquela apresentação na lanchonete com um violão e um microfone ligados diretamente a uma caixa de som amplificada, até os megaeventos com estruturas colossais, onde os artistas chegam em jatos particulares.

Da mesma maneira, há muitas formas de encarar o trabalho artístico: tem quem não abra mão de princípios ideológicos na expressão da sua arte, ou que se recuse a trabalhar em projetos que contrariem as suas convicções religiosas. Há os que sonham com o sucesso e vivem tentando ficar conhecidos da noite para o dia. Existem

aqueles que se submetem a trabalhar com um estilo diferente daquele do qual se identificam, por uma questão de sobrevivência na música, como é o caso de muitos músicos que se identificam com o rock, mas que passam a trabalhar em bandas sertanejas ou de forró, e há quem se enverede a tocar somente as próprias obras, sem se importar em lotar estádios. Como negócio ou meio de vida, os trabalhadores da música atuam em atividades sedimentadas, com lógicas próprias de funcionamento e administração.

2.1.2 Do sertanejo raiz ao universitário

As duplas ou cantores que se dedicam a defender o estilo sertanejo mais antigo recebem a alcunha “sertanejo raiz”, em referência às obras e artistas que foram ligados ao surgimento do estilo como segmento musical. O repertório executado por estes artistas é muito consumido por um público composto de pessoas de mais idade, cuja infância teve ligação direta com a “roça”, em uma época em que havia mais gente morando na zona rural do que nos centros urbanos.

É histórica a ligação entre essa música e o estilo de vida rural, sobretudo se remetidos aos tempos em que os compositores sertanejos relatavam a vida na roça, com suas lutas e dificuldades, desfazimentos e martírios, mas de uma vida também repleta de cenários paradisíacos, interação respeitosa com a natureza e até preocupação com a preservação, de maneira que reforçavam no imaginário popular aquela ideia de bucolismo, sossego e paz, típicos da vida rural.

Os músicos deste segmento fazem shows em bares, fazendas, eventos de comercialização de gado, confraternização de empresas e *stands* de produtos agrícolas em feiras agropecuárias. O som da viola é a marca desse movimento saudosista, sem deixar de citar a importância da sanfona.

Produto das transformações comerciais do sertanejo “raiz”, o sertanejo “universitário” domina o mercado musical nacional há décadas e segue sendo o segmento mais popular no Brasil na atualidade. Dados da plataforma de *streaming* *Spotify* mostram que no ano de 2024, dos cinco álbuns de música mais ouvidos em todo o país, quatro eram do estilo sertanejo universitário.

Tabela 1. Álbuns mais escutados no Spotify no Brasil em 2024

Posição	Álbum	Artista
1	To Be (Ao Vivo Em Brasília)	Henrique & Juliano

2	O Céu Explica Tudo (Ao Vivo)	Henrique & Juliano
3	Raiz Goiânia (Ao Vivo)	Lauana Prado
4	Escolhas, Vol. 2 (Ao Vivo)	Zé Neto & Cristiano
5	Escândalo Íntimo	Luísa Sonza

Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2024/12/04/>

Em Rondônia, em face de ser um estado muito ligado ao agronegócio, há uma indiscutível hegemonia deste estilo e da sua presença no cotidiano das pessoas. As festas agropecuárias anualmente promovem a circulação desses artistas, conhecidos nacionalmente, pelo interior do estado, levando multidões aos parques de festa

Muitos jovens rondonianos, inspirados pela ascensão ao sucesso de diversas novas duplas todos os anos, formam suas equipes e embarcam rumo ao sonho de ter o ansiado reconhecimento e os desejados ganhos financeiros. Enquanto aguardam esse reconhecimento nacional, muitos artistas do estilo de fato conseguem fazer sucesso em Rondônia e estados vizinhos, mantendo uma agenda de shows frequente, gozando prestígio popular e retorno financeiro, mas ainda numa proporção muito distante do faturamento e fama dos seus ídolos.

Entre os grupos que alcançaram fama no nosso estado está a banda jaruense “Swing e Country”, que figura entre os artistas intérpretes rondonienses de maior amplitude longitudinal, e durante pelo menos duas décadas figurou como a banda mais querida em festas de médio porte, graças ao seu repertório eclético, ligado às tendências, oportunamente atualizado com os últimos lançamentos radiofônicos, e concomitante a isso, graças a qualidade extraordinária dos músicos que compunham a banda.

No mesmo segmento e com projeção semelhante, porém mais recente, anota-se também a dupla porto-velhense Jonas e Jairo. Desde as calçadas de lanchonete de bairro até os mega shows em festas agropecuárias, o sertanejo e suas variações ocupam a maioria dos espaços e ouvidos rondonienses.

2.1.3. O funk

Se por um lado, 4 de cada 5 álbuns de música mais ouvidos no Spotify em 2024, pertenciam ao estilo sertanejo, na categoria música individualmente, o funk foi

o estilo musical mais consumido pelos usuários da mesma plataforma, ocupando 3 das 5 primeiras posições, quando se trata de artista mais apreciado.

Tabela 2. Artistas mais escutados no Spotify no Brasil em 2024

Posição	Artista
1	Henrique & Juliano
2	MC Ryan SP
3	Ana Castela
4	MC IG
5	MC PH

Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2024/12/04/>

Tabela 3. Músicas mais escutadas no Spotify no Brasil em 2024

Posição	Música	Artistas
1	The Box Medley Funk 2	The Box, Mc Brinquedo, MC Cebezinho, MC Tuto, Mc Laranjinha, Dj Oreia
2	Barulho Do Foguete - Ao Vivo	Zé Neto & Cristiano
3	Gosta De Rua - Ao Vivo	Felipe e Rodrigo
4	MTG Quem Não Quer Sou Eu	DJ Topo, Mc Leozin, Seu Jorge, MC G15
5	Let's Go 4	Dj GBR, Mc IG, MC Ryan SP, MC PH, Mc Davi, Mc Luki, Mc Don Juan, Mc Kadu, TrapLaudo, MC GP

Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2024/12/04/>

A canção mais ouvida do ano de 2024 no Spotify “THE BOX MEDLEY FUNK 2” dos artistas Mc Brinquedo, Mc Cebezinho, Mc Tuto, Mc Laranjinha e DJ Oreia, obteve 254.116.422 de execuções na referida plataforma, desde o seu lançamento até o 25 de agosto de 2025.

O mercado deste estilo em Rondônia gira em boa parte pelas mãos do DJ's que “tocam” o estilo nos clubes e festas, sendo tímidas produções que tragam pra Rondônia os funkeiros mais ouvidos do momento para apresentações ao vivo. Outro

nicho que se serve muito bem desse repertório são os “Pancadões”, nome dado às disputas entre equipamentos de som automotivo, onde carros se digladiam usando como armas, frequências sonoras.

2.1.4 - Rock e pop

A cena rock em Rondônia daria ela própria uma dissertação vultosa, mas para o fim registrar de cada segmento apenas uma amostragem, restringiremos nosso espectro a momentos no decorrer do tempo em que houve um movimento mais intenso e perceptível desse nicho musical.

O roqueiro amazônida vive historicamente períodos de altos e baixos, a fraca incidência de iniciativas públicas de governo para a promoção de eventos culturais, faz com que o rock de RO ressurgja e desapareça dos holofotes, quando, após intensos festivais reunindo dezenas de bandas e plateias entusiasmadas, longos períodos de desoportunidades, ou seja, não há estabilidade nos mecanismos de escoamento da produção roqueira, sobretudo a autoral.

O estilo vive de eventos esporádicos, geralmente realizados de maneira *underground*, ou seja, pela organização dos próprios músicos e militantes, com raras exceções em que existe financiamento público, mesmo assim quase nunca há pagamento de cachê ou ajuda de custo às bandas que participam, fazendo coro à prática de não valorização do trabalho do artista, conhecido no meio musical como “tocar de graça”.

Os editais oriundos das leis de incentivo à cultura são uma forma eficaz de desafogar essa demanda, já que destinam recursos diretamente para os próprios produtores culturais desenvolverem seus projetos, compensando em parte, a inépcia dos órgãos gestores de cultura do estado e dos municípios. Apesar de atenderem uma boa base de artistas, que acessam esses recursos via processos seletivos onde precisam comprovar atuação na cultura de maneira perene a ativa, os editais são realizados sem perspectiva real de continuidade e de sua efetivação como política pública continuada.

2.1.5 - Samba e pagode

O samba é um movimento musical muito robusto na capital do estado, que abriga um importante carnaval de rua e mantém vários espaços destinados a este universo em suas diversas subdivisões. Os compositores dos enredos das escolas de

samba são sujeitos respeitados entre a comunidade artística, enquanto veteranos ou “velha guarda” do samba. Os blocos de rua promovem outro grande espetáculo durante o carnaval de Porto Velho, trios com bandas da cidade levam milhares de pessoas as ruas em diversos bairros da cidade.

O sambista Manelão é reconhecido como uma das maiores expressões do segmento, ele foi o criador, entre outros, do bloco “A banda do vai-quem-quer” um dos grupos carnavalescos mais tradicionais da capital rondoniense. Outros músicos como Ernesto Mello e Silvio Santos (Zé Katraka) também são referências no samba porto-velhense. No interior do estado esse estilo ocorre em circunstâncias menos consolidadas.

2.1.6 - Os grupos folclóricos

Alguns segmentos musicais, como a Toada de Boi ou os Temas de Quadrilhas, são produzidos, reproduzidos e consumidos em períodos determinados do ano, um exemplo disso são os grupos folclóricos Flor do Campo e Malhadinho e suas cores símbolo, “a cor vermelha certamente é um elemento identitário associado ao Boi Flor do Campo, assim como o azul remete ao Boi Malhadinho” (FILIZOLA, 2014).

Meses antes do festival duelo da Fronteira, eles mobilizam centenas de pessoas em torno da realização do evento, formando os grupos responsáveis pela trilha sonora do espetáculo, compostos de dezenas de músicos, que ensaiam durante diversas semanas, para se apresentar, às vezes, uma única vez no ano, na semana do Festival. Uma característica dessa expressão cultural é o repertório autoral, ou seja, as músicas, a semelhança dos enredos das escolas de samba, são compostas para o tema de cada grupo naquele ano específico.

As quadrilhas juninas que desfilam no Arraial flor do Maracujá também se enquadram desse modelo de organização e atuação.

2.1.7 - Música instrumental

A música instrumental/erudita também tem seu espaço na cena musical de Rondônia. Músicos com formação técnica, geralmente professores de música, virtuosos, formam grupos orquestrais, como é o exemplo do grupo musical jiparanaense FOCUS, que se apresenta em eventos que requeiram uma atmosfera sonora sofisticada, como jantares de gala, casamentos e recepção de autoridades. Na outra extremidade sonora, o rock tem seus representantes na música instrumental

rondoniana, como é o caso da Tuerlapin, da capital, que trabalha com sons experimentais.

2.1.8 - Hip-hop

O movimento hip-hop abriga a dança “break”, as artes visuais “grafite” e a música, “Rap”. Em Rondônia existe um sólido movimento rapper, com representantes do estilo em vários pontos do estado, desde Porto Velho até Vilhena. Os eventos mais frequentes ligados à modalidade são as disputas de improvisação, conhecidas como batalhas de rap ou batalhas de *MC's*, que acontecem em sua maioria em praças públicas, onde geralmente não há nem mesmo amplificação de som, ou seja, em meio a dezenas de pessoas gritando e torcendo pelo seu *mc* favorito, os rimadores precisam se fazerem ouvidos e entendidos.

Da parte do poder público, não há incidência de festivais de hip-hop com abrangência estadual, porém os artistas desse segmento frequentemente dividem espaço com as bandas de rock nos eventos, como o festival casarão, que tem parte do seu *line-up* destinado aos rappers, inclusive já contou com o rapper Emicida como atração principal. Sandra Braids, Fdois e Nei Mura são nomes de destaque no cenário rondoniense atualmente.

2.2 - Os Festivais

Os eventos voltados à música autoral em Rondônia, tomando a história recente, aconteceram por iniciativas isoladas de entidades particulares, técnicos ou departamentos de cultura, e ocorreram de maneira descontinuada, ou seja, não se tornaram políticas de cultura com previsibilidade orçamentária e lei de inclusão em calendário cultural oficial do estado. Apesar de não seguirem sendo realizados com a regularidade necessária para o escoamento de toda a produção autoral da música daqui, alguns eventos marcaram a história do Rock em Rondônia no início dos anos 2000, como o “Madeira Rock Festival”. A imagem a seguir, exibe um trecho de matéria publicitária produzida durante a divulgação de uma das edições do evento, um dos produtores do festival, Dênis, relembra a história do concerto:

Figura 1. Recorte de matéria de internet sobre o Madeira Rock

Anteriormente conhecido como Madeira Rock Festival, o Madeira Festival se consolidou como um dos principais eventos de música Pop-Rock do Norte do país. O festival contou com cobertura nacional da MTV e apresentações de bandas locais e renomadas do cenário nacional, como Titãs, Pitty, Tihuana, Detonautas Roque Clube e O Rappa”.

Disponível em:
<https://portal.rondoniaovivo.com/noticia/cultura>.
 Acesso em 22/09/2025

O “Rock in Jipa” teve três edições, entre 2004 e 2007, e foi o maior festival de música do interior do estado de Rondônia naquela década, inspirando muitos jovens a se tornar músicos e encorajar tantos outros, que já eram músicos, mas nunca tinham vivido tal sinergia entre artistas, posto que parte daqueles jovens nunca haviam se apresentado para uma plateia de milhares de pessoas, tampouco tocado em um equipamento de som profissional. Na figura abaixo, o recorte de um *blog* da época, com o comentário de um espectador que esteve no primeiro dia de umas das edições do festival:

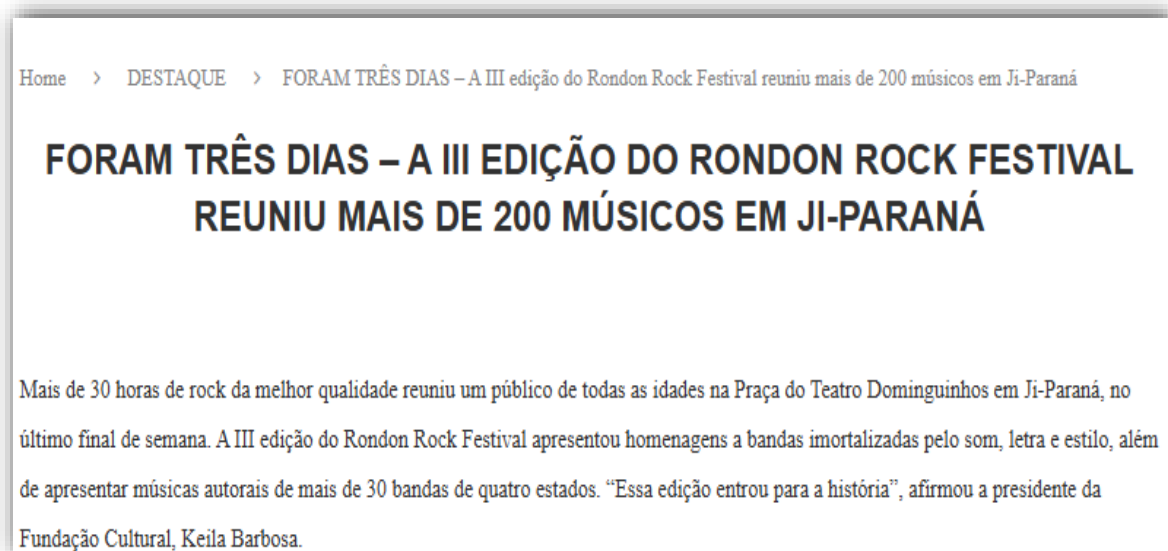
Figura 2. Recorte de postagem na internet do ano de 2004



Disponível em: [Rock in Jipa - Cifra Club](#) ano 2004

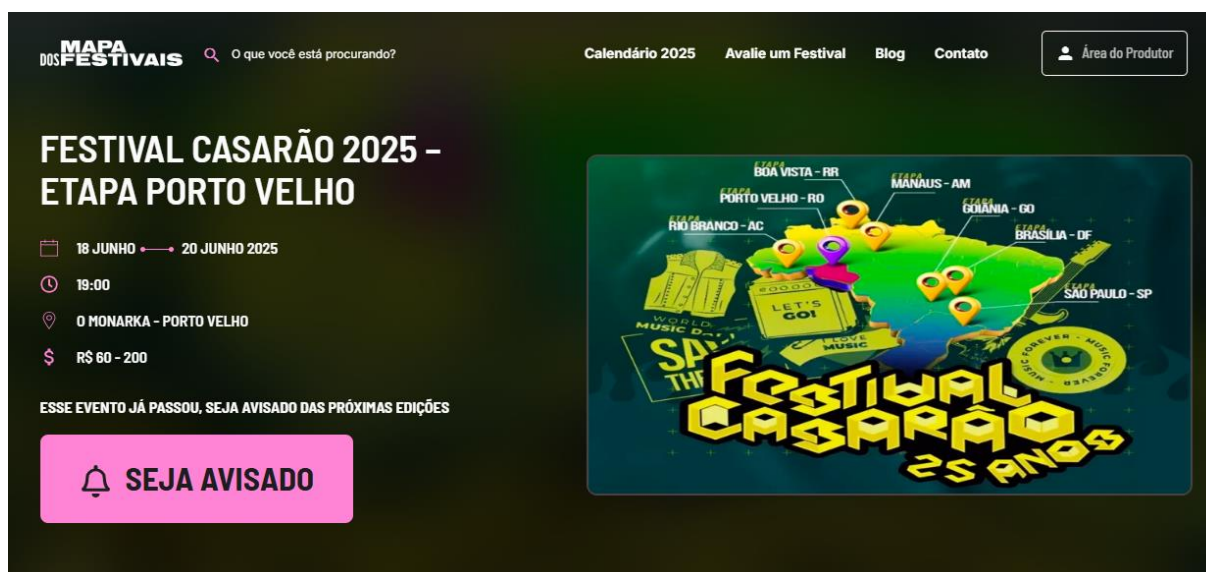
Depois de passada uma década desde a última edição do Rock in Jipa, A fundação municipal de cultura de Ji-Paraná reeditou o evento, batizando-o Rondon Rock Festival, que também teve duração de três edições (2017, 2018, 2019). A figura abaixo se refere a uma matéria de internet sobre uma das edições do evento:

Figura 3. Recorte de postagem na internet do ano de 2018



Nos tempos mais recentes, o principal evento anual é o “Festival Casarão”, que reúne bandas de toda a Rondônia, além de artistas convidados de outros estados e algumas atrações de renome nacional.

Figura 4. Interface do sítio eletrônico do festival Casarão



2.2.1 Festival na TV

A banda rondoniense a alcançar maior projeção em todo o território nacional foi a porto-velhense “Versalle”, composta por quatro jovens músicos e liderada pelo vocalista Criston Lucas, atingiu o pico do sucesso durante sua participação no programa “Superstar” na rede globo de televisão no ano de 2015, exibindo seu repertório nos maiores programas da emissora, como Caldeirão do Huck, Altas horas e Domingão do Faustão. Essa exposição rendeu uma extensa turnê nacional, levando inclusive os integrantes da banda a mudarem-se para o Rio de Janeiro por razões logísticas. O êxito desse grupo foi certamente a maior demonstração do potencial mercadológico da arte da nossa terra, bastou-se que fossem criadas oportunidades de expor essa arte, essa música. Atualmente os integrantes da “Versalle” ocupam-se com suas carreiras paralelas.

2.3 Escolas de música

A formação dos músicos rondonienses é um tema sobre o qual não foi localizado nenhum estudo que pudesse embasar este excerto. Entretanto, existem escolas de música que auxiliam na formação de muita gente, e certamente muitos desses passam a também atuar no mercado musical, só não é possível precisar com dados qual a porcentagem desses alunos envereda no universo do áudio.

Destacam-se nesse sentido, a Escola de música Jorge Andrade, localizada na capital, que foi a primeira escola pública de música no estado de Rondônia, inaugurada em 1988, é mantida pelo município e atende a cerca de mil alunos por ano. No interior do estado, cita-se a Escola de Música Walter Bártolo, que é mantida pela prefeitura de Ji-Paraná, através da fundação municipal de cultura, funciona desde 2007 e realiza grandes recitais anuais na formatura dos seus alunos.

2.4 Estúdios de gravação

A música rondoniense, portanto, não se resume àquela produzida pelos artistas que passaram a ser conhecidos, em níveis de cidade, região, estado e arredores, seja através de festivais, exposição na mídia, engajamento na internet ou outros.

Há uma quantidade enorme de artistas que pertencem a nichos extremamente específicos, e que são conhecidos em um território muito limitado, as vezes resumido a um bairro, a moradores de uma rua, ou mesmo um único grupo familiar. Em apenas

um estúdio de gravação localizado em Ariquemes, em funcionamento desde 1998, mais de 500 artistas diferentes já fizeram produções em áudio, em inúmeros estilos, em formatos diversos, grande parte de música religiosa. A maioria das produções ficam conhecidas apenas em nichos específicos como família e amigos próximos, seja por ter sido feita para isso, seja por não ter passado disso.

Postos os dados acima, fica claro que o cenário cultural rondoniense é pluralista e multifacetado, e considerando o IFRO como parte do território cultural descrito, é certo que os frequentadores dessas unidades escolares sejam influenciados por esse mesmo ambiente musical, de modo que é possível supor que os alunos do IFRO possuem preferências musicais semelhantes às de suas comunidade em geral e que todos ingressam à escola já com seus repertório musical internalizados e que os alunos levam mais música para dentro da instituição do que recebem dela.

3 - PROBLEMA DE PESQUISA

De que maneira a música rondoniense está presente nos currículos de Arte do ensino médio integrado à EPT do IFRO?

4 - REVISÃO DE LITERATURA

4.1 – A música na escola e o ensino de música

A música peleja há séculos para ser reconhecida como promotora de saberes e como campo de conhecimentos indispensáveis para a formação integral do indivíduo, equivalendo-se assim, às outras áreas do conhecimento que compõem o currículo escolar.

Logo no início das sociedades ocidentais, as elites dominantes viram arte musical uma valiosa ferramenta para disseminação de valores que lhes fossem convenientes, e para ver difundidos esses valores, a igreja serviu-se amplamente da música para reforçar as suas teses sobrenaturais, visto que da mesma forma que não se conseguia explicar as coisas supostamente divinas através da razão, também a música não podia ser totalmente compreendida através de métodos científicos naquele tempo, ou seja, não se podia explicar de onde a música vinha nem o porquê existia, embora a sua existência fosse prontamente comprovável pela habilidade intrínseca da audição.

Dessa forma, ao longo dos séculos que seguiram, a igreja acabou definindo a música como um veículo em que se viajava até o suposto criador, “intermediária entre Deus e os homens” (FONTERRADA, 2008, P.35) afinal, assim como as crenças religiosas, a origem e existência da música eram envoltas em mistérios. A utilização da música como louvor religioso era a forma mais comum de consumo de música, logo, a igreja foi determinante para que a música passasse a ser matéria de estudo na escola.

Tratando do ensino de música no Brasil, a música em si, ela sempre esteve permeando as interações sociais desde os tempos mais remotos, e se expressava, antes, exclusivamente através dos rituais dos povos originários, depois, dominada pela cultura que desembarcou com os invasores:

Desde o período de atuação dos Jesuítas até os dias atuais, a música tem se mostrado presente nos mais diversos aspectos da vida social do Brasil, seja na educação, na religião ou entretenimento. (JUNIOR, et al, 2023)

O ensino formal de música em nosso país tem sua inspiração filosófica e metodológica totalmente copiada dos moldes europeus, sendo nula a influência de outras visões culturais na construção dos seus primeiros tratados, portanto é possível afirmar que a origem da educação musical no Brasil refletiu diretamente interesses externos aos da população que vivia aqui antes de 1500. A europeização cultural que se nos impunha como povo nos primeiros séculos após a invasão portuguesa fazia parte do plano central de domínio, que era promulgado como um processo de “purificação” dos recentes cativos, na tentativa de promover o apagamento da cultura dos povos originários e substituí-las pela do invasor, e a música não fugiu dessa lógica.

5 - PERCURSO HISTÓRICO DA PRÁTICA MUSICAL NA ESCOLA

5.1- Da Grécia antiga ao “descobrimento”

Antes de se tornar um componente do currículo escolar, o ensino de música acumula uma longa história de acontecimentos no curso do seu desenvolvimento. Intrigando filósofos e pensadores que viveram nos tempos antigos, a música já despertava reflexões, na busca de entender e desvendar como se daria o fenômeno

sonoro e sobre a sua influência na vida dos seres humanos: “Não só Platão contempla a música nos seus textos; Aristóteles também se posiciona a respeito”, (FONTERRADA, 2008).

Estava presente desde já a percepção da música como linguagem, com o seu alto poder de comunicação e como fenômeno que despertava emoções: “Desde o início da organização social e política grega, acreditava-se que a música influía no humor e no espírito dos cidadãos” (Idem). Ou seja, embora os estudos sobre música ainda estivessem nos inícios, os efeitos emocionais dela eram detectáveis, e seriam desde então utilizados pelos governantes com a finalidade de educar ou doutrinar, geralmente, as duas coisas ao mesmo tempo:

Nesse contexto, era grande o valor atribuído à música, pois acreditava-se que ela colaborava na formação do caráter e da cidadania (...) os cantos conferiam aos jovens um senso de ordem, dignidade, obediência às leis, além da capacidade de tomar decisões. (FONTERRADA, 2008 p.25)

Quanto aos romanos, na cidade-estado de Roma a música também se popularizou e se multiplicaram os praticantes da arte musical, inclusive com o surgimento de algumas (poucas) escolas de música e dança. “Em Roma, a vida musical era intensa e o prazer pela prática se espalhou, com um número cada vez maior de diletanti” (FONTERRADA, 2008). ‘Diletantes’ eram os praticantes de música amadores.

Na idade média, avançavam os estudos sobre as dimensões mensuráveis do som, com um maior desenvolvimento da física acústica, embora, pelo menos no contexto europeu, a música permanecesse sendo transmitida e disseminada quase que exclusivamente através da igreja, na forma de cânticos e corais, como afirma FONTERRADA (2008, p.35):

Além da prática musical, influenciada pela concepção grega de música como fator de educação e da moral, e da música como ciência, defendida pelos teóricos da época, existe uma terceira posição: que a vê como incorporação e expressão da fé cristã.

Ao mesmo tempo, se torna ainda mais comum a prática da música fora do contexto religioso, tendo origem a música profana: “Além da música boa, havia a

‘música diabólica’ e as pessoas tinham que ser protegidas dos seus efeitos.” (LANG, 1941, p.56. apud FONTERRADA 2008, p.33), seguindo esta afirmação, BORGES, (2002) observa que “Durante a Idade Média, ao lado do canto gregoriano, floresceu, como expressão musical profana, a canção trovadoresca”, praticada inicialmente por pessoas comuns e posteriormente por membros da nobreza.

Também neste período começava a se desenhar a forma da música que a igreja católica seguiria praticando até os dias atuais, como o Conductus, “cântico de procissão usado para acompanhar o padre, conduzi-lo em seus movimentos pela igreja.” (BENNET, 1982), o Moteto “uma das principais formas de polifonia” (FONTERRADA, 2008) e a Missa, “o ato mais importante da Igreja Católica, organiza-se em torno da eucaristia, da Santa Ceia”. (BORGES, (2002)

Após sucessivas adições e alterações, a missa encontrou uma forma em voga até hoje. Apresenta assim uma parte fixa, que compõe o ordinário, e outra parte, suprimível, ou executadas de acordo com a época do ano litúrgico. (BORGES, 2002, p.5)

Na virada entre os séculos X e XI, o monge e teórico musical Guido D’arezzo (992 - 1050) desenvolveu um sistema de escrita musical que atribuía os nomes as notas musicais de acordo com as letras iniciais de uma de suas orações, criando assim o sistema de notação, muito semelhante ao que se usa nos dias atuais, que adota os nomes dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, para as notas da escala musical, “a partir dele há uma substancial transformação, que aponta para o fim de uma era e início de outra” (FONTERRADA, 2008, p. 34) .

Alguns séculos a frente, a renascença marca uma grande expansão de todas as percepções humanas, marcada por significativas transformações culturais e descobertas científicas, é o período em que a razão passou a ser o centro da ação do homem:

O que a caracteriza é o rompimento de fronteiras, tanto geográficas quanto àquelas que se referem ao conhecimento humano, conduzindo a um estudo renovado das formas de arte.” (FONTERRADA 2008, P.40)

A igreja continuava sendo a maior potência cultural das sociedades, visto que se apropriava das artes para disseminar suas concepções, mas essa hegemonia estava cada vez mais dividida:

Paralelamente ao desenvolvimento da música sacra renascentista houve o rico florescimento das canções populares, surpreendentemente variadas em estilo e expressando todo tipo de emoções e estados de espírito. (BENNET, 1982, p.26)

A partir dessas grandes mudanças estruturais na sociedade, a educação também passaria a se adaptar ao novo mundo e, mais que isso, representá-lo de acordo com o pensamento da época, quando a concepção humanista de mundo ganhou projeção:

No que se refere à educação, uma importante mudança se faz a partir dessa época, com a aceitação da criança como um ser que necessita de cuidados especiais, de saúde, educação e lazer, afastando-se da maneira de entendimento vigente no período medieval, em que era considerada um tipo de animal de estimação, feita para divertir os adultos. (FONTERRADA 2008, P.47)

Ainda no século XVI surgiram as primeiras escolas de formação básica em música, com princípios diferentes das *scholari* do século V, que atendiam exclusivamente as necessidades da igreja. Estes espaços educativos recebiam jovens e adultos interessados em aprender:

Essas escolas, nascidas na Itália, continuavam, até certo ponto, a prática de formar músicos para as igrejas, mas, embora condicionados ao repertório (sacro), o modificavam e adaptavam à época. (idem)

Algumas dessas escolas eram, na verdade, orfanatos, onde as crianças recebiam educação musical como parte da formação humanizadora, visando a construção de valores. Essas crianças geralmente permaneciam sendo músicos fixos da igreja e passando a ser tutores dos mais novos.

O período Barroco apresentou nomes que ainda hoje são aclamados entre os maiores da história, como Bach e Vivaldi. Em “Uma breve história da música” Roy Leslie Bennett (1957 – 2018) sobre esse período, destaca:

A palavra “barroco” de início, era usada para designar o estilo da arquitetura e da arte do século XVII, caracterizado pelo emprego excessivo de ornamentos. Mais tarde, o termo passou a ser

empregado pelos músicos para indicar o período da história da música que vai do aparecimento da ópera e do. oratório até a morte de J.S. Bach. (BENNET, 1982, p.35)

O madrigal surgiu também neste período, como um tipo de música totalmente desvinculado da concepção religiosa, constituindo-se em um canto polifônico de temática secular de grande importância para a expansão da música não sacra, embora se utilizasse de elementos desta, pois não havia como não ter influência da música religiosa, já que ela ocupava todos os espaços até então. Assim, quem viesse depois, inevitavelmente teria sido influenciado pela arte igreja.

5.2 - O ensino de música chega ao Brasil

A chegada da idade moderna coincide com o período em que houve a invasão dos navegadores portugueses. A Europa vivia a celebração do cartesianismo de Rene Descartes (1596-1650) ao passo em que as navegações exploratórias se multiplicavam. Os navios que partiam levavam sempre consigo a morte da cultura do local onde chegavam, desta forma os europeus implantaram mundo afora, sobretudo no ocidente, como regra, os seus modos e costumes, fazeres e celebrações como os únicos “certos”.

Qualquer outra forma de se manifestar culturalmente significava profanação da coisa divina e deveria ser extirpado, vide a cultura dos povos originários das Américas do norte, central e do sul. Essa relação, comum no mundo inteiro, onde o colonizador impõe ao colonizado, tudo, veio a fazer parte da realidade do nosso país a partir de 1500.

A arte não chegou com os portugueses “A nação brasileira é anterior à nossa raça” (ANDRADE, 1972), ou seja, já havia nessas terras, dança, música, pintura, línguas, modos de ser e ver o mundo. Apitos e chocalhos ritmavam as danças em roda enquanto o pau-de-chuva chacoalhava clamando precipitações às nuvens. Rituais, de modo geral, eram realizados com muita música e dança, com formas e duração definidas. Tudo isso foi sumariamente desprezado, e mais que isso, combatido pelos invasores recém-chegados.

Não se trata aqui demonizar toda a cultura europeia, esteticamente falando, afinal essa influência não foi de todo ruim, já que nos apresentou grandes gênios em todas as áreas das artes, o problema reside na forma como a cultura nativa fora apagada para ceder lugar a esta outra, importada.

Algum tempo depois do desembarque dos seus navegadores em terras brasileiras, a realeza trata de iniciar um processo de estabelecimento de mecanismos de educação formal, e dentro desse complexo de ensinamentos, a música também já se encontrava curricularizada:

Quando, após o descobrimento, vieram pra cá os jesuítas, primeiros educadores do país, estes trouxeram valores e práticas que iriam exercer grande influência no conceito de educação no Brasil, era inevitável que esses valores e práticas influenciassem também, a educação musical brasileira. (FONTERRADA 2008, P. 208)

Como descrito anteriormente, desde o “descobrimento” toda a educação musical no Brasil servia exclusivamente para atender às demandas da igreja católica, que, ao passo em que seguia ampliando seus domínios sobre as crenças populares, necessitava de mais mão de obra de músicos para acompanhar sua expansão:

Foi dentro desses princípios metodológicos que, provavelmente, se instalou, no Brasil, a primeira proposta pedagógica em educação musical, em que os curumins das missões católicas eram treinados e aprendiam música e autos europeus. (FONTERRADA 2008, p. 209)

Esta configuração educacional permaneceu sem grandes mudanças até meados do século XVIII, quando os jesuítas foram expulsos para atender as mudanças nas estruturas de poder da monarquia decadente portuguesa e pela resistência à escravização dos indígenas.

Em 1759, o Marquês de Pombal banuiu os jesuítas do Brasil, e em 1763, a Capital foi transferida da Bahia para o Rio de Janeiro, medidas que contribuíram para o declínio do sistema educacional dos jesuítas. (ÁLVARES, 2000. p. 5)

A desarticulação do modo jesuíta de educar foi fortemente marcada pelo abandono do método Ratio Studiorum, “criado por Inácio de Loyola para direcionar as ações educativas dos padres jesuítas nas atividades educacionais, na colônia e na metrópole.” (BORGES e SAMBUGARI, 2019. p.5).

Em 1808, após Napoleão Bonaparte declarar guerra à Portugal, Dom João VI, junto com a família real chegaram ao Brasil, “trazendo uma época de prosperidade e desenvolvimento artístico e cultural.” (ÁLVARES, 2000. p. 5). O período foi marcado pela recorrência de concertos musicais para divertimento da corte, que investia na

produção desses eventos, bancando a viagem e estadia dos artistas, que ocupavam cômodos de alto padrão dentro do palácio.

João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís António Domingos Rafael de Bragança “financiou a arte da música durante seu governo em Portugal e, posteriormente, também no Brasil. (RODRIGUES, 2016, p.12). ÁLVARES, 2000, (p.5) Acrescenta: “Dois proeminentes músicos estrangeiros chegaram ao Brasil em 1813: o compositor e pianista austríaco Sigismund Neukomm, e o regente português Marcos Portugal” que vieram completar o séquito de artistas que compunham a única corte de uma monarquia europeia fora da Europa.

Em relação a educação musical neste período, FONTERRADA 2008 (p. 209) chama a atenção para o fato de que, apesar da agitação cultural a qual vivia a Coroa em terras brasileiras, o ensino de música não compartilhava o mesmo progressismo: “Quase não há referências à maneira pela qual o ensino de música se dava, a não ser quanto ao repertório, predominantemente europeu”, ou seja, não se dispunha de variedade de estudos que sugerissem, em termos de Brasil, atualizações nos métodos de ensino de música, e, por isso, não houve progresso significativo no tratamento da música no campo da ciência da educação.

Essa efervescência cultural durou pouco mais de uma década, quando a corte decidiu regressar à Europa. Conforme ÁLVARES, 2000. (p. 5) “Quando Dom João VI retornou à Portugal, em 1821, a atmosfera cultural e artística declinou e a educação musical ficou instável até a coroação de Dom Pedro II, em 1840.”

O mesmo autor registrou o início da nova fase da educação musical no Brasil: “Em janeiro de 1847 passa a primeira lei estabelecendo conteúdo para formação musical: (a) princípios básicos de solfejo, (b) voz, (c) instrumentos de corda, (d) instrumentos de sopro, e (e) harmonia.”

Pouco depois, em 1851 é promulgada a lei 630, estabelecendo o conteúdo do ensino de música nas escolas primárias e secundárias: “A partir do Decreto n.º 630, de 17 de setembro, tem-se, pela primeira vez na história das leis brasileiras, a citação do ensino de música em uma proposta educacional. (GREZELI e WOLFFENBÜTTEL, 2021. p. 3). Os mesmos autores chamam a atenção para o fato de que, por si só, o estabelecimento de uma norma ou currículo não seria capaz de atender com qualidade os anseios da sociedade, pois:

Mesmo a música sendo posta como conteúdo obrigatório a ser lecionado, a partir dos decretos-lei deste período histórico, na prática, ela não se tornava acessível a todos; a maioria dos estudantes chegavam proximamente aos 15 anos de idade para terem as noções básicas de leitura e escrita. Quando isso ocorria, seus responsáveis tiravam-nos da escola, por entenderem que sua ajuda para o sustento da família era mais importante (Idem)

No artigo “A educação Musical no Brasil: percurso histórico por meio dos documentos oficiais de 1847 a 2018” (JUNIOR, et al, 2023 p.4) retratam, inspirado na leitura dos autores CRUVINEL, 2018; FREIRE, 1996; GARCIA, 20s16; ZORZAL; FERREIRA, 2016 que, apesar dessas leis terem entrado em vigor.

A música apresentava um caráter elitista, não tendo outra função senão servir aos princípios do Império demarcada pelo ensino do canto e de instrumentos, com o objetivo de prover mão de obra instrumental.

Diante disso, o acesso era possível somente aos filhos abastados, que ingressavam cedo na escola, e tinham todas as oportunidades de receber ricos ensinamentos também nas artes, devido à sua condição privilegiada de frequentar a escola desde a tenra idade e permanecer até os níveis mais elevados de instrução, enquanto a parcela empobrecida mal chegava a ser alfabetizada. Dados os avanços legais da década de 1850, essas regras vigoraram durante mais de 30 anos, e, somente nas últimas décadas do século XIX, após a proclamação da república, é que se daria uma nova mudança nas leis gerais da educação.

O decreto nº 981, de 8 de novembro de 1890, assinado por Deodoro da Fonseca, “Chefe do Governo Provisório dos Estados Unidos do Brasil” e por Benjamin Constant, então “Ministro e Secretário dos Negócios e da Instrução Publica, Correios e telegraphos” (Brasil, 1890), traz significativas mudanças no currículo e na organização escolar: “Approva o Regulamento da Instrução Primaria e secundaria do Districto Federal” (Idem), inclusive estabelecendo a música como componente curricular nos níveis primário e secundário de ensino, com carga horária definida. Ao refletir sobre esse novo complexo regimental, GREZELI e WOLFFENBÜTTEL, (2021. p. 5) destacam:

Segundo a nova lei, o ensino de música, além de obrigatório, era contemplado em todas as repartições das faixas etárias das escolas primárias de primeiro grau, tendo seu conteúdo aprofundado gradualmente, de acordo com cada classe.

Os mesmos autores ressaltam ainda que “propiciar aos estudantes mais jovens este contato com a música foi um marco importante na concepção de políticas públicas, na formação do sujeito” (2021. p. 5). É prudente lembrar que o ingresso na escola durante a primeira república (1889 – 1930) era orientada por normas bem distintas das atuais, conforme segue:

§ 1º As escolas do 1º gráo admitirão alunos de 7 a 13 anos de idade, e as do 2º gráo, de 13 a 15 annos. Umas e outras serão distanciadas para cada sexo, porém meninos até 8 annos poderão frequentar as escolas do 1º gráo do sexo feminino. (BRASIL, 1890)

As habilidades exigidas dos professores de música dividiam-se em graus de conhecimento e sua respectiva capacidade para ensinar, ou seja, a formação dos professores poderia graduá-los para atuar desde o curso elementar de primeiro grau, até o superior de segundo grau, exigindo o domínio dos seguintes fundamentos, conforme (BRASIL, 1890):

Conteúdos por Curso e Classe

Tabela 5. Escola primária do primeiro grau

Curso	Classe	Conteúdo
Elementar	Classe 1	Cânticos escolares aprendidos de outiva
Elementar	Classe 2	Cânticos, conhecimento e leitura das notas
Médio	Classe 1	Conhecimento das notas, compassos, claves; primeiros exercícios de solfejo; Cânticos
Médio	Classe 2	Revisão, exercício graduado de solfejo
Superior	Classe 1	Revisão, com elementos de arte musical; Exercícios de solfejo; Ditados; Cânticos a uníssono e em coro
Superior	Classe 2	Desenvolvimento do programa precedente; Solfejos graduados; Dictados; Côros

Tabela 6. Escola primária do segundo grau

Curso	Classe	Conteúdo
Elementar	Classe 1	Elementos da arte musical; Solfejos graduados; Côros
Elementar	Classe 2	Acústica: Som e sua propagação; Echo; Phonographo; Diapasão; Cordas Vibrantes; Escala Musical

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa organização curricular permaneceu até o final da década de 1920, como ressaltam GREZELI e WOLFFENBÜTTEL, (2021. p. 7):

Durante os primeiros 30 anos do século XX, em relação à educação musical escolar, não houve muitas modificações nas concepções que, outrora, eram observadas. Foram, aproximadamente, 40 anos de estabilidade legal, algo incomum para os padrões brasileiros.

A partir de 1930, com uma nova mudança de regime político, todos esses dispositivos reguladores de até então foram escamoteados por um decreto de 1931:

Através do decreto n.º 19.890, de 1931, as aulas de música nas escolas passaram a ser denominadas de Canto Orfeônico. Caracterizavam-se, principalmente, pelas práticas vocais em grandes grupos. (Idem)

O maestro e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que havia recém-retornado da Europa, influenciado pelas ideias do educador húngaro Zoltán Kodály (1882 – 1967) apresentou-se, ao lado de outros intelectuais da época, como um ferrenho defensor daquilo que chamava de uma ‘cultura nacional’: “O nacionalismo era um fenômeno das nações marginais que reafirmavam a sua identidade e buscavam reconhecimento.” (FONTERRADA, 2008, p.213).

Essa filosofia pregava a celebração do folclore nacional e do cancionário tipicamente brasileiro como forma de valorização e solidificação da nossa cultura. Villa-Lobos assume, no ano de 1932, a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística, destacando-se como organizador e orientador de um método de educação musical de sucesso:

Villa-Lobos, em pouco tempo, tornou-se um dos mais importantes nomes da educação musical no Brasil, ao instituir o canto orfeônico em todas as escolas públicas brasileiras. (FONTERRADA 2008, p. 212)

O método denominado canto orfeônico tratava do ensino de canto em uníssono para grandes grupos, de até milhares de pessoas ao mesmo tempo,

Villa-Lobos promoveu um concerto no Rio de Janeiro envolvendo mais de doze mil vozes dentre estudantes primários e secundários, trabalhadores de fábricas, e outros interessados em participar. No ano seguinte o coral foi de dezoito mil participantes. (ÁLVARES, 2000. p. 7)

Os aspectos sócio-culturais-políticos do canto orfeônico são controversos e causaram amplas discussões à época, visto que, ao mesmo tempo que exaltavam os valores nacionais, fortalecendo a imagem do regime ao qual o maestro, tecnicamente servia, “Villa-Lobos, por sua vez, via aí a oportunidade de fazer o Brasil todo cantar” (FONTERRADA 1991 apud FONTERRADA 2008).

Foi nessa intersecção de significados que esse método perdurou como oficial por tanto tempo, sendo interrompido não por ser ineficaz, mas por decisões puramente políticas. Essa prática de ensino se estendeu até o ano de 1960, nesse ínterim, foram quase 30 anos de trabalhos intensos, que repercutem de alguma forma na prática de professores de música até os tempos atuais. “Suas ideias tiveram grande aceitação no Brasil e repercussão internacional em países da América do Sul. (ÁLVARES, 2000. p. 7)

Em 1961, o currículo escolar foi novamente submetido a importantes mudanças, e com o ensino de música igualmente ocorreram alterações estruturais. Mas uma mudança no texto da lei, por si só, não seria capaz de apagar o legado do canto orfeônico na educação musical brasileira, tanto que seguiu sendo aplicado em muitas escolas:

Na década de 1960, o canto orfeônico foi substituído pela educação musical, que não diferia profundamente da proposta anterior. Os professores de música, nas escolas, eram ainda praticamente os mesmos e não havia flagrante antagonismo entre a nova proposta e a anterior. (FONTERRADA 2008, p. 208)

GREZELI e WOLFFENBÜTTEL, (2021. p. 8) também contribuem para a discussão: “Na prática, porém, houve poucas mudanças. Não seria tão rapidamente que haveria uma mudança de concepção educacional, que existiu por 30 anos”. Esse novo ordenamento publicado em 1961, seria o primeiro de muitos que se seguiriam ao longo das próximas décadas, marcadas por constantes mudanças nos parâmetros

educacionais nacionais e globais, fruto da efervescência de novas concepções filosóficas e metodológicas para a educação em todo o mundo.

Já em 1971, apenas 10 anos após a substituição do canto orfeônico pela disciplina de educação musical, novas mudanças retiram o ensino de música do currículo escolar e estabelecem a disciplina de Educação Artística, através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.º 5.692, de 1971.

Em 1973, o governo cria o curso de Licenciatura em Educação Artística, um curso de curta duração, focado na formação rápida e polivalente dos futuros professores, para atender as necessidades do novo componente curricular, que exigia do professor conhecimento nas quatro macro áreas da arte: música, teatro, dança e artes visuais.

Essa formação generalista é questionada por estudiosos discordantes da falta de profundidade desse currículo, que levava os futuros professores a terem vagas noções de todos os segmentos da arte, mas sem uma imersão mais intensa nenhuma específica, segundo FONTERRADA 2008, (p. 218) o resultado disso era:

(...) a colocação, no mercado, de professores de arte com grandes lacunas em sua formação, entre outras coisas, pelo fato de ter que dominar, em tão curto tempo, quatro diferentes áreas artísticas, o que, certamente, impedia o aprofundamento em qualquer uma delas.

A autora chama ainda atenção para o fato de que a partir desse novo panorama, a prática musical foi deixando rapidamente o ambiente escolar, na medida em que deixava de existir o componente “música” como item curricular obrigatório, também os professores de música perderam espaço nas escolas:

a citada lei extinguiu a disciplina educação musical do sistema educacional brasileiro, substituindo-a pela atividade educação artística. Note-se a expressão usada: *a disciplina substituída pela atividade*. Ao negar-lhe a condição de disciplina, o governo estava contribuindo para o enfraquecimento e quase total aniquilamento do ensino de música. (p.218)

Na década seguinte, tem início um movimento organizado de arte-educadores de todo o país, capitaneados pela FAEB (Federação de Arte/Educadores do Brasil) criada em 1987, com a intenção, entre outras, de iniciar um processo de pressão frente os parlamentares da constituinte de 1988 para que a arte voltasse a contar como

componente curricular obrigatório, o que não ocorreu de imediato, mas o saldo ainda assim findou positivo para os arte-educadores, já que o assunto subira à discussão nacional.

Esse anseio da classe acabou sendo atendido pelo congresso anos mais tarde, com a LDB 9.394/96, como afirma SOUSA, 2015, p. 6: “texto da lei substitui a Educação Artística pela disciplina Artes, que passa a ser considerada componente curricular obrigatório, devendo estar presente em todos os níveis da educação básica.” O autor considera ainda, a respeito formação do professor após essa nova alteração legal:

A disciplina Artes ainda engloba as linguagens artísticas da música, teatro, dança e artes visuais, de forma a manter a modalidade anterior da formação polivalente do professor de Artes, com a Licenciatura em Educação Artística e habilitação em linguagem específica. No entanto, a formação ocorre na modalidade de licenciatura plena, conforme o artigo nº62.

O cenário desenhado pela Lei de Diretrizes e Bases da educação nº 9.394 de 1996 perdurou até o ano de 2008, quando é promulgada a lei 11.769/08, tornando outra vez a música um componente curricular das escolas brasileiras. A exemplo dos arte-educadores que se organizaram na década de 1980 em busca de pressionar os parlamentares sobre as suas pautas, nos anos 2000, os professores de música se reuniram coletivamente em torno de entidades de classe para lutar:

Associações como a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), o Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música (GAP) e o Núcleo Independente de Músicos (NIM) são fundamentais nos debates durante a tramitação do projeto no Congresso Nacional referente à obrigatoriedade da música nas escolas do país. (ESPERIDIÃO, 2012 apud SOUSA, 2015, p. 7).

Este novo dispositivo não revoga o componente curricular Arte da grade, e sim acrescenta o componente curricular Música. Embora, seja considerada uma vitória importante ter de volta a música aos currículos escolares, alguns aspectos do projeto original da lei ficaram confusos, como a falta de indicações de como se daria esse processo, sobre qual componente curricular seria extinto ou teria sua carga horária reduzida para a inserção do ensino de música no currículo ou qual seria a carga horária semanal de música.

Além disso, item importante que ficou de fora do texto aprovado, no artigo 2º e que tratava da formação dos professores: “O ensino da música será ministrado por professores com formação específica na área” (BRASIL, 2008), com essa exclusão do texto da lei, desenhou-se o seguinte cenário: O ensino de música tornou-se obrigatório, mas a formação específica em música para o professor que lecionaria a disciplina, não.

Sobre esse fator, SOUSA, (2015), acrescenta: “Na prática, Secretarias Municipais ou Estaduais de Ensino ficaram responsáveis por estabelecer como a lei iria influenciar o currículo das escolas públicas.” No ano de 2016 a lei 11.769/08 foi alterada, dando lugar a lei 13278 /16 que insere as outras áreas das artes de forma obrigatória: “dança, artes visuais e teatro deverão ser incorporados ao currículo da disciplina.” (BRASIL, 2016) Na prática essa nova lei anula a anterior, pois que já havia regulamentação do ensino de Arte.

depois de 8 anos da lei 11.769/2008, entrou em vigor a lei 13.278/2016 que revogou a lei 11.769/2008 e estendeu a obrigatoriedade para todas as 4 linguagens artísticas dentro do componente curricular Arte. Esta é uma lei muito recente, que vem assegurar o equilíbrio das relações entre Música, Teatro, Dança e Artes Visuais dentro do currículo, e ainda suscita inquietações para sua implementação no espaço escolar, uma vez que a interpretação que pode ser dada a lei pode ou enfatizar propostas interdisciplinares ou, sucumbir à polivalência de outrora. (Mello e Stocchero, 2018, p.3)

Assim se deu o percurso histórico das leis que regulamentaram a educação musical/artística no Brasil. Ainda hoje, permanecem muitas lacunas a serem preenchidas, relacionadas tanto à melhoria dos dispositivos legais para a formação de professores quanto à construção de ambientes adequados para abrigar as aulas de música em que, via de regra, necessitam de bastante espaço.

6 - FUNDAMENTOS TEÓRICO-CURRICULARES DA EDUCAÇÃO MUSICAL

A importância da música na vida do ser humano é conhecida há muitos séculos, desta feita figurava e figura entre os assuntos de pesquisa de muitos estudiosos, que se aprofundam nos seus diversos fundamentos, sejam eles, físicos, sociais, psicológicos, neurológicos, pedagógicos, enfim, uma gama de temas que a ciência categoriza para o estudo deste complexo fenômeno: “A busca pelo valor da

música e da educação musical inicia-se na Grécia, que sempre tem sido, para o ocidente, uma forte referência” (FONTERRADA 2008, p. 26).

A educação musical praticada na atualidade é o resultado da soma do conhecimento teórico fundado por estes pensadores/pesquisadores, influenciada e modificada pelos contextos regionais. Durante os quase 30 anos em que a música ficou excluída do cotidiano escolar como componente curricular no Brasil, a demanda pela formação de professores se tornou ínfima, sendo esta a principal razão pela qual esses teóricos são pouco conhecidos em nosso país, no universo da educação de maneira geral:

Por uma série de circunstâncias, entre as quais a exclusão da disciplina Música dos currículos escolares, substituída pela Educação Artística desde 1971(lei n.5692/71), muitas dessas abordagens ficaram esquecidas, limitando-se a uns poucos seguidores, via de regra, pertencentes a segmentos educacionais alternativos. (FONTERRADA 2008, p. 119 a 120).

Apesar de a música vir sendo fruto de estudos desde a antiguidade, foi a partir do século XIX da era moderna que surgiram os teóricos do ensino de música os quais a academia hoje em dia celebra e dos quais utiliza os métodos em seus referenciais de estudos. Os autores a seguir são parte importante do pensamento em educação musical no ocidente, que, de maneira individual ou associados a instituições de desenvolvimento do ensino de artes em várias partes do mundo, promoveram avanços significativos no campo da música como ciência e arte, sobretudo como riqueza humana que deve ser acessível a todos.

[...] há uma enorme necessidade de compreensão da música e dos processos de ensino e aprendizagem dessa arte. Até que se descubra seu real papel, até que cada indivíduo em particular, e a sociedade como um todo, se convençam de que ela é uma parte necessária, e não periférica, da cultura humana. (Fonterrada, 2003, p.12)

O esquema abaixo apresenta alguns dos teóricos mais importantes da educação musical da “primeira e da segunda geração” (FONTERRADA, 2008) e as principais linhas de abordagens que norteiam os seus estudos:

Tabela 7. Principais teóricos da educação musical

Nome	País	Principais ideias
Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950)	Suíça	Criou a abordagem conhecida como “Euritmia” / Enfatiza o movimento corporal na aprendizagem musical.
Edgar Willems (1906-1978)	Bélgica/ Suíça	Desenvolveu um método conhecido como “Educação pela Arte” / Defendia o ensino integrado de artes.
Zoltán Kodály (1882-1967)	Hungria	Desenvolveu um método de ensino musical baseado em canções folclóricas e jogos musicais / Canto coral e desenvolvimento auditivo.
Carl Orff (1895-1982)	Alemanha	Desenvolveu uma abordagem educacional chamada Orff-Schulwerk / Enfatiza a aprendizagem musical por meio da exploração lúdica, do movimento corporal e da improvisação
Shinichi Suzuki (1898-1998)	Japão	Desenvolveu o Método Suzuki / Aprendizado da música da mesma maneira se que aprende a língua materna, através da imersão, repetição
George Self (1913-1997)	Inglaterra	Desenvolveu métodos que enfatizavam a importância da improvisação e da criatividade na educação musical
Keith Swanwick (1931 a 2021)	Inglaterra	Desenvolveu a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical / C(L)A(S)P: Composição, Literatura, Apreciação, Técnica e Performance
Murray Schafer (1933-2021)	Canadá	Criou o conceito de paisagem sonora / Busca integrar a música com o ambiente natural e urbano.

Fonte: Elaboração do autor a partir de terradamusicablog.com.br

6.1 O ensino de música na BNCC

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) “é um documento normativo que se caracteriza como um conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica” (Brasil, 2018, p. 7). Definida na sua apresentação como sendo uma medida de grande avanço na normatização das bases da educação, apontando o desenvolvimento pleno dos cidadãos como meta:

A Base estabelece conhecimentos, competências e habilidades que se espera que todos os estudantes desenvolvam ao longo da escolaridade básica. Orientada pelos princípios éticos, políticos e

estéticos traçados pelas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica, a Base soma-se aos propósitos que direcionam a educação brasileira para a formação humana integral e para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva. (Idem)

Porém, no decorrer das pesquisas buscando artigos e outros estudos relacionados ao ensino de música, foi possível perceber que o conteúdo da base relacionado a parte específica da música, não é unanimidade entre pesquisadores e professores da área: “foi possível perceber uma lógica de esvaziamento da música como um campo de conhecimento, além de a própria Base, em muitas vezes, se imiscuir ao próprio currículo.” (Oliveira e Souza, 2024, p.02). Os autores acrescentem ainda que:

O ensino de música no Brasil, como uma política pública efetiva para a Educação Básica, ainda não se tornou uma realidade na maior parte das escolas. Mesmo a Lei nº 13.278/2016 – que altera a Lei nº 11.769/2008 – que torna obrigatório o ensino de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro na Educação Básica, não conseguiram garantir que de fato a música estivesse instituída como protagonista nas propostas curriculares. (p.02)

O artigo de que tratam as citações acima, denominado “Música na Base Nacional Comum Curricular: reflexões sobre as propostas curriculares para o Ensino Fundamental” (2024, disponível em abem.mus.br) faz uma análise das competências musicais a serem desenvolvidas conforme estão dispostas no documento, e como a música fica posicionada no interior desse currículo:

nosso objetivo é compreender as discursividades presentes nas dimensões do conhecimento em Arte, nas competências e habilidades que são direcionadas ao ensino de Arte, em especial no que diz respeito à música.” (p.03).

O estudo aponta ainda que a BNCC não é a primeira tentativa de regulamentar o ensino de artes na educação básica nas escolas brasileiras, currículo do qual a música se funde e se desprende conforme decisões políticas, deixando o ambiente pedagógico em constante indefinição. Historicamente, outras modalidades de ordenamento oficial estatal já passaram sobre a música como disciplina no currículo escolar, como o decreto n.º 630, de 1857 (descrito em detalhes na página 36) que já propunha o ensino de conteúdos de música na educação básica.

A análise crítica de Oliveira e Souza conclui que “definições de leis, decretos e outros documentos normativos não são suficientes para uma implementação da educação musical na escola como componente curricular” e que é necessário diálogo permanente com os educadores e pesquisadores, no sentido de construir um currículo que leve em conta os anseios dos trabalhadores que atuam na ponta da linha, no chão de escola.

Afora o debate sobre ser libertadora ou alienante, é fato que a BNCC oferece um bom caminho para o planejamento de atividades em música, delimitando aspectos fundamentais a serem observados no planejamento, execução e avaliação dos conteúdos. A base se aplica nesse contexto, de uma realidade escolar onde as coordenações de ensino muitas vezes não recebem nenhum tipo de informação ou instrução e portanto não sabem lidar minimamente com os fundamentos da educação musical, num sistema que trata a música na escola apenas como passatempo ou animação de eventos. Diante disso, essa definição curricular, oferece um documento balizado em conceitos construídos pela ciência, que podem ser enfiados, mas aprovados pelas instâncias superiores de educação, pode ser de grande utilidade, sobretudo para os professores menos experientes, visto que acaba sendo melhor seguir uma diretriz discutível do que não seguir nenhuma.

O quadro a seguir apresenta a tabela conceitual para as competências desejadas na disciplina de arte:

Tabela 8. Competências de Arte

Nº	Descrição
1	Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades.
2	Compreender as relações entre as linguagens da Arte e suas práticas integradas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo cinema e pelo audiovisual, nas condições particulares de produção, na prática de cada linguagem e nas suas articulações.
3	Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira –, sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em Arte.
4	Experienciar a ludicidade, a percepção, a expressividade e a imaginação, ressignificando espaços da escola e de fora dela no âmbito da Arte.

5	Mobilizar recursos tecnológicos como formas de registro, pesquisa e criação artística.
6	Estabelecer relações entre arte, mídia, mercado e consumo, compreendendo, de forma crítica e problematizadora, modos de produção e de circulação da arte na sociedade.
7	Problematizar questões políticas, sociais, econômicas, científicas, tecnológicas e culturais, por meio de exercícios, produções, intervenções e apresentações artísticas.
8	Desenvolver a autonomia, a crítica, a autoria e o trabalho coletivo e colaborativo nas artes.
9	Analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo.

Fonte: Brasil, 2018, p. 198 apud Oliveira e Souza, 2024, p.13

O capítulo destinado especificamente para o ensino de música apresenta propostas para cada estágio do processo:

Tabela 9. Objetos de Conhecimento e Habilidades para música na BNCC (Séries Iniciais)

Objetos de Conhecimento	Habilidades
Contexto e Práticas	(EF15AR13) Identificar e apreciar criticamente diversas formas e gêneros de expressão musical, reconhecendo e analisando os usos e as funções da música em diversos contextos de circulação, em especial, aqueles da vida cotidiana.
Elementos da linguagem	(EF15AR14) Perceber e explorar os elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de jogos, brincadeiras, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musical.
Materialidades	(EF15AR15) Explorar fontes sonoras diversas, como as existentes no próprio corpo (palmas, voz, percussão corporal), na natureza e em objetos cotidianos, reconhecendo os elementos constitutivos da música e as características de instrumentos musicais variados.
Notação e registro musical	(EF15AR16) Explorar diferentes formas de registro musical não convencional (representação gráfica de sons, partituras criativas etc.), bem como procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual, e reconhecer a notação musical convencional.
Processos de criação	(EF15AR17) Experimentar improvisações, composições e sonorização de histórias, entre outros, utilizando vozes, sons corporais e/ou instrumentos musicais convencionais ou não convencionais, de modo individual, coletivo e colaborativo.

Fonte: Brasil (2018, p. 202-203 apud Oliveira e Souza, 2024, p.22).

Tabela 10. Objetos de Conhecimento e Habilidades para música na BNCC (Séries Finais)

Contextos e Práticas	(EF69AR16) – Analisar criticamente, por meio da apreciação musical, os usos e as funções da música em seus contextos de produção e circulação, relacionando as práticas musicais às dimensões social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética. (EF69AR17) – Explorar e analisar, criticamente, diferentes meios e equipamentos culturais de circulação da música e do conhecimento musical.
----------------------	---

Fonte: Brasil (2018, p. 202-203 apud Oliveira e Souza, 2024, p.22- 23).

Tabela 11. Habilidades da linguagem musical segundo a BNCC

Categoria	Descrição
Elementos da linguagem	(EF69AR20) Explorar e analisar elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de recursos tecnológicos (games e plataformas digitais), jogos, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musicais.
Materialidades	(EF69AR21) Explorar e analisar fontes e materiais sonoros em práticas de composição/criação, execução e apreciação musical, reconhecendo timbres e características de instrumentos musicais diversos.
Notação e registro musical	(EF69AR22) Explorar e identificar diferentes formas de registro musical (notação musical tradicional, partituras criativas e procedimentos da música contemporânea), bem como procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual.
Processos de criação	(EF69AR23) Explorar e criar improvisações, composições, arranjos, jingles, trilhas sonoras, entre outros, utilizando vozes, sons corporais e/ou instrumentos acústicos ou eletrônicos, convencionais ou não convencionais, expressando ideias musicais de maneira individual, coletiva e colaborativa.

Fonte: Brasil (2018, p. 202-203 apud Oliveira e Souza, 2024, p.22- 23).

6.2 – A resolução Nº 2, de 10 de maio de 2016

As últimas atualizações da diretriz fundamental da educação musical no Brasil datam de quase uma década. - A resolução Nº 2 é um documento regulatório confeccionado pelo MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO através do CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO na CÂMARA DE EDUCAÇÃO BÁSICA: “Define Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica.” Este dispositivo regulador distribui as atribuições dessa operacionalização

em cinco grupos, cada um responsável por competências específicas dentro do processo de implantação da educação musical nos variados sistemas de ensino:

Art. 1º Esta Resolução tem por finalidade orientar as escolas, as Secretarias de Educação, as instituições formadoras de profissionais e docentes de Música, o Ministério da Educação e os Conselhos de Educação para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica, conforme definido pela Lei nº 11.769/2008, em suas diversas etapas e modalidades. (Brasil, 2016)

O documento esclarece que os sistemas de ensino, com o auxílio dos poderes municipais, estaduais e federais, têm a atribuição de criar condições adequadas para o ensino de música nas escolas, ofertar formação inicial e continuada para os profissionais envolvidos nas atividades de ensino de música, acompanhar o desenvolvimento das ações e avaliar os resultados da intervenção ao final de cada período, com a finalidade de promover adequações e melhorias nas ações futuras. O texto da resolução contempla as necessidades históricas do professor de música, mas infelizmente não garante a sua execução.

Quanto à educação profissional, o parágrafo 3 da resolução contém recomendações específicas para o ambiente EPT, no que diz respeito ao planejamento e execução de projetos envolvendo o ensino de música. Embora a lei nº 11.769/2008 que tornava a música um componente a parte da disciplina de artes tenha sido alterada pela Lei nº 13.278/2016, que retirou a exclusividade da música como componente curricular obrigatório entre as linguagens da arte, “na medida em que a música conquistava espaço no currículo escolar, as demais linguagens começaram a buscar seu espaço também” (Mello e Stocchero, 2018, p.2) a resolução Nº 2, de 10 de maio de 2016 estrutura de maneira clara e estratégica os passos para uma efetiva integração da música com o ambiente escolar, através do planejamento, ação, acompanhamento e avaliação das políticas implantadas. O texto integral da resolução encontra-se nos anexos (APÊNDICE H)

7 - PROPOSTA METODOLÓGICA

O tema, objeto desta pesquisa, é o entendimento da relação entre o ensino de artes no IFRO e a cultura rondoniense. O estudo, metodologicamente, envolveu leitura e análise de documentos históricos relacionados ao ensino de Arte no contexto escolar e as diretrizes que norteiam a oferta de música no currículo de arte na EPT.

No que tange à pesquisa documental e bibliográfica, o projeto focou no currículo de música na educação pública, buscando conhecer desde a formatação inicial das diretrizes norteadoras até as atualizações realizadas no tempo presente.

Os dados relacionados ao referido currículo foram obtidos no painel de indicadores do IFRO e demais plataformas online ligadas à instituição. A partir deste levantamento bibliográfico histórico e documental, demonstrando a dinâmica temporal do ensino de arte na escola, e posteriormente nos IF's, a pesquisa passou para uma abordagem qualitativa, utilizando como método, fundamentos da entrevista semiestruturada: (LÜDKE, ANDRÉ, 2013) "(...) esta é, aliás, uma das principais técnicas de trabalho em quase todos os tipos de pesquisa utilizados nas ciências sociais".

As entrevistas foram realizadas de maneira remota via meeting, com as devidas autorizações das unidades escolares. Essa geração de dados, quais sejam: as investigações documentais sobre o funcionamento da instituição e as regras para o ensino de Arte na EPT, junto com as entrevistas semiestruturadas com os professores de música de duas unidades do IFRO, permitiram gerar dados qualitativos, construindo um generoso acervo de informações, uma vez que o roteiro contou tanto com perguntas objetivas, como com diálogos abertos sobre a profissão e a trajetória de trabalho do professor.

O produto educacional decorrente da pesquisa, a obtenção dos dados sobre os artistas e promotores locais da música rondoniense se deu de diferentes maneiras: 1 - contato com os próprios autores ou familiares que pudessem autorizar a divulgação de material autoral; 2 - consulta às bases de arquivos de instituições relacionadas ao fomento e preservação do patrimônio cultural rondoniense, quais sejam, Setorial de música do Conselho Estadual de Cultura, Movimento Pró-cultura ou em buscas na internet, coletando apenas informações públicas, sem incorrer em risco de violação de direitos sobre as obras e artistas a serem incluídos no produto educacional.

7.1- Geração e análise de dados

A geração dos dados que respondem ao problema de pesquisa se deu a partir de entrevistas semiestruturadas gravadas em áudio e transcritas. As perguntas foram realizadas mediante roteiro preconcebido, porém foi permitido aos entrevistados sugerirem assuntos que desejassem abordar, lançando mão de procedimentos

amplamente democráticos na ação de inquirir, pensamento corroborado pelas palavras de THIOLENT (2022): “Os grupos podem fornecer outras informações que não estavam previstas, o que permite aumentar a riqueza das descrições.”

Os dados obtidos através das entrevistas foram examinados à luz de “metodologias de análise” (GALIAZZI, 2020) consolidadas pela literatura acadêmica, baseadas em conceitos teóricos difundidos no meio científico. “A análise está presente em vários estágios da investigação, tornando-se mais sistemática e mais formal após o encerramento da coleta de dados.” (LÜDKE e ANDRÉ. 2013, p.53).

No momento em que a coleta dos dados se encontrou finalizada, estes foram categorizados e preparados para tratamento. A esse respeito GALIAZZI, (2020, p.40) considera: “Uma vez de posse do conjunto de textos a serem analisados, [...] inicia-se o processo de análise propriamente dito. O primeiro passo é a desconstrução dos textos e sua unitarização.”

Essa divisão do texto em unidades permitiu otimizar o tempo de trabalho dedicado a esta fase da pesquisa, separando os conteúdos por suas características convergentes. A codificação, como afirmam GIBBS e FLICK (2009, p.60) “é uma forma de indexar ou categorizar o texto para estabelecer uma estrutura de ideias temáticas em relação a ele. Uma média comum é que a transcrição leve algo entre 4 e 6 vezes o tempo envolvido na coleta dos dados”. (Idem) e acrescentam ainda que “as estimativas do tempo que as transcrições levam variam de autor para autor e dependem do nível de detalhes com que se transcreve e do talento do digitador.” (Ibidem). O perfil da pesquisa indicava peremptoriamente a conveniência de se utilizar a análise de conteúdo, metodologia designada por Bardin, 1977, p.36) como a modalidade analítica que “opera com significados construídos a partir de um conjunto de textos, em que os materiais textuais constituem significantes a que o analista precisa atribuir sentidos e significados.”

7.2 - Produto educacional

O produto educacional que complementa essa pesquisa é o resultado da coleta de dados referentes aos compositores mais conhecidos na nossa região, reunindo dados biográficos e artísticos dos mesmos para a composição de obra didática em formato digital a ser disponibilizada gratuitamente para todo cidadão brasileiro.

Os critérios utilizados para a inclusão de autores no ebook Rondônia autoral foram:

Viver ou ter vivido em Rondônia e desenvolvido carreira artística autoral aqui no estado. (No caso de artistas já falecidos, será procurada a família para solicitar as informações para a elaboração do produto educacional (e-book)

Ter a disponibilidade em reportar e autorizar a publicação das seguintes informações:

Nome artístico, idade (opcional), local;

Breve histórico da carreira artística autoral (Release);

Fotografias e outros materiais gráficos, como cartazes, ingressos de shows, capas de discos e demais peças promocionais;

Links para acesso a material autoral na internet (*Spotify, Youtube, Deezer*)

O e-book intitulado “Almanaque Rondônia Autoral” é uma obra paradidática que tem a finalidade auxiliar na elaboração de planos de aula da música, mas também se trata de um registro histórico inédito na cultura rondoniense, constituindo um memorial da arte musical genuinamente local, numa genuinidade que engloba influências e aspectos da música de todo o resto do mundo, tornando-a única, como toda cultura regional, que é regional a partir daquilo que absorve do universo e particulariza.

O produto foi submetido à validação por professores de Arte em atuação na EPT, através de formulário de validação.

8 - A SALA DE MÚSICA

Murray Schafer², no seu *World Soundscape Project*, sonhava com “um projeto acústico mundial, que através da conscientização a respeito dos sons existentes, pudesse prever o tipo de sonorização desejada para cada ambiente” (Fonterrada, 1986, p.11). Essa tomada de consciência sobre a existência dos sons, definido por Schafer como “qualquer coisa que soe”, nos permite refletir e pensar melhor sobre “Quais sons queremos eliminar, conservar ou reproduzir” em nosso entorno.

Partindo dessa ideia, quais sons podemos perceber nos arredores da sala de música? Quais desses sons nos beneficiam e quais “atrapalham”? Quais queremos que ecoem e quais desejamos que cessem? Quais sons passam despercebidos?

² *Murray Schafer (1933 – 2021) foi um compositor, educador musical e ambientalista canadense, conhecido pelo seu trabalho inovador na ecologia acústica e pelo projeto paisagem sonora do mundo (*World landscape Project*)

Estas questões norteadoras nos ajudam a compreender, no contexto do ensino de música na educação, o quanto essa variante é considerada no processo de escolha da sala que vai receber as atividades musicais na escola.

A inserção do ensino de música nas escolas vai depender do empenho dos dirigentes e educadores e também da elaboração de propostas para a organização dos espaços para este aprendizado. Essa organização dos espaços deverá contemplar duas situações diferenciadas, os recintos fechados (salas de aula) e ao ar livre (pátio da escola e outros). (Gaida, 2012, p.2)

Esta conformidade acústica dos espaços é “uma das questões que mais preocupam na área de ensino e aprendizagem (...)” (Vergara, Mattos e Paul, 2017), de modo que os ambientes onde são vivenciadas as experiências práticas com as artes dentro do recinto escolar (especialmente aquelas linguagens artísticas que envolvem projeção sonora) devem ser espaços pensados especificamente para este fim, de maneira que a adequação da sala às atividades que nela serão desenvolvidas é um princípio relevante na hora de pensar a música na escola.

No que se refere às particularidades da educação musical, é preciso considerar dois aspectos fundamentais: a apreciação (audição de repertório musical, em geral por meio de aparelhos de som) e a prática musical (interpretação e criação de música, com o uso de instrumentos musicais, da voz e de outros materiais)”. (Schmid, Romanelli, Corrêa et al, 2012. p.66).

Além do conforto térmico e luminosidade adequada, é preciso pensar também no tratamento acústico das salas de aula direcionadas ao ensino de música, uma vez que os sons ali produzidos podem extrapolar as paredes do ambiente e se espalhar por outros espaços da escola, vindo a interferir em alguma outra atividade que esteja sendo desenvolvida em outro local, e que necessite de silêncio.

A sala de aula é o espaço onde educador e estudantes permanecem a maior parte do tempo durante o período letivo. Preparar este espaço para que tenha a melhor qualidade para o fim ao qual está definido (...) vai além de priorizar o projeto arquitetônico. (idem)

Para determinar a qualidade acústica de um ambiente são utilizadas normas de aferição definidas pela ciência. Os parâmetros de referência são constituídos a partir de princípios físico-acústicos, através das suas unidades de medida, cuja mais utilizada é o decibel. A técnica se baseia nas oscilações das frequências sonoras, que

são avaliadas por instrumentos como o decibelímetro, que calcula, por exemplo, o volume da projeção da voz humana dentro de uma sala, bem como de instrumentos musicais e quaisquer outros objetos que se queira analisar o comportamento acústico.

No artigo denominado “Caracterização da qualidade acústica de salas de aula para prática e ensino musical” (Vergara et al, 2017) os autores apontam a viabilidade de se realizar uma avaliação acústica dos ambientes da escola:

Os valores de diversos parâmetros acústicos objetivos (tempo de reverberação, tempo de decaimento inicial, clareza, definição, etc.) de salas de apreciação e execução musical são obtidos com facilidade graças à tecnologia disponível hoje. (p.24)

Os profissionais que atuam nessa área agem de acordo com as normas da SO3382, que

especifica métodos para a medição do tempo de reverberação e outros parâmetros de acústica de salas aplicados a espaços de espetáculos artísticos. Ela descreve o procedimento de medição, o dispositivo necessário, a cobertura requerida, o método para avaliação dos dados e para apresentação do relatório de ensaio. (Brasil, 2007)

Esses números, somados a técnica auditiva do avaliador, levam à definição do método de tratamento acústico a ser aplicado em cada circunstância, entre eles, se as medidas mitigatórias devem envolver ações de abafamento ou de amplificação, ou ambos, desse modo é possível interferir para a melhora na qualidade acústica de um determinado local. Esse tratamento acústico pode ser realizado tanto para impedir que haja vazamento de som da sala para fora, como para impedir que sons externos adentrem à sala, especialmente em salas de gravação de áudio.

8.1 – O cenário ideal, a realidade e a perseverança

O estado da arte exposto acima descreve o cenário ideal para uma sala de música e para o pleno aproveitamento dos assuntos compartilhados entre o mestre e alunos durante as aulas. A realidade do cenário estudado mostra que, na prática, as condições acústicas das salas de aula de música estão longe do ideal para os padrões apropriados, e que os desafios da docência em música as vezes dependem até de confeccionar o próprio ambiente para o trabalho.

A conjuntura estrutural destinada ao ensino de música na escola é foco da atenção de pesquisadores da educação musical em diferentes regiões do Brasil, que

através de teses, dissertações e artigos, permitem dialogar com outras realidades sobre essa questão crucial, levando a reflexão e ao debate. Essa produção científica auxilia outros pesquisadores e seus trabalhos acadêmicos na compreensão das razões que conservam a arte como uma atividade de importância secundária dentro do processo de ensino.

Analizamos a tese de doutorado da professora Maira Ana Kandler, denominada “MÚSICA NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA: um estudo de caso no Instituto Federal de Santa Catarina campus Florianópolis” (UFRGS, 2019), que ouviu professores de música lotados na unidade e obteve respostas que dialogam com a estrutura e condições de trabalho e logística dos professores de música do IFRO: “Estar em uma escola de EPT apresenta-se como um desafio para a área de música.” (p.6) e acrescenta que “Os professores de música expõem que as demandas dos cursos de ciências exatas são prioridade e que a música e as outras artes ficam em segundo plano.” (p.6).

Essas afirmações corroboram com a realidade relatada por professores do IFRO, quando tecem suas queixas: “Primeiro, que a música, ela nem tá dentro do componente curricular, né? Ela é uma linguagem da disciplina de arte...”. “Tinha um espaço mais preparado para as artes visuais, então pra música eu tive que infelizmente me virar, com espaços alternativos.”

O recorte do referido estudo acadêmico realizado na região sul, que dialoga com a nossa realidade na oferta de música na EPT, transmite as dificuldades logísticas comuns a professores de maneira múltipla entre campi, mas também aponta para as soluções encontradas para resolver ou amenizar os percalços:

professores de música e praticantes buscam inserir, expandir e fortalecer as práticas no IFSC-Florianópolis a partir da criação de cursos de Formação Inicial e Continuada, da divulgação e realização de apresentações das práticas dentro e fora da instituição, da criação de uma rede de sustentação formada por bolsistas e músicos profissionais. O fazer musical é central em todas as práticas, que se mantêm devido ao envolvimento dos praticantes e às ações por eles realizadas. (Kandler, 2019, p.1)

E conclui o resumo da tese acenando positivamente para os efeitos de um planejamento das atividades musicais compreendida e apoiada pela escola como um todo:

Os resultados permitem concluir que as práticas atendem a diferentes fins internos: formação musical, iniciação profissional e, ao mesmo tempo, contribuem para a formação integral, o bem-estar e a interação entre os sujeitos envolvidos nas práticas. A música tem muitos potenciais formativos e pode ser inserida de diferentes formas no contexto de educação profissional e tecnológica. O que vai determinar a forma dessa inserção são as intenções e as concepções dos sujeitos com ela envolvidos. (Idem)

8.2 - “Se a gente não for firme, a gente desaparece.”

Este subtítulo representa a fala de um dos professores entrevistados para a tese de citada professora, no início desse capítulo, onde a autora analisa a relação interdisciplinar entre a música e outras áreas do conhecimento: “A falta de integração entre a música e os componentes curriculares de formação profissional não é exclusiva do IFSC” (Kandler, 2012, p.38).

Essa percepção dialoga com as declarações que obtivemos dos colaboradores para a pesquisa desta dissertação, que relatam a importância da existência de mecanismos de trocas de informações sobre a atividade docente de arte no IFRO como estratégia para o fortalecimento da música na escola, como o núcleo de arte e cultura, que possibilita essa interação em tempo real sobre as demandas do setor dentro da escola, conforme relata um dos nossos entrevistados: “A gente tá organizado, tem pró-reitoria de extensão, tem coordenação de arte e cultura, comitê de arte e cultura, formado por estudantes, técnicos, professores... tem os núcleos de arte e cultura nos campi”.

Estes avanços são reconhecidos também pelo outro professor colaborador: “(...) esse é um ponto positivo, nós temos uma rede de arte-educadores, tanto das artes visuais como da música, que a gente trabalha de forma muito colaborativa”.

Essas semelhanças na questão estruturante das atividades musicais na EPT relatadas entre unidades de educação profissional geograficamente distantes, indicam que a falta de condições adequadas para o ensino de música possui dimensões extrarregionais e que o sentimento por parte dos professores de música de que a arte é tratada como forma inferior de conhecimento frente as disciplinas tradicionais é uma realidade em rede e encontra eco em diferentes unidades dos Institutos Federais de Educação Ciência e Tecnologia (IFETs).

Como instituições voltadas para a formação profissional e comprometidas com o desenvolvimento do país, os IFETs estão integrados às políticas nacionais de Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I) (...) claramente, a política atual de C,T&I não prioriza áreas como educação, arte e cultura – ou as Humanidades, de modo mais amplo. (Idem)

A análise do trabalho acadêmico de Kandler, (2019), no que se relaciona com as dificuldades estruturais encontradas por professores de música na EPT, evidenciou inúmeras similaridades entre as realidades observadas, sejam no que diz respeito aos problemas, como na busca e encontro de soluções.

8.3 – Desafiando os desafios

Para além dos problemas estruturais do ensino de música, existem muitas experiências exitosas com música no contexto escolar, que também precisam ser citadas e celebradas, como relembra o autor do trabalho acadêmico que será analisado a seguir: “Os conteúdos pertencentes à área da música já constavam em sua estrutura, antes mesmo da lotação de um professor de Arte com formação em Música na unidade escolar.”

Esse bem-fazer fica evidenciado no trabalho acadêmico do professor de música sul-mato-grossense Hudson de Souza Campos, que realizou sua pesquisa de mestrado em uma escola de tempo integral no município de Campo Grande, MS. “Atualmente a escola conta com 2 professores de Arte em seu quadro de professores efetivos, sendo uma professora com formação em Licenciatura Plena em Artes Visuais e um professor com formação em Licenciatura Plena em Música, no caso, eu.”

Em sua dissertação denominada “O USO DO REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO E DA NOTAÇÃO NÃO CONVENCIONAL COMO ESTRATÉGIAS PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL NA SALA DE AULA” (UFMS, 2023) o pesquisador faz apontamentos contundentes sobre a importância do professor e da oferta do ensino de música na escola:

Crianças com famílias mais musicais podem iniciar a música em tenra idade. Entretanto, não há como ignorar as demais crianças que não têm acesso à música pelo meio familiar. Portanto, se não for no ambiente escolar, onde mais pode ocorrer esse acesso? (p.35)

No ensejo em que retrata a boa relação os professores de arte/música e equipe pedagógica/gestora da escola:

A gestão da escola reconhece a importância do fazer artístico e das práticas musicais em sala de aula. Inclusive, sempre houve a consciência de que os professores de Arte (Música e Artes Visuais) tivessem um espaço adequado para as práticas pedagógicas, com ambiente próprio para cada linguagem artística. É preciso ressaltar que a direção faz o que é possível para oferecer um suporte necessário aos professores. (p.36)

Embora, a falta de um local adequado realmente seja um fator dificultante:

é preciso esclarecer que, para o professor de música, trabalhar com muito pouco recurso, sem um espaço adequado e sem materiais de musicalização com o mínimo de qualidade, provoca um certo bloqueio no que diz respeito ao próximo passo a ser dado quando se trata de educação musical. (p.34)

O apoio incondicional da escola às atividades musicais, pode “compensar”, em certa medida, a ausência da estrutura predial adequada: “Da mesma forma, evitaram-se cobranças demasiadas referentes às estruturas da escola, pois é compreensível o quanto a direção se esforça para ajudar como pode.” (p.34)

O pesquisador registra também que ainda predomina uma visão ainda mais antiga com relação ao ensino de música, sobressaindo-se a ideia de que a música é um adorno para datas comemorativas:

Muito da atividade musical na escola está atrelado ao calendário escolar, no que diz respeito às datas comemorativas, como Dia das Mães, Dia da Mulher, Dia da Criança, Dia dos Pais, dentre outras datas. Com isso, sempre é solicitado ao professor, pela direção e coordenação da escola, que ele prepare uma apresentação para cada uma dessas datas. (p.25)

Se essa mentalidade antiga tende a enxergar a música mais como ferramenta de animação de eventos do que uma forma de conhecimento, o pesquisador sinaliza que utiliza essa premissa ao seu favor, reforçando essa ideia a partir das palavras de Fonterrada, (2008, p. 232): “se a música fizer parte da cultura local, o ambiente estará preparado para posteriores atividades de música”. Desta forma o professor consegue inserir a música cada vez mais no dia a dia da escola, despertando a curiosidade de

muitos outros alunos em se envolverem também nas atividades artístico-culturais ofertadas pela escola.

8.4 – A resiliência como método

As condições dos espaços de música são um fator dificultante para o efetivo desenvolvimento das ações musicais, porém, apesar de relevantes, essas condicionantes não inviabilizam as atividades musicais na escola, o problema é que este cenário gera uma sobrecarga sobre gestores e professores que precisam se desdobrar além do comum para encontrar um local que ofereça o mínimo de condições para o desenvolvimento dos projetos, apelando, em casos mais extremos, à improvisação, utilizando espaços originalmente destinados a outras atividades, como ginásio de esportes, laboratório de informática, auditórios e outros. Relatos coletados por esta pesquisa apontam a dificuldade em identificar um local para as aulas de música no contexto da EPT em Rondônia:

“O grande desafio foi o espaço, não tinha o espaço adequado, então eu trabalhava numa sala improvisada para as aulas, sem nenhuma estrutura” e acrescenta: “Comecei a trabalhar com projetos... e aí, a partir dos projetos é que eu consegui os primeiros instrumentos, mas aí o desafio era o local pra trabalhar”, “Ainda hoje eu trabalho num espaço que é provisório, não tem uma sala adequada pra trabalhar música”.

Porém, cientes da realidade do sistema educacional no que se refere a qualidade dos ambientes educacionais: “os problemas da qualidade do ensino se originam em edifícios degradados ou originalmente não projetados para esse fim.” (Schmid et al, p.67), os profissionais da docência musical contornam os percalços do sacerdócio com criatividade e resiliência:

“a gente chega no local, observa e diz: ...olha, aqui vai dar pra fazer “isso”, né? ...aqui vai dar pra fazer “isso”.” E os locais provisórios as vezes passam a ser definitivos após ajustes: “...tinha um espaço na quadra, que era pra ser provisório e se tornou basicamente definitivo, que é onde eu trabalho hoje, que é a sala de música”. Os registros dos depoimentos deixam claro que apesar das dificuldades, a missão de colocar em prática os projetos musicais na escola acaba sendo cumprida de alguma maneira, mesmo que nem sempre de modo totalmente satisfatório para o professor.

9 - REPERTÓRIO MUSICAL ESCOLAR

O musicólogo, arte-educador, cofundador da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, Carlos Karter, discorre acerca da liberdade de criação na elaboração do repertório: “Sempre menciono em meus cursos: Não se esqueça que a realização das atividades musicais propostas enquanto simples réplica não fará jamais jus ao que as suas propostas representam” (2025, p.04). Em sua publicação denominada “Musicalização através da canção popular brasileira” (Vol. 01, 2023) o autor chama a atenção para a diversidade e complexidade:

O professor-musicalizador deverá escolher para o seu trabalho canções dos mais variados estilos e épocas, que tragam em sua constituição - música e letra - características próprias, capazes de possibilitar uma vivência expressiva criativa, prazerosamente envolvente e construtiva para os participantes. (p.12)

E que é necessário editar/alterar a estrutura das canções de maneira que elas se tornem executáveis pelo maior número possível de alunos. Começar com uma canção bastante popular pode ser uma alternativa para inspirá-los a se envolver e colaborar com outras mais ou menos famosas: “podemos recorrer a uma música ou atividade musical já existente e até mesmo uma referência muito conhecida e criar, a partir dela uma proposta original e poética” (p.08), e segue reforçando a ideia de que é imprescindível

reinventá-las e adaptá-las às particularidades dos estudantes com que você trabalha, de alinhá-las aos objetivos que deseja alcançar, aos planos de aula ou o curso que ministra, bem como as condições quem tem ou terá para conduzir seus encontros de trabalho. (p.04)

Existem inúmeras formas de compreender o ensino de música na escola, bem como diversas formas de planejar as atividades e há diversos arquétipos de professor de música, e a atuação desse professor se desenha a partir da sua própria relação com a música. O universo da música é infinito, e as formas de se especializar são variadas: Há professores com maior propensão para atividades de canto e coral, outros para utilização de instrumentos, há os que priorizam a teoria, os que enfatizam a prática, que gostam de atividades rítmicas, que preferem grupos orquestrais, os mais populares, os mais eruditos...

Enfim, é incalculável o número de possibilidades de ações musicais, embora todas as modalidades compartilhem procedimentos pedagógicos semelhantes, como apreciação, execução, criação, avaliação, entre outros. Oliveira (2019, p.66) apud Massuia (2012, p. 2) atenta para o fato de que “aprender a apreciar música de forma aberta e com objetivos pedagógicos bem definidos, abre caminhos para o novo, possibilita a quebra do preconceito e promove o conhecimento.”

Desta feita, o planejamento didático-pedagógico das atividades se apresenta como procedimento indispensável, além de ser uma atribuição fundamental de todo professor.

A oferta do ensino de música na escola segue, naturalmente, orientações da Base Nacional Curricular Comum - BNCC no seu capítulo relacionado às artes. (vide subtítulo 6.1) Esse balizamento estatal do ensino mira a regularidade dos conteúdos considerados essenciais de serem acessados por todo cidadão brasileiro em cada fase de sua escolarização. No entanto, apesar de conter na seção do ensino de arte na BNCC, a organização operacional do ensino de música na escola é um assunto de cada sistema de ensino.

A constituição do repertório da sala de aula não é uma tarefa simples, e precisa levar em consideração variáveis de natureza pessoal, de foro íntimo, que envolve crenças e visões de mundo, dogmas religiosos e fatores culturais diversos. Este trabalho exige muita habilidade por parte do professor, que precisa ser democrático, mas sem perder a autoridade pedagógica e o foco no aprendizado.

9.1 Considerações sobre a formação de repertório

Ao ingressar em um instituição de ensino, o professor já dá início ao seu trabalho consciente de que o aluno é portador do seu próprio repertório cultural quando adentra o sistema de ensino, esta pesquisa buscou compreender de que forma a bagagem musical que o aluno traz pra dentro da escola influencia na construção desse repertório escolar, qual o nível de aceitação das novas estéticas sonoras propostas pelo professor e quais estilos predominam o gosto popular estudantil.

Recorrendo a outra obra acadêmica do professor Carlos Karter, analisou-se um artigo do denominado CONTRIBUIÇÃO ÀS FORMAS DE EXPRESSÃO SONORO-MUSICAIS, publicado em 1985, no 2º encontro nacional de pesquisa em música, no

qual o pesquisador detalha as questões que levantara em uma experiência com ensino de música na cidade de Paris, na França, onde cursava doutorado (Sorbonne).

O autor divide o processo do fazer musical em 2 grupos, para acompanhar o desenvolvimento dos sujeitos envolvidos no experimento, na tentativa de compreender o processo parte a parte e oferecer, como resultado do estudo, sugestões de como elencar pontos de observação durante o percurso de musicalização. O primeiro grupo é do ponto de vista da técnica musical, que trata de objetivos relacionados ao progresso da aquisição e apropriação da linguagem musical nos seus aspectos tangíveis (instrumentos, fundamentos, ação direta) e o segundo, do ponto de vista sócio-pedagógico, que trata da compreensão do percurso das interações interpessoais durante o processo. O quadro abaixo idisplora as variantes analisadas na ação:

Tabela 12. Variantes analisadas no fazer musical

Ponto de vista da técnica musical	Ponto de vista sócio-pedagógico
Tornar a alfabetização e a formação musicais extensivas à música no sentido amplo desta arte - ao conhecimento e ao domínio do universo sonoro - e não restritas apenas a um momento de sua evolução histórica;	Formar musicalmente pessoas, de maneira a possibilitar o desenvolvimento real de suas potencialidades humanas e a participação ativa dentro do próprio processo de aprendizagem;
Trabalhar, por consequência, tanto as linguagens e técnicas musicais habituais quanto as contemporâneas;	Fazer da trajetória pedagógica uma experiência eficaz, criativa e singular, englobando ainda a postura corrente, caracterizada pela transferência de informações técnicas e "normalizadas";
Favorecer, em fases oportunas, o trabalho de grupo e o trabalho individual, visando à criação de um produto musical de caráter artístico global e coerente;	Buscar, por meio dessa prática, o estabelecimento de um nível qualquer de associação entre produto coletivo de trabalho e experiência vivencial do grupo participante;
Atualizar os processos de alfabetização e de formação musicais através da inclusão de recursos sonoros não abordáveis normalmente no aprendizado e na prática da música, mas presentes, direta ou indiretamente, no cotidiano das pessoas;	

Interpretando as variáveis levantadas por Karter durante sua experiência musicológica, elaborou-se um segundo quadro, adicionado elementos e atualizando a linguagem, a fim de demonstrar em sequência, fatores importantes de serem

analisados e avaliados nesse processo de construção de repertório, que também é o momento em que se dá o início do desenvolvimento de uma relação de confiança entre os alunos e entre eles e o professor.

Tabela 13. Critérios a serem observados

Grau de dificuldade para tocar/cantar	É necessário avaliar a viabilidade técnica em executar uma obra musical. Os níveis de conhecimento prévio em música são heterogêneos entre a comunidade estudantil, e é prudente oferecer conforto e tranquilidade ao pretense músico, sobretudo ao novato, para que a aula de música não se torne algo fisicamente muito penoso.
Intenção pedagógica	É preciso deixar claro quais fundamentos musicais serão analisados na obra, desde a sua estrutura sonora (Melodia, harmonia, ritmo, timbre, altura, intensidade) até os as suas características histórico-sociais (Idioma, poética, região, época, gênero, crítica).
Pluralidade cultural	É fundamental considerar a diversidade e as expressões regionais (afro, indígena, beradeira, rural, urbana central e periférica, popular e erudita, tradicional e contemporânea, experimental, vocal e instrumental).
Viabilidade logística	Procurar desenvolver atividades que possam ser comportadas pelo ambiente escolar, ou seja, avaliar previamente a quantidade de alunos por turma de acordo com o espaço disponível, averiguar a quantidade e condições dos instrumentos e outros insumos específicos oferecidos pela unidade escolar
Questões éticas	Problematizar criticamente o discurso musical para detectar elementos que possam ofender a dignidade humana. Observar a presença de expressões que possam suscitar racismo, machismo, homofobia, xenofobia, capacitismo e demais formas de preconceito. Observar também questões relacionadas á violência ou assuntos como drogas e outros. Obs.: jamais censurar, e sim debater respeitosamente.

Fonte: elaboração do autor

9.1.1 - Possibilidades didáticas

Da mesma forma como existem incontáveis perfis de professores e as suas preferências metodológicas, existem multivariadas formas de abordagem dos conteúdos musicais na sala de aula. Desde quadro e pincel até transmissores sem fio, a variedade metodológica possibilita planejar o trabalho de maneira a abranger os variados perfis de aluno: “ao explorar instrumentos musicais típicos, promover a

composição colaborativa e o contato com artistas locais, a proposta estimula a criatividade, o trabalho em grupo e o protagonismo estudantil. (castro et al, p.09)

Para ilustrar uma dessas possibilidades de planejamento e execução de uma ação pedagógica, tomamos como exemplo uma proposta de ensino de música elaborada por um grupo de professores de música para uma das câmaras temáticas (GTE 03 - Educação Musical e Humanização) dentro do 27º Encontro Nacional da ABEM (Curitiba, 2025):

Este artigo apresenta uma proposta pedagógica que utiliza o repertório popular paraense como ferramenta para a análise da poesia e do ensino musical, visando sensibilizar a comunidade estudada sobre os problemas ambientais, estimulando-a a desenvolver um pensamento crítico e reflexivo e a se tornar protagonista na defesa e preservação da cultura regional e do meio ambiente (Castro, Ares, Pimenta et al, p.01)

A problematização da proposta leva em consideração as características regionais do local onde o plano de aula será aplicado. Os autores chamam a atenção para a diversidade cultural da Amazônia:

A Amazônia é um dos mais importantes patrimônios naturais e culturais do planeta, além de abrigar uma das maiores biodiversidades do mundo, a região guarda também uma riqueza cultural expressa nas práticas de vida de povos originários, comunidades ribeirinhas e populações tradicionais que mantêm uma relação profunda e simbiótica com a floresta. (p.02)

E ressaltam a emergência de despertar para a ecologia através do ativismo ambiental, considerando as características culturais de cada região, frisando que o estudo “parte da necessidade urgente de criar ações educacionais que articulem cultura e meio ambiente, promovendo uma formação crítica, reflexiva e conectada com as realidades locais. (p.03)

Os professores responsáveis pela pesquisa, denominada “Canções da Amazônia: um caminho através da Educação Musical para promover a conscientização ambiental” cujo produto é o plano de aula que será demonstrado a seguir, são oriundos de instituições de ensino do Estado do Pará, “ao trabalhar com canções regionais, a proposta valoriza saberes locais, resgata memórias coletivas e estimula a leitura crítica da realidade social e ambiental.” (Castro et al, 2025, p.09), doravante, o assunto/tema do plano de aula trata da cultura paraense, “isso contribui

para o fortalecimento da autoestima e do sentimento de pertencimento a uma cultura que, historicamente, tem sido marginalizada pelos sistemas dominantes.” (idem)

Tabela 14. Proposta de plano de ensino considerando o calendário regional paraense

Período	Fevereiro
Objeto do Conhecimento / Campo de Experiência	Contextos e práticas (EF15AR13)
Objetos específicos	Conhecer a história do carimbó, seus instrumentos e compositores mais ilustres
Conteúdo	História do carimbó Instrumentos Compositores conhecidos
Procedimentos Metodológicos	1- Apresentação expositiva sobre a história do carimbó e seus compositores. 2- Exibição de documentário em vídeo
Recursos Didáticos	1- Caixa de som 2- Televisão ou projetor 3- Quadro Branco 4- Pincel 5- Notebook
Avaliação	Por meio de avaliação coletiva e individual sobre o conhecimento e história do carimbó, os principais instrumentos utilizados e os compositores escolhidos.

fonte: 27º Encontro Nacional da ABEM (Curitiba, 2025)

E concluem reafirmando o compromisso da arte com o desenvolvimento das humanidades e reforçando a necessidade de maior intercessão entre arte e escola:

A pesquisa procurou promover a valorização cultural e estimular a consciência ambiental, diante das transformações provocadas pelo avanço urbano-capitalista, a partir da educação musical como ferramenta pedagógica e uma forma de resistência frente à homogeneização sonora imposta pelo sistema capitalista. (p.14).

O quadro mostrado acima destaca apenas parte do documento, que propõe atividades que abrangem o planejamento de todo o ano letivo, divididos mensalmente.

A partir do plano de aula utilizado como exemplo de regionalização do conteúdo, esta pesquisa adaptará, a título de exercício didático, o tema da aula e seus conteúdos, mantendo a metodologia e os recursos didáticos idênticos:

Tabela 15. Proposta de plano de ensino considerando o calendário regional rondoniense

Período	Fevereiro
Objeto do Conhecimento / Campo de Experiência	Contextos e práticas (EF15AR13)
Objetos específicos	Conhecer a história dos grupos folclóricos Flor do campo e Malhadinho, seus instrumentos e compositores mais ilustres;
Conteúdo	História dos grupos folclóricos Flor do campo e Malhadinho, Instrumentos, Compositores conhecidos.
Procedimentos Metodológicos	Apresentação expositiva sobre a história do Boi-bumbá em Rondônia e seus compositores. Exibição de documentário em vídeo;
Recursos Didáticos	1- Caixa de som 2- Televisão ou projetor 3- Quadro Branco 4- Pincel 5- Notebook
Avaliação	Avaliação coletiva e individual sobre o conhecimento e história dos grupos folclóricos Flor do campo e Malhadinho os principais instrumentos utilizados e os compositores escolhidos.

Fonte: elaboração do autor

É fundamental salientar que trabalho de um professor de música vai muito além de dominar a técnica do canto ou de um instrumento, ou ambos. Vai além de conhecer procedimentos metodológicos para atingir metas de ensino, formular e executar repertório musical que contemple a todos, promover a audição crítica, apresentar a diversidade e estimular o trabalho em equipe.

10 – A MÚSICA RONDONIENSE

O estado de Rondônia é um território ocupado hegemonicamente pela cultura musical ligada ao estilo sertanejo e suas variações, o que não nos difere muito do cenário nacional. Concomitantemente, há um notável crescimento do consumo de músicas ligadas a religiosidade. Dados de mercado do segmento mostram que “a fé evangélica já movimenta R\$ 21,5 bilhões por ano no Brasil e influencia hábitos de consumo, representatividade e comunicação” (www.exame.com, acesso em 20/01/2026). Em Rondônia, segundo o censo IBGE do ano de 2022 (Brasil, 2022), 41,2% das pessoas se declaravam evangélicas, o que seguramente configura uma fatia de mercado vultuosa para o entretenimento “cristão”.

Segundo dados do *Spotify*, publicados anualmente em toda a imprensa especializada, no ano de 2024 o crescimento do consumo de música gospel na plataforma foi de 42%. Curiosamente também houve um aumento expressivo do consumo do gênero funk e seus subgêneros, suscitando até uma questão filosófica sobre o aumento do consumo musical simultâneo justamente entre os dois gêneros aparentemente mais antagônicos na música brasileira, moralmente falando.

Diante desse cenário cultural diverso e adverso, este trabalho de pesquisa buscou examinar até que ponto essa tendência se repete no interior da escola, ou seja, de que maneira a “paisagem sonora” (Shafer, 1975) da comunidade como um todo influencia na paisagem sonora escolar, se esses fatores carregam importância notável na escolha das canções de estudo, se existe algum tipo de resistência por parte de alunos com relação ao repertório sugerido e como são solucionados os possíveis conflitos ideológicos.

Em relação a isso, Silva, 2016 (p.37) cita Jazeel (2005): “Ele aponta ainda, a importância metodológica de se considerar as paisagens sonoras de cada ambiente como crucial para o desenvolvimento de definições culturais e espaciais.”

O aparato de informações acumuladas durante as entrevistas com professores de música, somado as bases teóricas, foi fundamental para encontrar possíveis respostas para essas ponderações, e sobretudo para responder à questão central do estudo: No seio dessa conjuntura, qual é o espaço da música rondoniense no currículo de arte do IFRO?

É relevante destacar que durante a busca por referenciais teóricos não se identificou trabalhos acadêmicos/acadêmicos tratando especificamente da música rondoniense no currículo de arte nas escolas de rede pública, menos ainda falando o currículo específico do ensino médio integrado na EPT:

Em linhas gerais, a produção científica em educação musical não tem explorado a etapa do ensino médio como um espaço importante para a efetivação da música no currículo da educação básica. No caso das pesquisas em educação musical no contexto do ensino médio integrado, existe uma lacuna no diálogo entre a música e as especificidades da EPT. (Schiavi, Oliveira e Batista, 2021, p.10)

Por outro lado, avançamos na formulação da arquitetura teórica deste capítulo da dissertação ao explorar mais detidamente a tese de doutorado “PAISAGEM SONORA RONDONIENSE: POÉTICA DE UMA URBANIDADE BERADEIRA” (UFPR,

2016) do professor e pesquisador Gustavo Henrique de Abreu Silva, que se debruçou em conhecer os compositores rondonienses nos seus contextos artísticos e territoriais, a fim formular uma hipótese do que viria a ser a peculiar música de Rondônia: “precisamos delinear um recorte, no sentido musical, do que estamos caracterizando como música rondoniense” (p.37).

Dito isso, os fundamentos teóricos mais aprofundados acerca da resposta para a pergunta e a definição desse conceito estão presentes no trabalho de doutoramento de Silva, 2016: “música rondoniense é aquela que consegue configurar em si, através de suas características, uma linguagem própria, definindo assim algo de sua condição local.” p.38).

No capítulo de sua tese denominado “Tipologia da música rondoniense” o autor afirma:

Aqui pretendemos definir o que entendemos por música rondoniense, nosso objeto de estudo. Todos os itens pertinentes a serem examinados: músicos, tipos de instrumentos, ouvintes, letras... são desdobramentos, ou estão relacionados, à esse tema central: a música rondoniense. (p. 36)

O autor descreve a tese como um trabalho de “interpretação geográfica da música rondoniense” (p.01), ou seja, enseja conhecer os artistas diante da sua obra, mas também diante do seu contexto social e espacial e sob qual perspectiva o local está presente na sua criação:

Sobre a relação entre música e geografia, de acordo com Carney (2003), as letras de músicas constantemente retratam paisagens, falam de belezas naturais e recordam lugares do passado. Este geógrafo nos ressalta ainda que, uma das maneiras de análise geográfica da música está ligada aos “elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar... (2003: 131) (p.37)

Ao depurar em conceitos as suas bases teóricas ligadas ao campo da geografia, Silva formulou uma hipótese com elementos que podem ser considerados basilares para uma obra ou artista serem consideradas “música rondoniense”: “observando alguns aspectos das pesquisas e produções teóricas desses geógrafos, consideramos que a ‘música’ para ser classificada como música rondoniense necessita ter, no mínimo, uma das seguintes características.” (p.38).

Tabela 16. Características mínimas para ser considerada música rondoniense segundo a tese de Silva (2016)

A - Elementos psicológicos e simbólicos que revelem aspectos do lugar rondoniense. (CARNEY, 2003);
B - Relação com a identidade e sentimento de pertencimento no que tange ao espaço rondoniense (JAZEEL, 2005);
C - Temas que envolvam imagens do espaço rondoniense (KONG, 1995);
D - Expressão de resistência contra condições sociopolíticas específicas no que se refere ao espaço rondoniense (KONG, 1995).

Organização do autor a partir de Silva, 2016, p.38

A fim de demonstrar a natureza dos diálogos construídos entre autor da tese e compositores rondonienses, a tabela a seguir mostra o roteiro de questões abordadas nas entrevistas com os artistas ouvidos.

Tabela 17. perguntas básicas das entrevistas

1 - Para você o que é música?
2 - Existe uma “música rondoniense”? Se existe o que a caracteriza?
3 - Música poderia ser relacionada com imagens, cheiro, cor ou paladar?
4 - De onde você tira inspiração para fazer suas músicas?
5 - Você acha que a música pode ser uma “ponte” que nos possibilite um contato com o mundo ou com os lugares? Se sim, como seria isso?

Organização do autor a partir de Silva, 2016, p.75

No que os artistas interlocutores relatavam ao Professor Gustavo as suas ideias e projetos:

A gente enxerga Porto Velho, Rondônia, como parte da Amazônia, mas ela é uma Amazônia um pouco diferente da que existe em Manaus, Belém e outras. Nossa Amazônia rondoniense é um pouco mais cosmopolita, nós tivemos colonização de muita gente. Nesse sentido, tem influência de muitos lugares, tanto do Brasil quanto do mundo inteiro: a Estrada de Ferro, o ciclo da borracha, o ciclo do ouro... e assim vai. Então, esse nosso trabalho, é um pouco de pesquisa também, porque a gente pesquisa um pouco sobre tudo isso e relata na música. Através da música a gente vai contando um pouco dessa história. (Rafael Altomar, Banda Beradelia)

A obra de Silva abordada nesta secção foi o único estudo encontrado pelas investigações documentais desta pesquisa a abordar o movimento musical conhecido em Porto Velho como “MPBéra” ou “Música Popular Beradeira”.

Nós costumamos dizer, e já tem muita gente aderindo a essa terminologia, que a nossa música é MPBera, ou, Música Popular Beradera. Esse termo surgiu através de um parceiro nosso, o Boca, ele colocou a MPBera como algo bem abrangente. Hoje a gente tá vendo gente do heavy metal falando que é MPBera, tem rap falando que é MPBera, então entra todo mundo, é a Música Popular Beradera. (Idem)

O mesmo artista explica a filosofia do movimento:

Esse termo, MPBera, é um rótulo que desrotula. Por que? Dentro desse termo esteticamente cabe tudo, se eu for pegar a minha banda “Beradelia” a gente tem uma variedade rítmica muito grande. A gente toca rock and roll misturado com reggae, com carimbó; faz blues, faz baião. Então tem essa mistura toda, aí tem o pessoal do hip hop, tem o pessoal que faz meio que uma mpb mesmo, com um som mais acústico, mais melódico, mas que também se enquadra dentro disso. (Ibidem)

Outro artista muito representativo da música autoral rondoniense ouvido pelo autor é o compositor Binho, pseudônimo de Rubens Vaz Cavalcante, protagonista de uma longa e produtiva história na música autoral amazônica, além de escritor prestigiado.

Existe uma música feita em Porto Velho, mas eu não diria que ela é de Porto Velho porque as influências são muitas (...) por exemplo, da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré a gente teve aqui um manancial de culturas muito grande e todas elas, de uma maneira ou de outra, deixaram uma herança pra gente.

Sobre a mistura cultural que compõe o cenário musical da capital, o músico chama atenção para a versatilidade dos músicos com relação aos estilos praticados:

nossos compositores são capazes de construir, de compor canções com referência nordestina porque os nordestinos estavam presentes na cena; a gente tem vários compositores de baião, de forró, dessa coisa mais de raiz mesmo. Mas a gente também tem compositores de blues, que vem com a música dos negros – tanto os negros ingleses como os norte-americanos que vieram pra cá.

Destacando a relevância do samba na formação cultural da cidade: “assim como a gente tem a vertente do samba que é uma coisa tipicamente brasileira, mas que também vem nessa primeira leva com os primeiros compositores que participaram do processo de formação.”

Para Binho não é possível afirmar que exista uma música tipicamente rondoniense, o que existem são artistas inserindo o contexto rondoniense em suas obras cada um ao seu modo, cada um dentro do seu estilo, ou seja, não há evidências de uma sonoridade tipicamente rondoniana, o que existe são artistas rondonienses que abordam Rondônia nas suas canções:

O que nós temos são compositores de músicas, de música popular brasileira eu diria, com várias influências. Agora, aonde é que a gente pode encontrar um traço de identidade, eu acredito que seja nas letras. Nas letras a gente encontra esse traço que 89 nos qualifica como homens da Amazônia. (Binho)

O sincretismo é outra característica evidente no cenário rondoniense, um ambiente que promove a mescla entre culturas musicais de origens contextualmente distantes, mas que se fundem e passam a formar um novo movimento, geralmente em nome de uma demanda, como as causas indígenas e outras minorias. Uma ilustração dessa miscigenação artística é o rapper Nei Mura, que Silva (2016) apresenta:

Nei Mura, o principal expoente do grupo de hip hop amazônico “Comunidade Manoa”. Nei nasceu e cresceu no bairro Mucambo, em Porto Velho. Mucambo é um bairro tradicional da cidade, que tem sua história atrelada à cultura nativa. Formado em geral por negros e pessoas de menor poder aquisitivo foi ali que nasceu o primeiro terreiro de umbanda da região, o terreiro de Santa Bárbara. Muito da poética de Nei Mura traz os elementos da vivência cotidiana nesse bairro. (p.98)

Subsequentemente tem-se as palavras do próprio Nei sobre as suas influências culturais/musicais:

O hip hop entra na nossa vida na década de 80 de uma forma muito forte devido ao break dance, tiveram vários filmes: break dance um e dois, flash dance. Ou seja, a indústria do cinema (...) na década de 90 já vem mais o movimento do rap pela influência de São Paulo, naquele eixo do centro sul: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Então, nesse eixo aí a gente se influenciou por vários grupos. Vários expoentes do rap, Brasília tem o Gog que eu considero um cara bem politizado, São Paulo tem outros grupos, como por exemplo, Racionais.

E cita personalidades que se tornaram referências locais na cena Hip-Hop:

Teve então, aqui em Porto Velho, uma geração que marcou aquela época, o Fred, o conhecido Dentinho que é o Leandro e hoje é pastor na igreja. O conhecido Fama que é o Edjales que hoje tá na secretaria do meio ambiente.

Silva (2016) enfatiza que “Nei também faz questão de assumir sua descendência indígena, de onde vem o nome artístico *“Mura”*. (...) militante ativo da cultura hip hop e atualmente é considerado como uma das referências do rap amazônico.”

O movimento liderado por Mura, buscou marcar a sua representatividade de forma sólida, agregando os artistas em torno de uma terminologia que pudesse identificá-los no contexto amazônico:

Aqui em Rondônia, criamos a ideia do MHF que é Movimento Hip Hop da Floresta (...) a gente entende que acabou devolvendo, é uma antropofagia cultural, a gente ingeriu isso, engoliu tudo isso, digeriu aqui no nosso estômago e acabou devolvendo pra eles de outra forma.

O artista revela ainda as suas referências musicais portovelhenses fora do hip-hop, destacando sua reverência pelo compositor Bado:

Daqui eu tenho algumas referências de artistas e, dentre eles, um que eu admiro profundamente e que, com a sua verdade, com a sua música e com a sua intelectualidade musical ele já fez muito, é o Bado. O Bado tem um currículo invejável, já viajou pelo Brasil inteiro, estudou música no Rio de Janeiro, toca um violão como poucos nesse Brasil; tem uma característica musical que é extremamente dele, e que você identifica que é Amazônia (...) é um artista de respaldo.

E finaliza concordando com a fala de Binho, sobre uma música tipicamente rondoniense:

Aqui a gente tem uma diversidade de ritmos muito grande, mas a gente não tem uma “identidade rondoniense”. (...) a gente procura, o pessoal tem estudado, mas é algo que vem se construindo, daqui a algum tempo pode vir a ter.

O compositor Bado também foi ouvido por Silva e contribuiu com reflexões sobre a terminologia típica do texto musical amazônico:

Quando a gente começou essa batalha lá atrás, se preocupando em trazer um pouco desses maneirismos locais pra dentro da nossa

música, na época a gente foi muito taxado: “ah, vocês só cantam jacaré, jatuarana, boto...” (risos...) E hoje a gente vê que muitos desses elementos já se incorporaram, a gente vê hoje vários movimentos de rock, hip hop, etc... se abastecendo e utilizando essa linguagem e bebendo dessa memória que existe aqui.

Ao lado de Binho, Bado é considerado um dos mestres da música autoral rondoniense, com uma sólida carreira e vários discos e livros lançados. Professor de música na Escola Jorge Andrade em Porto Velho, atuando na formação de dezenas de novos músicos todos os anos.

Ainda no contexto de demonstrar a diversidade, cabe citar mais um exemplo de música derivado de sincretismo cultural entre o urbano e o não urbano. A localidade de Nazaré no Baixo Rio Madeira é o território de origem de um dos grupos mais representativos da típica cultura ribeirinha: o “Minhas Raízes”. Liderado pelo músico Timaia dos santos, o grupo nasceu no meio familiar:

Eu sou um dos idealizadores do grupo e um dos coordenadores também, oitenta por cento do grupo são meus filhos que são seis, tem o outro que é irmão, a outra é sobrinha. Então, de certa forma, boa parte do grupo é da família. Hoje tá completando 50 anos de história cultural de Nazaré. As tradições são muito envolventes pra gente, na cultura popular: danças, músicas, festas regionais... O grupo na realidade surgiu com esse formato, a gente sempre pensou em colocar um grupo que pudesse mostrar o que é Nazaré. Se você escutar a letra das músicas você vai ver que tem festas, que tem mitos, que tem o cotidiano... tem um monte de coisas, a nossa ideia era justamente essa.

Após essa exposição amostral da riqueza musical autoral em Rondônia, podemos afirmar que embora o estudo de Silva não trate especificamente do ensino de música, ele fornece elementos fundamentais para caracterizar cientificamente um postulado que possa identificar conceitualmente uma música rondoniense, e a partir dessa proposição, identificar os demais artistas autorais que orbitam esse escopo, no intuito de construir o produto educacional fundamentado em conceitos chancelados pela academia.

Mesmo não havendo consenso entre os artistas sobre haver uma música tipicamente rondoniense, fica demonstrada a dimensão da complexidade da nossa música em suas especificidades. A fundamentação teórica do trabalho de Silva,

somada aos depoimentos de compositores notáveis do estado de Rondônia, culminou em um rico acervo da cultura musical autoral rondoniense.

Uma crítica ao trabalho de Silva é a ausência de qualquer menção à música rondoniense fora do eixo da capital, deixando assim de citar outras rondonianidades que se apresentam no interior do estado, embora justifique isso de certa forma: “constatamos que em Rondônia temos heranças culturais ainda não completamente compreendidas e mapeadas” (p.8)

10.1 - A música no currículo de arte na EPT no IFRO

Recapitulando a trajetória teórico-estrutural deste trabalho, tivemos uma exposição sobre a história do ensino de música ao longo da história, passando pela evolução das políticas públicas pertinentes a área e os principais teóricos da educação musical. Seguindo, demonstrou-se o que diz a BNCC e outras leis regulatórias sobre o ensino de música na atualidade, e partindo para a dimensão estrutural do ensino de música na escola, iniciamos com a caracterização do espaço onde a música acontece no espaço escolar, descrevendo como seria a sala de aula ideal para melhor aproveitamento dos conteúdos.

Exploramos possibilidades didáticas com exemplo de plano de aula envolvendo a música regional, e enfim se estabeleceu o que seria a música rondoniense.

Rememorado o percurso de configuração deste texto dissertativo, este capítulo dedicar-se-á de maneira mais minuciosa a escrutinar as declarações dos professores colaboradores com relação ao trabalho que desenvolvem nas suas respectivas unidades do Instituto federal de educação, ciência e tecnologia de Rondônia - IFRO.

A título de garantia do anonimato dos entrevistados, devido ao risco de identificação direta em função do pequeno número de professores de música da instituição a se enquadrar nos critérios de inclusão da pesquisa, os nomes e respectivos campus onde atuam os participantes não serão identificados, porém, a íntegra das entrevistas está em posse do autor e permanecerá sob sua cautela em regime de sigilo pelo prazo mínimo de 5 anos, como determina a lei

Alguns temas da entrevista foram comentados por apenas um dos colaboradores, portanto há assuntos em que há apenas uma resposta. Além disso, as falas dos colaboradores serão utilizadas de forma intercalada para dificultar a identificação por padrões de resposta.

Para dar início aos questionamentos condizentes ao repertório inicial, inquiriu-se então de que maneira é constituído/construído esse repertório no contexto das intervenções pedagógicas, quais fatores influenciam as escolhas e decisões sobre quais músicas melhor representam a realidade social dos estudantes e de que forma o professor apresenta novas estéticas musicais, incomuns nos fones de ouvido da comunidade estudantil em geral, entre essas estéticas, a regional, a rondoniense.

Os primeiros encontros musicais, sobretudo em projetos coletivos de canto e instrumentos populares, são dedicados a conhecer o repertório e escolher quais canções de referência serão utilizadas, levando em conta as vivências de todos os estudantes:

Resposta 01: Eu atuo todos os anos com projeto de extensão ou curso de formação inicial e continuada, e aí, o repertório, eu defino a partir de um certo diagnóstico que eu faço com os estudantes, então a gente monta o repertório, de certa forma, coletivo, né? porque aí eu identifico qual nível de instrução o estudante tem, como um todo, independente de ele saber teoria ou não, ter praticado ou não, né?. Até, de uma certa forma eles tentam influenciar né, na parte da escolha do repertório que me cabe né? que é o repertório pedagógico, então eu utilizo um repertório pedagógico, que vai ensinar alguma técnica pra ele, tanto que a escolha desse repertório é a partir da identificação dos níveis, e vou trazendo peças que vão agregar à técnica estilística, os estilos e os gêneros musicais que ele deseja executar.

Resposta 02: Aí, o repertório, como é que a gente faz, como é eu faço, eu sugiro músicas, né? E eles sugerem músicas também...por ter uma influência nordestina (...) então, eu sugiro... é... músicas que tenham uma pegada mais forró, sabe? uma pegada mais regional. (...) e também advenho do ambiente do rock... do hip-hop. ... por conta que eu vejo aqui, que tem uma diversidade pequena, ainda, né? então eu sempre sugiro algo... diferente do que eles querem... eu sempre deixo que eles escolham, eu quando eu vou sugerir, eu tenho de ser diferente do que eles pensaram, entende?

As sugestões dos alunos quanto às músicas para compor a lista de ensaio repetem o padrão das músicas que fazem sucesso fora da escola. Os alunos sugerem as suas canções prediletas para serem votadas, obviamente sem os filtros éticos que o professor utiliza nas suas curadorias, desta feita, algumas das indicações podem

conter expressões inadequadas para o ambiente escolar, como músicas que falam palavrões ou promovem algum tipo de preconceito e discriminação.

Nesse momento o professor contextualiza o assunto e explica que existem diferenças entre o repertório pessoal, totalmente livre de critérios formais, e o repertório escolar, que segue orientações éticas e não pode endossar expressões artísticas que atentem contra qualquer um dos princípios da dignidade humana.

Resposta 01: as músicas, assim, eu tenho percebido, que é... sertanejo, pra caramba, né? eles escolhem músicas sertanejas, principalmente esses cantores mais novos... deixa eu ver mais... muito rock, pra caramba, Metallica, Iron Maiden... tem os meninos roqueiros, que eles... querem que coloque, né? no repertório, pelo menos um ou dois roques no repertório... então, no universo de dez músicas, a gente tem ali, dois roques, três sertanejos... e, e a outra metade, a gente tem assim músicas bem... específicas do gosto de cada cantor, sabe?

Resposta 02: Eu busco entender um pouco o estilo que eles gostam, e aí, dentro desse estilo eu procuro propor... um pouco da prática violonística do erudito, né? então são técnicas do erudito que são aplicadas no violão popular... por exemplo, eu utilizo muitas peças do cancioneiro popular e também algumas peças do cancioneiro erudito, das músicas que o pessoal fala “música clássica” e a partir daí, eu faço a escolha do repertório.

Os jovens normalmente consomem cultura de uma maneira que os levem a se sentir pertencentes a um grupo social, em outras palavras, se sentem mais à vontade em ouvir uma música que também esteja sendo ouvida por milhares dos seus pares, ou seja, suas preferências musicais são pré-chanceladas por aquele grupo o qual ele deseja pertencer ou continuar pertencendo de alguma forma. Esse pertencimento, por ser um lugar seguro, gera paixões, e as paixões adolescentes costumam ser intransigentes.

A julgar pela programação das rádios, pelos *line up* de eventos em geral e pela dimensão das festas agropecuárias, fica evidente que existe uma hegemonia do estilo sertanejo nos ouvidos rondonienses. Por outro lado, os eventos ligados a igrejas evangélicas têm se tornado aceleradamente cada dia maiores, logo, a música gospel também se dissemina a passos largos na preferência musical do brasileiro.

O funk é um estilo que divide opiniões, mas também aparece entre os estilos mais consumidos. Esse cenário evidentemente influencia e mobiliza afetos nos agentes consumidores dessas vertentes, o que certamente interfere no tipo de música que aluno, evidentemente desejará compartilhar com os demais colegas no ambiente escolar. Relacionado a isso, indagou-se se existe alguma resistência relevante ao repertório que o professor propõe para de estudo:

Resposta 01: Não, resistência não, mas para alguns, causa desinteresse, você tem uma, uma pequena evasão, né? por conta disso. Só que mais chocante não é a evasão por conta de que não atendia o gosto do estudante do repertório sertanejo, n, o pior é o que está diretamente relacionado às religiões, porque existe uma, uma restrição, né? É um preconceito e não tocam músicas que eles falam “música mundana” aí a gente tem que se adequar, eu gosto de trazer assim uma música do repertório gospel, a melodia interessante, a harmonia interessante, então eu acabo trabalhado também pra atender esse público... até porque existem gêneros diversos, e o gospel é só mais um.

Os alunos que ingressam as atividades musicais, eles se dedicam a aprender fundamentos do instrumento através de estudos teóricos e práticos. Nesse decorrer, formado repertório e aprimorada a técnica, realizam-se ensaios para alimentar a harmonia entre os integrantes dos grupos musicais, logo, formata-se um conteúdo artístico, ou seja, tem origem um produto cultural. É natural que os alunos desejem mostrar à comunidade os seus avanços como estudantes de música, que se sintam seduzidos a apresentar o resultado dos seus esforços perante colegas e amigos. Dito isso, quais são as ações de escoamento da produção musical do instituto? Ou seja, em que circunstâncias os alunos expõem esse produto cultural construído na escola?

Resposta 02: É, sempre houve uma intenção de... de ter, apresentações artísticas, seja ela musical ou seja apresentação de artes visuais, porém era muito, é, como, digamos assim, penduricalhos de outros eventos, né? como se fosse algo que não era... era apenas aquele momento, que tinha pra articular uma apresentação cultural, não era um evento de fato... é.. cultural, né? Então, é o que a gente chama né, algo de um penduricalho... pra tornar o evento... pra quebrar um pouquinho a rotina daquele evento que é científico, que é tecnológico, mas não é um específico pra arte, né?

Pesquisador: – ...e porque o professor de música precisa dar vazão a produção também dos alunos... Escoar essa produção artística...

Exatamente, a gente precisa de fato, fazer com que... essa... isso, é, além, de formar, né?, essa, essa percepção da cultura musical, formar público, trazer pro estudante, que a música vai além do que se escuta, no rádio e na tv, o que a indústria cultural e a cultura de massa traz pra gente... que usa a música pra manipular, vender, tratar a arte como um produto comercial do que, do que dessa força que ela tem de, de... como se diz, de transformar o cidadão num cara mais crítico e reflexivo e que ele saiba se posicionar na sociedade, né?, fazer as suas escolhas e não ser apenas um, um manipulado, por ser apenas um produto, e dentro daquele produto, eles vendem diversos outros produtos, como a erotização infantil, a bebida, né?, então, a traição... é, ele compreender que vai além disso, então esse mercado meio é, é, complexo aí que a indústria cultural traz, né?

Resposta 02: ó, os eventos que a gente tem, é... o calendário é divulgado no início do ano, então, tem vários eventos que acontece... esportivos, é... tem... é, por exemplo, tem os jogos internos, né?, nos jogos, internos, todos esses eventos que estão no calendário sempre tem abertura... né? Uma abertura, geralmente se forma um a mesa de cerimonial, aí vai o reitor, ou algum substituto do reitor, o pró-reitor, então se reúne gente ali pra ver a abertura, né?, isso é muito comum no Ifro, esse, esse, cerimonial, então, eu introduzo (as apresentações dos alunos) nesse cerimonial, entende?, nem que seja pra tocar... violão e voz, com a garota... com o garoto... pra gente marcar, presença.

Eu introduzo nesses cerimoniais, porém tem um evento que é o principal que acontece, que é a mostra de arte e cultura do Ifro, né... ele precisa de ser (melhor) regulamentado... no sentido assim, ele precisa ser regulado pra que a gente seja mais democrático na participação de todos... por exemplo, a gente precisa, em cada campus, fazer um festival, pra gente ter uma comissão, que possa analisar em geral, abrir um edital mesmo, dentro campus. ...olha, podem se inscrever grupos assim, assim... nas artes visuais, assim, assim, assim... na dança, assim, assim... colocar lá pros “menino” inscrever ele.

Pronto, que se inscrever, ele vai passar nessa concorrência, nas apresentações, depois das apresentações, aí viria então a mostra, os contemplados

no festival interno vão pra mostra estadual, que é né, em determinada cidade, então acho que falta a gente melhorar essa regulação aí de ver, de como vai melhorar, então, em 2026 já vai ter essa regulação, porque até agora, eu tenho... o professor tem escolhido, entende?...eu admito que não é muito democrático, porém, eu tenho que ficar com quem se interessa, é eu num vou, por exemplo, eu num vou sair por aí com “menino” que não tá interessado, né? Num existe isso, então, ele tem que tá interessado, mas eu também entendo que tem que ser mais democrático, então a gente precisa melhorar isso daí esse ano nós vamos melhorar...

10.2 - A música rondoniense no currículo de arte na EPT no IFRO

Neste capítulo chega-se ao ponto de maior relevância nas discussões desenvolvidas até o presente neste texto dissertativo, que trata diretamente da resposta ao problema de pesquisa proposto no projeto. A pesquisa dispõe, na próxima seção, das respostas dos educadores ouvidos nas entrevistas à pergunta fundamental do estudo: **Quando se referindo à música rondoniense propriamente dita, como o professor se relaciona com esse repertório?**

Resposta 01 - dificilmente, dificilmente vêm artistas... deles, por parte deles, artistas rondonienses... dificilmente... dificilmente.

Pesquisador– Já aconteceu?

Entrevistado – áhh... não aconteceu... por parte deles, tá, Biesek? Então, é por isso que eu sempre gosto de deixar eles falarem primeiro, entende?, aí eu sinto qual é o clima e digo, peraí, vocês conhecem... artistas rondonienses? áhh, não conheço, não. Então, peraí, vamo lá, vamos conhecer... vamos conhecer... eu também conhecia pouco, mas eu fui pesquisando... é, Zezinho Maranhão... e... e vários outros, que assim, a gente faz a playlist e vai soltando ali pra eles escutarem, e eles vão gostando, né? Tem uma música que Marfiza (de França) cantou, é... rondoniana, eles gostaram demais, a gente chegou até a tocar rondoniana... essa música... na voz da Marfiza, né? A gente pôs uma percussão, a gente pôs percussão nela... eu sei que teve um coral do Ifro, ele cantou um samba muito bonito, de um artista, é... é, de Porto Velho... a música do Zezinho Maranhão que a gente, que a gente também tocou foi... que fala do porto do velho, né? Então... essas duas ficaram, assim...eles adoraram, eles adoraram mesmo, assim... a galera aqui que é do sul, realmente, eles não são muito

ligados a produção, né, daqui... cara, eu mostrei uma banda pra eles, é... é... eu tô esquecido... ...pulugada... como é que é o nome...

P – Quilomboclada?

E – Isso! Quilomboclada... Qui-lom-bo-clada! ... os caras, rapaz, assim, eu me identifico muito com aquele tipo de som, ta? Porque assim eu tocava numa banda chamada “Doutor Xarada”, que a gente fazia meio que... parecido com Chico Science... e é aquela pegada do... do Quilomboclada...

P – É Mangubeat ali aquela história...

E – É mangubeat misturado, assim, tem uma coisa muito forte ali... tem algo muito forte! E eles acharam, assim, principalmente os meninos mais rock, né?, eu disse olha, isso aqui é de um artista daqui... Professor, é mesmo, professor? Eu disse, é, cara... é, vamos pesquisar, vamos pesquisar... aí... então, aí a gente pesquisa. Mas, interesse mesmo, é o que tá na mídia... existem músicas que, que, que assim... no grupo, elas são aceitas por todos, geralmente essas que estão na mídia, né?, mas, Rondoniana e Porto do velho, eles gostaram muito, sabe, assim...

P – Sensacional... saber disso.

E – é, foi bacana sim.

P - Inclusive, uma das características do e-book, que vai se chamar “Almanaque Rondônia Autoral”, cada página que falar de um artista, ela vai ter ali Qr Code pra acessar o trabalho dos artistas online... entendeu? Então, de repente, o professor vai tá falando, depois mostra... cada um pega o seu celularzinho e “puf”, já vai pro Spotify do cara, já vai pro Youtube do cara... cê acha que vai ajudar nesse planejamento? Quando estiver mostrando discos de Rondônia...

E – Total. Total. Concordo perfeitamente, porque isso facilita pro professor, tá?, facilita pro professor... já tem uma playlist anterior, eu tenho essa playlist, mas assim, vindo de um pesquisador, é bem melhor, né? porque já pode ter um texto ali junto, né? já pode ter uma história junto da música, né? um release de cada artista... ou... um questionário... né? Uma apreciação musical mais aprofundada, então, eu acho perfeito, tem que ter mesmo, tem que ter. ...quando eu cheguei aqui, sabe, é... Biesek... e é até bom falar isso pra você, que assim... eu perguntava pros alunos...

cês conhecem... quais são as comidas típicas daqui? ... no primeiro ano foi isso... eu tava aqui, eu peguei o segundo ano, eu perguntava pra esses “meninos” quais são as comidas típicas daqui? Porque lá, no Nordeste, a gente tem tanta, sabe?... é Sururu... é uma peixada... misturada... com camarão, muita coisa, principalmente furtos do mar, né? Apas, os “meninos” tinham dificuldades em dizer, sabe? eles... eles não identificavam... o pessoal mais do sul, sabe? O pessoal mais do sul, o pessoal aqui, eles não identificavam assim uma comida que fosse... típica... é... raiz, sabe? Falavam do café, falavam do cacau... não, tudo bem... mas com relação a isso eles tinham tanta dificuldade, sabe? Eu fiz um trabalho também sobre lendas... sobre lendas... A maioria dessas lendas, elas são externas, é, a gente percebe que são de outros estados, trazidas pra Rondônia, né? É... mas teve um menino que ele contou uma lenda... que ele jura que é verdade, entendeu? Ele diz, ó, professor, é verdade, é verda-da-de... ele falou que aconteceu uma coisa assim extraordinária mesmo, sabe? Eu digo, é esse tipo de lenda, que tá faltando às pessoas... valorizarem... né? Essas coisas extraordinárias daqui que aconteceram aqui... porque parece que é tudo meio... importado.

Resposta 02 - Então, eu confesso que a minha relação é bem... é mínima, né?, então, é pouco contato que eu tenho com o cancioneiro regional, então o que a gente mais trabalha, né?, é o cancioneiro popular conhecido, é... é... por exemplo, traduzindo em ritmo, cê tem o xote, o baião, o forró, né?... os ritmos mais sulistas, então... o pop, o rock, então são muitos esses gêneros e estilos musicais e... particularmente o regional são pouquíssimas, né?

Pesquisador – Você acha que seria interessante se tivesse um... um referencial pra, pra vocês professores de música conhecerem, de forma organizada os autores de Rondônia? Uma publicação que trouxesse um release de cada artista...

Entrevistado – Sim. Com certeza. Pelo menos dos principais artistas, né? que tá aí, que tem uma relevância, eu sei que aqui tem, tem em Porto velho, Ariquemes... tem, mas são escondidos, ou só são conhecidos naquele nicho ali local, ali da, da região, né?

P - Esta é exatamente a proposta do produto educacional da pesquisa, um e-book, que vai se chamar Almanaque Rondônia autoral, que vem em ordem alfabética ali... os nomes dos artistas, não digo mais importantes, mas com um trabalho mais

consolidado, né? Que seja palpável, né? Que tenha coisas gravadas, que participam de eventos de música autoral, festivais, mostras... né, essas coisas... então, é uma forma de ajudar os professores, a abordar a música rondoniense autoral no seu conteúdo. Vai ter um Qr Code, que a pessoa liga a câmera ali e já vai direto pro Youtube ou pro Spotify, em tempo real ali... agora, o seu relato reforça mais ainda o que eu acredito, sobre essa pesquisa, e sobre o produto educacional... e acredito que vai ter uma afinidade boa pra vocês professores acessarem com mais facilidade, né? professor já tem tanto trabalho... eu só vou ter o trabalho de organizar aí pra vocês e colocar nessa pesquisa... Me fala um pouco sobre... a relação com os artistas daí da cidade e região, os coletivos culturais e instituições públicas... como se dá esse... esse envolvimento? Que parcerias são criadas, me fala um pouco sobre isso.

E – Então, nesses últimos, nesses, nesses últimos anos tem sido bem colaborativo, né? Então a gente tem conhecido, eu particularmente tenho conhecido um monte de artista local aqui, né? Tamo trazendo esses artistas... então a política pública cultural, ela tá... sendo executada, diferente de outros governos, né?, então, o próprio governo, ele cria a política... dos institutos federais, o governo, dito como de esquerda, que é o governo do Lula, eles criam os institutos federais e aí você tem um fomento gigantesco na educação, e agora, quando ele retorna, essas políticas tornam de novo a aparecer, então você tem um... um... um recurso de fomento muito maior, então você vê uma mobilização artística maior dos artistas que dependem desses editais de fomento. E aí, a minha participação também no conselho municipal de cultura, tem é, abrindo portas pra eu conhecer aí vários artistas locais e esses pontos de cultura, e esses pontos de cultura estão movimentando a cultura aqui na cidade. Então, com essas políticas de governo, né? desse incremento nessas políticas de governo, então se você tem um governo que não investe, que não investiu recurso pra se fomentar esse movimento artístico, com certeza não vai ter uma movimentação cultural na cidade, e agora com esses editais você vê a cidade mais movimentada, então, a arte urbana... né? As composições... o cinema... do curta... canções autorais... é isso.

P – Dos projetos contemplados por editais de cultura, algum artista ou coletivo levou a execução dos seus projetos aí pra dentro do instituto federal?

E – Sim, sim, sim... tivemos sim. Tivemos aqui dois coletivos, né?, só nesse ano, já tivemos dois coletivos, eu só não me recordo agora o nome... que é... que trabalha

uma arte mais urbana, voltada pra o hip-hop... o... o... o improvisado, né? é... e também eu tive, acho que o coletivo, que é um coletivo de, de teatro, né? fazem... uma temática da capoeira local, né? Eu tive dois curtas, pra os estudantes, desses trabalhos autorais daqui do campus, desses coletivos.

Os relatos obtidos junto aos colaboradores são exemplos de diferentes níveis e tipos de interação de professores de música com a estética musical autoral rondoniense, demonstrando que, se por um lado há interesse dos professores em informar sobre a cena criativa de Rondônia, por outro, não há nenhum tipo de material paradidático para a busca de referenciais que venham a auxiliar o mestre a apresentar didaticamente este recorte da cultura do nosso estado para os seus alunos.

As falas dos participantes corroboram com as percepções preliminares do projeto desta pesquisa, que levantava a suspeita de não haver referenciais teóricos de qualidade abordando a música rondoniense e seus artistas de maneira sistemática e com intenção educativa, e que a inexistência desse material de apoio dificulta o acesso a esse conteúdo devido justamente a dificuldade em reunir os nomes mais relevantes da música autoral rondoniana em um material acessível, visto que muitos professores novos chegam as vezes de muito longe, e esse material será útil também para esse professor se apropriar com maior profundidade da música autoral rondoniense e a partir daí decidir se e de que maneira a nossa música entrará no seu planejamento didático-pedagógico, incentivando também a quem vier de fora do estado a se envolver com a nossa cultura.

Os profissionais consultados registraram as suas considerações finais acerca da relevância que desse estudo na democratização do acesso a música rondoniense entre os alunos e professores da instituição:

E1 - É importante. É importante porque aí a gente começa, ao invés de eu trazer uma música que eu vou utilizar pedagogicamente ali, pra ensinar determinado conteúdo musical, eu vou inserindo do cancioneiro regional, né?, do cancioneiro amazônico, rondoniense...

E2 - Espero que a pesquisa, ela reverbere entre os gestores do IFRO, pra que o ensino de música e das artes, das linguagens artísticas, ela possa melhorar, que essa pesquisa chegue no ensino, que precisa focar mais nas artes, a extensão tá totalmente focada nas artes, mas o ensino, ele precisa chegar mais.

Considerações sobre as entrevistas

Os diálogos entre a pesquisa e os professores participantes, apoiados pelo referencial teórico, que trouxe declarações de professores de outras regiões, e pela ampla vivência do pesquisador na educação musical, revelaram uma realidade comum a muitos profissionais da docência em arte na rede federal profissionalizante, mais especificamente no ensino de música. As semelhanças estruturais, por exemplo, compreendem a falta de ambientes apropriados para o desenvolvimento das atividades quando o professor ingressa na instituição, da mesma forma, coincidem a resistência negativa por parte de alguns estudantes ao repertório básico sugerido nos planos de aula e a evasão.

Porém são também coletivas as alegrias da profissão, como a satisfação em realizar uma apresentação com os alunos do pátio ou na quadra da escola, ou em outro local da comunidade, a sensação de dever cumprido ao ver a pessoa tímida se libertar e tocar e cantar a sua primeira canção para o público. Também é muito motivador ver a música seguir na vida de alguns estudantes, a ponto de se tornarem trabalhadores profissionais da arte.

Este recorte de cenário profissional de professores de música do IFRO revela, que apesar dos avanços recentes, ainda há bastante a ser feito pelo ensino de música, sobretudo no reconhecimento da música como uma ciência complexa, que requisita condições particulares para o seu estabelecimento, exigindo, portanto, olhar mais atento de toda a institucionalidade.

11 - ENGENHARIA DO PRODUTO EDUCACIONAL

O livro digital Almanaque Rondônia Autoral apresenta um rol de nomes historicamente importantes no universo da música autoral rondoniense. O material contido no e-book foi pensado e elaborado com a finalidade contribuir para o conhecimento dos alunos do instituto sobre os artistas da nossa música.

O processo de construção do produto educacional que deriva da presente pesquisa envolveu um extenso roteiro de atividades de busca, captura e tratamento de informações, desde as primeiras conversas com compositores mais próximos e dos quais desfrutasse da amizade, até o acesso a artistas mais anichados, com menos

material disponível na internet para consultas e mais dificuldade de serem encontrados.

Desta maneira foi se organizando a primeira pauta de contatos, que foi ampliando à medida que os artistas tomavam conhecimento do teor do estudo, ensejo em que demonstravam satisfação com o fato de receberem essa indicação e de serem, portanto, considerados pelos pares, pela academia e pelo público, como referências da música autoral rondoniense. Alguns artistas, ao serem convidados para integrar o almanaque, indicavam outros nomes que julgavam relevantes de serem também analisados.

Todos os nomes de possíveis elegíveis trazidos pelos artistas colaboradores foram checados para averiguação de correspondência ou não com os parâmetros definidos pela metodologia da pesquisa. Dessas indicações, pouco se pôde aproveitar, já que em alguns casos não havia nem mesmo material gravado para demonstração do trabalho, não atendendo, portanto, ao que delimitavam os critérios positivos da elaboração do e-book. Em outros casos não houve nem mesmo resposta às tentativas de estabelecer contato.

Durante o processo de consulta de nomes para compor o almanaque, algumas pessoas e organizações foram fundamentais para a descoberta da pluralidade musical rondoniense, e a consequente seleção do material a ser analisado.

11.1 - Movimento Pró-cultura e a articulação estadual entre artistas.

O movimento cultural Pró-Cultura é uma articulação política de artistas de todos os segmentos presentes no cenário artístico do nosso estado, o movimento vive em constante troca de informações sobre a situação das políticas de cultura, como lançamento de editais, investimentos e repasses de recursos oriundos de fundos federais, como as leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo. Diversos membros desse movimento fazem parte também do Conselho Estadual de Políticas Culturais – CEPC, colegiado da sociedade civil responsável por fiscalizar os atos do governo no setor cultural.

Enquanto integrante tanto do pró-cultura, quanto do conselho estadual de cultura, como suplente da cadeira de música, este pesquisador obtém diálogo contínuo entre seus pares sobre a produção musical autoral em Rondônia, sobretudo entre aqueles artistas que buscam por algum tipo de organização fortalecedora da classe, como o caso do movimento pró-cultura, onde os membros acabam

conhecendo a arte uns dos outros, já que participam de editais e outras ações de cultura em locais comuns, formando redes de contatos de cada segmento de interesse.

Essa interação com artistas em busca de organização da classe foi um elemento de importância fundamental na estruturação do e-book, já que é no ambiente de luta que se reconhece os entusiastas das iniciativas progressistas, onde a ideia de juntar e organizar nomes da música de Rondônia e disponibilizar isso para estudantes foi acolhida com bastante afeição por muitos.

Dentre as diversas pessoas que colaboraram, algumas em especial foram importantes no sentido de criar canais de comunicação com os artistas elegíveis para o nosso propósito. Dois personagens foram fundamentais para a conexão entre a pesquisa e os artistas autorais rondonienses, atuando como curadores informais e erguendo pontes entre a nova geração e a histórica: Bado, músico e compositor portovelhense, em atividade desde a década de 1970, profundo conhecedor da música na capital do estado e territórios além-rio, tendo acompanhado os principais movimentos culturais das últimas décadas em Rondônia. Sua ampla circulação entre os artistas mais antigos foi um elo fundamental com a “velha guarda” de Porto Velho.

O outro indivíduo em questão é o músico e produtor Rogério Madeira, residente em Ariquemes. Este é sem dúvidas um dos músicos que mais circula o estado e a região norte com trabalho autoral (através da sua banda Os últimos) e possui intersecções diversas com trabalhadores da cultura de todas as áreas. Madeira já esteve envolvido em dezenas de projetos musicais, dentre os quais, diversas edições do festival Casarão, que reúne atualmente o maior número de artistas autorais em RO, sendo uma figura muito conhecida entre os artistas autorais de Rondônia e de toda a região norte, especialmente entre os artistas em atuação mais intensa. Esse trânsito entre os músicos mais jovens foi decisivo para a formação da rede de contatos ampla e democrática e que fosse do mais antigo ao contemporâneo.

11.2 Contato com os autores

Em um movimento inicial, os artistas foram contactados via *WhatsApp*, onde após o pesquisador se apresentar, era enviado um texto explicativo sobre a pesquisa, e após concordarem em repassar as informações sobre o trabalho, recebiam um link para preenchimento de formulário via *google forms*, porém essa estratégia não funcionou de maneira eficiente pois muitos pretensos colaboradores estavam

encontrando dificuldades em preencher e enviar o formulário, alegando falhas ou erro no momento de encaminhar. Apenas 9 respostas foram enviadas através do formulário online, dos quais apenas 6 trabalhos acabaram entrando no e-book.

A partir dessa necessidade de correção, foram realizados ajustes procedimentais, sob a supervisão do orientador da pesquisa, e então as perguntas, passaram a ser disponibilizadas por e-mail ou pelo próprio *WhatsApp*, de acordo com a solicitação de cada indivíduo participante, visando adaptar as formas de recebimento de informações às condições técnicas de cada um para enviar o material solicitado. O espaço entre o contato com o artista e o prazo final para envio do material foi de cerca de 210 dias, entre os meses de junho de 2025, após aprovação do projeto de pesquisa pelo CEPI, e o mês de janeiro de 2026, quando então o esboço do e-book foi enviado para a diagramação.

Todos os dados recebidos para a composição do conteúdo do e-book foram obtidos a partir de informações repassadas pelos próprios artistas ou por seus representantes legais, que ficaram livres para disponibilizar os indicadores que julgassem mais relevantes sobre as referidas trajetórias artísticas, sendo a qualidade e veracidade desse material, de inteira responsabilidade dos próprios. Essas informações foram armazenadas em mídia física e virtual, passando por pré-tratamento, com a intenção de corrigir erros ortográficos ou detectar arquivos ou links corrompidos, oferecendo tempo hábil para correções e reenvios, para posteriormente ser encaminhados para a diagramação.

11.3 - Organização editorial do e-book

Para que a distribuição conteúdo no interior do almanaque fosse democrática, a ordem em que cada artista aparece é meramente alfabética, sem distinção de estilos ou outros parâmetros quaisquer, de maneira que não há como atribuir mais ou menos importância a um artista de acordo com a página do livro em que ele se encontra mencionado ou que determinados estilos ou autores tiveram tratamento diferenciado por estar no início ou no fim das páginas do ebook.

Na página do almanaque dedicada a cada artista foram disponibilizados os seguintes itens: Uma foto do artista ou do grupo em que aparecem todos os membros, release com o texto fornecido pelos mesmos, link em formato QR CODE para acesso à página inicial do artista no Youtube. A partir dessas informações essenciais o

leitor/ouvinte realiza a sua pesquisa para descoberta de maiores informações sobre aqueles compositores pelos quais mostrar interesse.

O texto da carta convite para os autores pré-selecionados, onde foram detalhadas as ações a serem desenvolvidas a partir do compartilhamento das informações solicitadas, encontra-se nos anexos (APÊNDICE F). Após ler a carta e concordar com o que nela continha, era disponibilizada ao artista a relação das informações a serem repassadas por cada artista para a elaboração do e-book (APÊNDICE G)

11.4 - Adequações

Houveram alterações na forma planejada inicialmente para o e-book, sobretudo no que diz respeito as informações que seriam inseridas de cada artista. Como se percebe no roteiro de perguntas acima, foi solicitado o envio da letra de uma música que o autor cresse melhor representar o seu trabalho. Porém foi decidido que as letras de música não fariam parte do trabalho, já que essa inserção tornaria o livro extenso, ou obrigaria a ser utilizada uma fonte muito pequena, dificultando a leitura para as pessoas de baixa visão.

Outra razão para essa mudança é que alguns artistas simplesmente não enviaram a letra da música, desta forma, entendeu-se melhor não inserir a de nenhum deles. Outra alteração ocorreu na questão dos links que direcionam para sites e redes sociais. A ideia inicial era inserir mais de um link em cada página, direcionando o leitor para fontes diversas de interação com o conteúdo do artista, como Youtube, Deezzer, Spotify, Apple music, palco mp3 e outros.

Além de redes sociais como face book e Instagram. Ocorre que a única fonte de pesquisa que todos dispunham era o Youtube, desta feita, foi inserido apenas o link dessa ferramenta para acesso do leitor/ouvinte ao conteúdo musical do artista escolhido. O número de fotografias de cada artista na respectiva página do livro seria de 2 ou 3, mas devido a baixa qualidade da maioria das fotos recebidas, decidiu-se utilizar apenas uma fotografia.

É necessário registrar que alguns artistas, apesar de disporem de trabalhos em áudio e vídeo disponíveis na internet, de terem circulado com repertório autoral, e de serem músicos experientes, não demonstram grande habilidade na elaboração de releases e as vezes dificuldade mesmo em enviar arquivos pelo computador ou pelo WhatsApp. Essa inabilidade por parte de alguns artistas provocou uma demanda de

tempo maior do que a prevista inicialmente, e no final do processo houve quem não enviasse material a tempo, causando a consequente exclusão do projeto.

11.5 - O repertório e os artistas

Os artistas que compõem o e-book apresentam um repertório de grande diversidade de estilos, formatos e ritmos, desde históricos sambistas da capital, como Zé Katraka e Ernesto Melo, a mistura popular-tradicional de Kali, Isabela Lima e Quilomboclada, o festejo de boi pelas lentes dos seus grandes representantes em Rondônia, o pop-rock lírico de Bruno Bratiliéri, música instrumental, rock com côco, rap indígena, urbano, preto, boi-core, heavy metal.

Cantores e cantoras solo, duplas, trios e bandas, formadas por artistas de todas as idades, adidos de diversas estéticas, poéticas e óticas. Diante dessa variedade é possível assegurar que a diversidade foi contemplada na construção do trabalho, e que, por mais que não resuma a música autoral rondoniense, o almanaque Rondônia autoral é um bom recorte deste cenário.

11. 6 - Distribuição geográfica dos artistas autorais em Rondônia

Algumas regiões do estado apresentam densidade maior de artistas autorais do que outras. O cone sul do estado, por exemplo, apresenta menos participantes nos grupos virtuais de discussões e informações sobre música e nos eventos de música autoral, sugerindo que esse número seja menor ou menos bem articulado coletivamente, se comparado as regiões de Ariquemes e Porto Velho.

Nenhuma outra região, fora do eixo Porto Velho – Guajará-Mirim, apresenta um festival de boi bumbá com agremiações históricas e torcidas numerosas, estando intensamente ligada a trajetória cultural do município e entorno. O carnaval e o arraial flor do maracujá são outros exemplos de manifestações culturais extremamente populares em suas regiões, sobretudo na capital do estado. As demais regiões do estado não apresentam de maneira significativa, por exemplo, ocorrência de festejos de carnaval que sejam promovidos pelo poder público municipal, delegando às festas agropecuárias o papel de representar o acontecimento cultural do ano para a população.

Os eventos mais frequentes, destinados à música autoral se concentram majoritariamente na capital, e quase sempre a partir de iniciativa do SESC, com ações

esporádicas de outros entes. No interior do estado se verificou a incidência de eventos de cunho autoral em Ariquemes e Ji-paraná, e mais sazonalmente, Ouro Preto e Vilhena.

11.7 - Em memória de Zezinho Maranhão

Um dos compositores mais lembrados e mencionados pelos os artistas autorais e outras pessoas perguntadas, é José Alves da Silva, o Zezinho Maranhão. Sua composição figura entre as manifestações mais representativas da cultura portovelhense, sendo, sua canção “Porto rondoniana”, um marcador temporal da música popular autoral rondoniense, tendo sido gravada por outros cantores rondonienses.

11.8 – Avaliação do produto educacional

Os professores participantes das entrevistas realizadas pela pesquisa foram avaliadores da qualidade do produto educacional gerado no processo, no caso, o e-book Almanaque Rondônia Autoral. Um questionário avaliativo foi elaborado e enviado juntamente com o e-book para escrutínio dos analisadores convocados. A escala de aferição dos atributos educacionais do produto educacional trazia as seguintes opções de incumbência de valor: () *Nada* () *Pouco* () *Razoavelmente* () *Muito*.

Ambos os colaboradores descreveram o produto como sendo um material paradidático de boa qualidade, que seria útil nas aulas de arte e que além de utilizar, recomendariam o material para outros professores.

O único quesito no qual ambos avaliadores não deram a nota máxima foi no item número 07 do questionário (Anexo I), que trouxe a seguinte afirmativa: “O conteúdo apresenta potencial para despertar o interesse dos estudantes”, onde os avaliadores marcaram a opção “Razoavelmente”. A pesquisa interpreta essa resposta na perspectiva da dificuldade em reter a atenção dos estudantes frente a um conteúdo que aborda artistas que eles pouco conhecem. Essa variável, de fato é importante para o bom desenvolvimento do processo ensino e aprendizagem, e suscita uma reflexão sobre a dificuldade em manter o aluno focado na proposta de estudo ofertada, e que essa dificuldade se revela comum a muitos professores de música.

12 - CAPÍTULO FINAL

Estamos imersos na maior reserva natural deste planeta fora dos oceanos. Temos essa sorte e esse compromisso, essa oportunidade, mas também, na minha opinião, essa adjacente responsabilidade. O homem amazônico dos dias atuais habita de forma concomitante a escuridão da floresta e a claridão da cidade e cria intersecções diversas entre esses dois universos. Mata e urbe dialogam sob diversos aspectos de maneira permanente. Ambos os ambientes coexistem, não raro, de forma mais conflituosa, apesar da interdependência.

Ocorre que a floresta depende de decisões tomadas em gabinetes nos centros urbanos para continuar em pé, ou seja, a própria mata não pode se defender, a força de resistência dos povos da floresta sozinha não é suficiente para frear a sanha acumulatória do capitalista que ronda a Amazônia afim de lucrar sem se preocupar com o futuro da humanidade.

Esta é a razão pela qual é fundamental os sujeitos conhecerem a terra onde vivem e a sua cultura, como forma de gerar pertencimento, para que o indivíduo, encharcado pelos simbolismos do seu meio, defenda o seu território contra os ataques extorsivos de forasteiros ambiciosos. Logo, ser amazônico ou amazônida, é viver de modo vigilante para com a sua proteção, é pensar no manejo consciente dos recursos da floresta, para que perdurem por gerações ao invés de se esgotar em poucas décadas, como vem acontecendo em virtude do comportamento predatório dos que veem a Amazônia como um grande garimpo a sua disposição.

Amazônico ou amazônida, pode ser, além do indivíduo que nasce e cresce aqui por essas paragens, também aquele que aqui chega e decide ficar, ou seja, aquele que se torna amazônico. Se tornar amazônico é aprender que a mata em pé gera sustento para muitos por muito tempo e que mata derrubada é riqueza para poucos por pouco tempo.

Partindo deste raciocínio, é possível afirmar que nem todos que vivem nessa região são amazônidas, mas apenas aqueles que desenvolveram uma relação de afeto e respeito com este ambiente. É fundamental conhecer e se apropriar da fragilidade do ecossistema para compreender que é preciso protegê-lo. Diante dessa descrição/conceito, indaga-se: Quão amazônicos somos nós rondonienses? Que sentimento de pertencimento nós temos pelo nosso estado? Existe uma identificação

do rondoniense com a sua terra como há entre outros povos brasileiros e suas culturas?

A título de exercício mental, refletiremos sobre a relação entre povos de outras regiões do Brasil com a cultura do seu lugar e os seus símbolos concretos. Há uma relação entre o rondoniense e a sua cultura, como há, por exemplo, entre o gaúcho e o chimarrão? Entre o baiano e o acarajé?

Embora o chimarrão não tenha surgido exatamente no RS ou o acarajé precisamente na BA, ambos passaram a representar fortemente essas culturas ao longo da história e por algum motivo adquiriam um caráter simbólico/material com o poder de identificar o povo de uma determinada região. O chimarrão que o gaúcho oferece é diferente do chimarrão que ele recebeu dos seus antepassados, assim como o acarajé de hoje também não é o de outra época, porque ambos, acarajé e chimarrão passaram por mudanças através do tempo, absorveram elementos das culturas dos locais para onde foram levados, viajaram com os seus praticantes e influenciaram modos por onde chegaram, mas também foram influenciados.

No entanto, nem o baiano deixou de ser baiano nem o gaúcho deixou de ser quem é. Nenhum deles perdeu o vínculo com a sua tradição após ter conhecido novas manifestações culturais e modos de ser, além disso, esse indivíduo se tornou mais rico culturalmente, passando a estar mais sensível e receptivo à diversidade cultural, havendo ou não idiosincrasia entre a sua cultura e as manifestações com as quais conviveu e se relacionou.

Essa reflexão instiga uma indagação importante sobre aquilo que recebemos e transformamos para atender nossas necessidades, sobre produtos ou modos que por ventura possam vir a se tornar símbolos que venham a identificar o rondoniense antes de ele mesmo apresentar-se. Posto isso, qual é o modo de ser tipicamente rondoniense? Qual é o nosso acarajé/chimarrão? Qual costume nos identifica? Que produto ou modo representa Rondônia a este nível de identificação?

O festejo do boi representa a cidade de Guajará-Mirim, mas em Ji-Paraná essa manifestação é severamente desconhecida. Vilhena não conhece o Flor-do-Maracujá, Ariquemes não conhece a romaria fluvial do Divino no vale do Guaporé.

Por ser ainda muito jovem como ente político da federação e devido a nossa múltipla influência cultural advinda de todas as regiões do Brasil e países vizinhos, Rondônia ainda não sincretizou todas essas culturas que para cá migraram a ponto de fundi-las em um novo modo de ser ou fazer, desta feita podemos considerar que

não há um produto ou movimento cultural que represente o nosso estado como um todo.

Não há consenso sobre uma música tipicamente rondoniense como não há consenso do que seja o costume tipicamente rondoniense ou modo de fazer que traduza o nosso estado.

Existem sim, diversos movimentos artístico-culturais com as suas representatividades em todas as suas microrregiões, mas não necessariamente esses saberes e fazeres possuem algum tipo de conexão, e podem configurar, inclusive, em movimentos culturais passíveis de serem considerados antagônicos, como o movimento cultural agro, que dissemina uma mentalidade expansionista, exaltando o avanço da monocultura nos grandes conglomerados de terra e estimulando simbolicamente comportamentos anti-ambientalistas, e a cultura indígena, pautada na preservação.

Complementando o conjunto de fatores que revelam realidades distantes dentro de uma mesma unidade federativa, nosso estado apresenta relevos distintos em cada uma das suas microrregiões, em paisagens que vão desde planícies alagadas no extremo norte do estado a planaltos e serras onde a altitude pode chegar a 900 metros, mais a sudoeste do território.

Essa condição não pode ser desprezada na análise do cenário cultural de uma região. Comparativamente, podemos considerar, por exemplo, os hábitos alimentares, posto que existe um consumo muito maior de peixe nas regiões mais baixas do estado e há predominância do consumo de carne bovina nas mais altas.

São modos de ser e fazer bastante distintos, alojados no mesmo território, demonstrando diversidade, porém são movimentos que aparentemente não dialogam. Obstante isso, qual desses modos melhor representa o rondoniense médio? Caldeirada ou o churrasco? Um ou outro, os dois ou nenhum. Depende de onde se esteja ao examinar.

Em síntese, somos culturalmente multifacetados, e obviamente não existe uma cultura certa e uma errada, uma boa e outra ruim, existe sim, aquela que fará mais sentido para um determinado grupo, em um território delimitado e em um recorte específico de tempo.

Nesse espectro é possível afirmar que o estado de Rondônia, apesar de multicultural, não apresenta efetiva mobilidade desses produtos culturais entre as suas regiões. O estado revela conjuntos de práticas distribuídos por grupos sociais

que tendem naturalmente a repetir, com as devidas adaptações, os modos culturais dos colonizadores de cada região, sendo que ao norte do estado, as práticas humanas estão mais ligadas a cultura nordestina, fruto da migração deflagrada no processo de exploração do látex e posteriormente com a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré.

A partir do centro-sul do estado, a cultura mais se assemelha com modos de ser e fazer dos povos da região sul e sudeste, mobilizados em massa para Rondônia junto ao projeto de colonização dessa região durante o período da ditadura militar, via programas de distribuição de terras. Outro detalhe a ser posto nessa caracterização é a natureza dos meios pelos quais os imigrantes chegaram em terras rondonienses, sendo que no norte do estado, os rios tiveram uma importância fundamental nesse processo de colonização, já ao sul, os rios não foram tão determinantes, visto que a BR 364 já vinha sendo construída, ligando-nos a Cuiabá, possibilitando o acesso de quem vinha das regiões sul e sudeste.

12. 1 O custo amazônico e o fomento público da cultura

Uma perspectiva que pouco se leva em consideração na análise do cenário cultural rondoniense é a relevância dos custos extras em toda a cadeia produtiva do setor em virtude da nossa localização geográfica mais afastada dos grandes centros urbanos/industriais. O chamado “custo amazônico” interfere onerando a operação desde o preço de um instrumento musical, passando pelos encargos logísticos que corroem os projetos devido as grandes distâncias entre RO e as demais regiões consumidoras de cultura e fornecedora de insumos, até as grandes distâncias que separam os municípios dentro do estado, ligados por estradas muitas vezes precárias, isso sem contar com o início da cobrança de pedágios em todo o nosso perímetro da BR 364.

Quando se fala em música, a despesa com deslocamento tem importância existencial na execução de projetos, sobretudo autorais. Desde a gravação de um single, EP ou LP, até o deslocamento de artistas, técnicos e estruturas entre distâncias que podem ultrapassar os 1.000 quilômetros, a logística é um gargalo que desidrata muitas iniciativas. Se considerarmos por exemplo, um artista de Guajará-Mirim que vá fazer um show em Ariquemes, ele percorrerá mais de 1.200 km entre ida e volta.

Considerando um automóvel que percorra 16 km com 1 litro de gasolina, o consumo será de cerca de 75 litros, se o litro custa uma média de R\$: 6,50, esse gasto

será de aproximadamente R\$: 500,00. Se decidir ir de ônibus, cada trecho entre Guajará e Ariquemes custará em torno de R\$: 250,00 por pessoa. Com um custo de quinhentos reais apenas com descolamento, sem contar desgaste do automóvel, hospedagem, alimentação, locação de equipamento e divulgação do evento, a circulação de artistas e produtos culturais fica praticamente inviabilizada entre as grandes regiões que compõem a geografia rondoniana.

Outra razão para a pouca fluidez da arte autoral rondoniense é o baixo valor dos cachês pagos aos artistas e a ausência de ambientes que promovam comercialmente a cultura autoral do nosso estado, ou seja, inexistem ou são raríssimas as casas de shows ou mesmo bares que trabalham com música, que incentivem apresentações autorais.

12.2 Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo

Diante dessa estrutura, é lícito asseverar que o único ente capaz de promover essa circulação de maneira que o artista possa realizar um projeto autoral com alguma previsibilidade é o Estado.

A política pública nas suas mais diversas possibilidades organizacionais, quando bem concebida, pode proporcionar ao artista independente a oportunidade de viver dignamente, pelo menos por um período, através do seu trabalho, aumentando as chances de artistas ou grupos se engajarem ou voltarem a se engajar nos movimentos culturais da sua cidade e região, fortalecendo e movimentando a economia da cultura como um todo. Os editais públicos auxiliam no desenvolvimento das produções culturais as mais variadas, como gravação de singles, ep's e álbuns inéditos de música autoral, shows para circulação de artistas rondonienses com foco na divulgação autoral, atividades de formação para a elaboração de projetos e formação de plateia para a música autoral, só para citar alguns, e apenas dentro da setorial que trata da música.

O advento da pandemia de Covid provocou o encerramento abrupto de todas as atividades musicais presenciais em todo o mundo. No Brasil esse cenário se revelou especialmente trágico, considerando que uma imensa parcela dos trabalhadores da cadeia produtiva da música, inclusive os músicos, trabalhavam de maneira informal, ou seja, sem nenhuma garantia ou reserva para períodos mais desérticos na profissão.

Diante do caos instalado, tiveram início pelas redes sociais, discussões entre artistas e sociedade em torno de se pensar alguma medida que tivesse a finalidade de ajudar a classe a sobreviver aos transtornos daquela tragédia sanitária inédita e que pegou a todos absolutamente despreparados, e que para aqueles desprovidos de qualquer fundo garantidor, dentre os quais os artistas, a insegurança viria a ser ainda maior.

A partir da atuação da deputada federal Jandira Feghali (PCdoB/RJ) como relatora do projeto, a partir de uma proposta de discussão oferecida pela também deputada fluminense Benedita da Silva (PT), teve início a primeira medida parlamentar federal visando socorrer os artistas naquele momento tão delicado. As leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, aprovadas em 2020 e 2021, respectivamente, vieram em socorro dos agentes da cultura, inicialmente, através de uma ajuda financeira para os trabalhadores do setor cadastrados pelos órgãos municipais de cultura.

No momento seguinte foram lançados editais voltados para ações artísticas executadas via internet em virtude do isolamento social vigente naquele período crítico. Com o arrefecer da pandemia essas leis permanecem em vigor, pelo menos até o ano de 2026, com a continuidade dos repasses aos sistemas estaduais de cultura, que promovem os editais de acordo com as características culturais locais, além de repassar parte desse recurso aos sistemas municipais, que alinham as suas ações com acompanhamento dos conselhos de cultura.

A efetividade dessas políticas depende da competência dos órgãos gestores estaduais e municipais no manejo desses recursos, e nesse sentido, tendo em vista o grande número de equívocos na condução desses processos, como atrasos nos pagamentos aos artistas e extravio de documentos, pra citar apenas dois, é possível garantir que Rondônia não é um bom exemplo como parte executora dessas políticas.

O SESC, já citado na apresentação do texto como promotor quase exclusivo da produção autoral no nosso estado, pode ser considerado a redenção do músico compositor rondoniense, figurando como única entidade privada a promover de forma sistemática a circulação desses músicos entre os municípios do nosso estado e também por vários outros estados do país.

O projeto “SESC 52” tem esse nome porque circula por todas as cidades de Rondônia, levando artistas musicais e de diversas outras linguagens artísticas. Já o “Sonora Brasil” seleciona artistas para circulação nacional, levando artistas rondonienses para se apresentar em capitais de todas as regiões do Brasil. Apesar

da relevância elevada, esses projetos não conseguem contemplar a todos os artistas, convidando apenas aqueles com a capacidade técnica de se inscrever no banco anual de projetos via internet.

12.3 O processo de transformação de ideia em música

Após refletir pertencimento cultural, características regionais e mecanismos institucionais de apoio, é relevante delinear a trajetória de um produto cultural desde a sua concepção até a sua exposição ao público, ou seja, qual é o caminho percorrido por uma música entre a mente do compositor e os ouvidos de quem a consome?

Nas antigas culturas de tradição oral, a música já era praticada, porém não havia maneira de deixar registrados os sons. As práticas e rituais eram restritas aos seus praticantes nos seus locais de assento, ou seja, não havia outra maneira de ouvir música que não fosse via quem estivesse praticando-a naquele retido momento. Após a invenção do registro fonográfico, tornou-se possível deslocar uma música desde o seu lugar de origem até onde se desejasse, sem, no entanto, que fosse necessário o deslocamento dos artistas autores ou executores da obra.

O surgimento do rádio foi responsável pela disseminação dessa música sem a necessidade nem mesmo da mídia física. Posteriormente a TV inseriu imagens aos sons, criando o conceito de audiovisual, tornando possível ao ouvinte consumir música para além da dimensão auditiva, levando a experiência a outro patamar.

Nos nossos dias, em virtude da melhora no acesso aos meios tecnológicos, houve a indiscutível democratização da possibilidade de engendrar um módulo de gravação com bem menos recursos, tornando possível, com alguma expertise, realizar bons registros em áudio a partir da própria casa, e ainda poder divulgar e interagir com os ouvintes. Trata-se de uma trajetória repleta de revoluções, essa, do áudio, na sociedade.

A fim de estimular uma nova reflexão acerca desse movimento entre a ideia e o ouvinte, vamos partir de um cenário hipotético em que a maioria dos artistas de Rondônia tivessem condições de gravar seu próprio trabalho com qualidade razoável. Esse acervo seria tocado nas rádios no nosso estado? Haveria interesse genuíno dos meios de comunicação em destacar esse patrimônio artístico constituído legitimamente em RO?

A resposta é não.

As rádios e outros veículos de comunicação estão à disposição do capitalista que os patrocina, e não dos modos de ser e fazer do homem amazônico ou rondoniense, ou seja, não estão dedicados a causa ecológica amazônica, e sim da expansão da financeirização dos recursos naturais.

Nesse paradoxo, tem-se um locutor rondoniense, que apresenta a programação tendo como ouvinte outra pessoa rondoniense, durante o intervalo comercial, são anunciados produtos e serviços oferecidos por empresas rondonienses para cidadãos rondonienses.

Entretanto, uma pessoa pode passar o dia inteiro ouvindo a programação de uma rádio em Rondônia, que muito dificilmente escutará uma música de algum artista de Rondônia. Isso parece razoável? Se as rádios que atuam no nosso estado incluíssem música rondoniense na sua programação, isso influenciaria na relação do povo daqui com a música produzida neste chão?

Frente a essa indagação, o que um artista pode fazer pra que a sua música seja tocada na rádio?

Primeiramente, a música deverá ter o padrão estético de som definido nos estúdios milionários através dos produtores que moldam os timbres e as frequências sonoras tornando-as mais “palatáveis” ao ouvido médio, ou seja, por mais que algo seja novo, carrega muitas informações daquilo que se já conhecia, diminuindo as chances de estranhamento estético, porém, desconsiderando totalmente as características orgânicas do som e as circunstâncias em que foi gerado.

Se conseguir ser enquadrado nesse critério, ainda assim dependerá de um grande investimento em marketing, incluindo o desembolso que as empresas donas das rádios cobram (traindo a sua função social) para inserir uma produção independente na sua programação. Se o artista pretende fazer shows a partir dessa exposição midiática, é necessário criar um planejamento estratégico da carreira, contratar equipe, empresário e banda.

As cifras para se pôr em prática um projeto de divulgação em nível profissional de um artista, ainda que dentro dos limites do estado, passaria facilmente das centenas de milhares de reais. O caminho pela internet também dependerá de investimento alto para atingir um número cada vez maior de pessoas e tentar “cair no gosto” delas, para que se tornem fiéis seguidoras e passem a consumir os produtos que o artista vier a oferecer, seja *streaming*, *souvenires* ou shows ao vivo.

O sucesso das vendas na internet depende do estímulo permanente, através da publicação constante de novos conteúdos, com a finalidade de tentar manter sua marca e produto relevantes por mais tempo, portanto, é preciso investimento contínuo nessa geração de gatilhos mentais para atrair novos consumidores para o trabalho, e para manter ativos aqueles que já interagiam, oferecendo sempre diferentes oportunidades de novos disparos dopaminérgicos.

Neste ambiente extremamente competitivo do mercado digital, existem artistas que ficam conhecidos do dia para a noite através de algum conteúdo que chamou a atenção das pessoas e se espalhou rapidamente através dos algoritmos. Mesmo este, se não tiver planejamento sobre o que fazer após o seu viral diminuir o alcance orgânico, estará fadado a voltar para o anonimato.

Neste ringue de batalha por atenção, há artistas fazendo as mais variadas estripulias na ânsia por ficar conhecido, porém a maioria não atinge grandes públicos organicamente ou não consegue estruturar uma carreira comercial devido aos altos custos, e abandona o sonho por ora.

12.4 Festas agropecuárias não são eventos culturais

Há quem defenda que as “festas de peão” representam Rondônia como símbolo cultural da relevância do agronegócio na região, apresentando esse setor primário agrícola como ícone de modernidade e progresso. É necessário pontuar que evento cultural é diferente de evento comercial com atrações musicais.

Uma feira agropecuária, por mais que conte com a presença de shows musicais, não pode ser considerado um evento que valorize a cultura, especialmente a rondoniense, começando pelo fato de os artistas que se apresentam nesses eventos serem sempre de fora e sempre do mesmo estilo, no caso, o som da trilha sonora do projeto de texanização da Amazônia, ou música sertaneja contemporânea.

Um evento comercial foca no convencimento dos seus potenciais clientes a comprar os seus produtos ou serviços, nesse caso, a música é usada como ferramenta para gerar empatia e a ilusão de que o capitalista se preocupa com o seu bem-estar. Não há uma intenção cultural nessa iniciativa. Não se pensa em fortalecer a arte/música rondoniense, muito menos em desenvolver a economia da cultura, apenas usar a música como engodo para consumidores em potencial dos mais diversos tipos de mercadoria que se vende nessas feiras.

À luz do contexto apresentado nas últimas secções, percebe-se claramente que não há democracia cultural no nosso estado no que se relaciona ao tratamento dado a música rondoniense pelos veículos de comunicação de massa. Essa variável determina quais músicas o rondoniense vai conhecer e quais ele irá ignorar no seu cotidiano, já que apesar da popularização da internet, o rádio segue sendo um veículo de comunicação bastante consumido, com boas respostas às demandas comerciais das empresas que anunciam.

Essa atitude dos conglomerados midiáticos em desconsiderar arte regional configura na negação sistemática do acesso do nosso povo a cultura musical do nosso estado, salvos raros momentos com programação musical local, que vão ao ar em horários que não há interesse comercial das grandes empresas, portanto de parca audiência, soando mais como uma espécie de esmola ou prêmio de consolação do que como incentivo à cultura daqui.

12.5 Impacto no repertório escolar (conclusão)

A ausência da música rondoniense na programação dos veículos populares de comunicação certamente influencia negativamente quanto a difusão da nossa cultura entre a nossa gente.

Os estudantes do IFRO, como agentes ativos dessa sociedade, igualmente são privados desse direito, portanto adentram à instituição sem a mínima noção dos movimentos artísticos do seu território, chegando vazio da cultura do seu entorno e impregnado da cultura chancelada pelo grandes veículos de comunicação, com as suas investidas em torno da hegemonia absoluta de um único estilo, forçando superficialmente ser uma representatividade da nossa gente, dificultando a profusão de novas ideias, atrapalhando inclusive na formação daquilo que um dia poderá vir a ser o modo de ser e fazer tipicamente rondoniense devido ao sufocamento gradual da diversidade.

Posto que a música rondoniense não toca nas rádios que atuam no seu próprio território, tampouco os professores de arte têm acesso pleno a esse conteúdo de maneira a passar a conhecer mais profundamente a música feita aqui, esse desconhecimento não está ligado a falta de interesse pura e simples pelo acervo regional, pois as pessoas se encharcam de determinada cultura conforme a intensidade com que são expostas a ela.

Acrescente-se a isso o fato de haver grande rotatividade de professores na rede federal, e ocasionalmente o professor de música terá advindo de outra região e costumes, não sendo possível se apropriar da cultura musical daqui como se de bate-e-pronto.

Interpretando as entrevistas dos participantes desta pesquisa, pudemos considerar que a relação entre os professores de arte especializados em música e a cultura musical autoral rondoniense é de um envolvimento ainda tímido. Ficou evidente que ambos não chegaram a conhecer a cultura musical autoral rondoniense de modo mais profundo, o que evidencia uma lacuna a ser preenchida primeiramente com informação, que então poderá se tornar assunto para uma aula de música.

Se forem considerados os documentos relativos aos currículos de arte no ensino médio integrado no IFRO, registre-se que não há nenhuma menção a termos como “música rondoniense”, “artistas rondonienses”, “música popular beradeira” ou “música autoral de Rondônia”, conclui-se portanto que o referencial didático da instituição para o ensino de arte, não fala de nenhum artista e não aborda a arte musical rondoniense de nenhuma maneira direta, apenas indica que o professor promova interação com a cultura regional.

Nesse contexto de escassez de informação de qualidade sobre o nosso próprio movimento musical à disposição do público, especialmente para acesso dos professores de música, o produto educacional resultante dessa pesquisa, o “Almanaque Rondônia autoral” se apresenta como literatura básica, visando o estabelecimento de um platô mínimo de conhecimento, potencializando as ideias e ações desses professores em incluir a música autoral rondoniense nas atividades as mais variadas no ensino de música, como audições críticas, adaptação para o repertório básico, performance musical e outros.

Sons da mata, das onças, macacos, cucurús e pássaros;

Sons da pole, das motos, carros, fábricas e guitarras;

Qual dessas rondonianidades é mais representativa desse nosso estado-continente?

Esta pesquisa se prestou a responder se a música rondoniense está inserida no currículo e nos planos de aula de professores de arte especializados no ensino de música e de que maneira esses conteúdos seriam apresentados aos alunos. Esta

questão finda então pacificada: A presença da música rondoniense nas práticas musicais do IFRO, a partir da análise das amostras captadas por esta pesquisa, tem uma intensidade BAIXA. Respondeu-se a essa questão, porém acabou-se levantando uma outra, que segue aberta para ser respondida em estudo futuro.

Questão que permanece sem resposta:

Afinal, poderemos um dia considerar que exista uma música que seja organicamente rondoniense e que ela se faça presente nas aulas de música em nosso Estado?

13 - REFERÊNCIAS

ÁLVARES, Sergio L. A. 500 anos de educação musical no Brasil: aspectos históricos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12., 1999, Salvador. Anais... Salvador: Anppom, 2000.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENNET, Roy. Uma breve história da música. CADERNOS DE MÚSICA DA UNIVESIDADE DE CAMBRIGDE, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1982.

BRASIL: Resolução CNE/CEB 2/2016. Diário Oficial da União, Brasília, 11 de maio de 2016, Seção 1, p. 42.

BORGES, Dalete de Souza Salles; SAMBUGARI, Márcia Regina do Nascimento. *Acesso e permanência ao ensino superior das camadas populares na visão de futuros professores*. Revista Cocar, v. 13, n. 27, p. 554–573, 2019

CAMARGO, Janete Santos da Silva Monteiro de. Arte e Música na Base Nacional Comum Curricular. Revista Educação Pública, v. 20, nº 37, 29 de setembro de 2020.

CAMPOS, Hudson de Souza “O uso do repertório contemporâneo e da notação não convencional como estratégias para a educação musical na sala de aula” (UFMS, 2023)

CASTRO, D. R. F., Ares, M. G. C., Pimenta, C. R. da S., Silva, F. R. F. da, & Arraes, J. M. (2025). Canções da Amazônia: um caminho através da Educação Musical para promover a conscientização ambiental. XXVII CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 1.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de; MEURER, Rafael Prim. Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08. OPUS, [s.l.], v. 22, n. 2, p. 515-542, dez. 2016. ISSN 15177017.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GALIAZZI, Maria do C. *Análise Textual Discursiva*. Ijuí: Editora Unijuí, 2020. E-book. p.163.

GREZELI, Estêvão; WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Legislação do ensino de música no Brasil: um mapeamento histórico. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 7, n. 4, 2021

GOMES, Anderson Ferreira. O ensino de música na educação profissional e tecnológica: pesquisa-ação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Tabuleiro do Norte / Anderson Ferreira Gomes. – Mossoró, RN, 2022.

GIBBS, Graham, e FLICK, Uwe. *Análise de dados qualitativos. (Métodos de pesquisa)*. Disponível em: Minha Biblioteca, Grupo A, 2009.

KANDLER, Maira Ana. *Música na educação profissional e tecnológica*. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

KATER, Carlos. Educação Musical criativa: práticas e desafios contemporâneos - Carta aos educadores musicais, professores da educação básica e estudantes de música. *Revista Música na Educação Básica*, v. 14, n. 17, e141706, 2025.

KATER, Carlos. Contribuição às formas de expressão sonoro-musicais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2., 1987, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987. p. 207-214.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Pesquisa em Educação - Abordagens Qualitativas*, 2ª edição. Rio de Janeiro: E.P.U., 2013. E-book. pág. 39. ISBN 978-85-216-2306-9

MASSUIA, Liliana Franco. *A importância da apreciação musical para o desenvolvimento de uma escuta ativa no âmbito da diversidade musical*. 2012. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade de Brasília, Porto Nacional, 2012.

MAINARDES, Jeferson; Abordagem do ciclo de políticas: Uma contribuição para a análise de políticas educacionais. *educ. Soc.*, Campinas, vol. 27, n. 94, p. 47-69, jan./abr. 2006

MELO, Kelli Ivo Barbosa de; STOCCHERO, Mariana de Araújo. O espaço da música na educação básica: um estudo de caso em uma escola de tempo integral XV Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos Goiânia/GO - 25 a 27 de outubro de 2018

NASCIMENTO, Francisca Maria Lopes Menezes. *Música popular maranhense no ensino médio: um estudo pré-experimental com estudantes de Arte do Centro de Ensino Manoel Beckman em São Luís/MA*. 2019. 226 f. Dissertação (Programa de

Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

OLIVEIRA, Edgar Flávio de. O uso da música em EPT: uma oficina pedagógica no ensino médio integrado / Edgar Flávio de Oliveira. -- Sertãozinho, 2019. 118 p. Orientador: Olavo Henrique Menin Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica em Rede Nacional- ProfEPT) -- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – Campus Sertãozinho, 2019.

OLIVEIRA, Wenderson Silva; SOUZA, Rodrigo Oliveira de. Música na Base Nacional Comum Curricular: reflexões sobre as propostas curriculares para o Ensino Fundamental. Revista da Abem, [s. l.], v. 32, n. 1, e32109, 2024.

RODRIGUES, Helena. Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08, Anais da ABEM, 2016.

SALLES, Fabiano Lange. IVENICKI, Brasil Ana: CURRÍCULO MULTICULTURAL DECOLONIAL: tensões e desafios em uma tessitura docente

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1986. 399p.

SEVERINO, Antônio J. Metodologia do trabalho científico. Disponível em: Minha Biblioteca, (24th edição). Cortez, 2017.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SILVA, Gustavo Henrique de Abreu. Paisagem musical rondoniense: poéticas de uma urbanidade beradereira. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Tese de Doutorado- 2016. Orientador: Salete Kozel.

SOBREIRA, Silvia; FETZNER, Andréa Rosana. Não tem Dalcroze e Orff que deem conta: desafios iniciais da docência em música. Revista da Abem, [s. l.], v. 32, n. 1, e32101, 2024.

SOUZA, Rafael Ferreira. Interculturalidade no ensino de música(s): reflexões a partir da lei 11.769/08. Revista Didática Sistêmica, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 75–86, 2015.

THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação [livro eletrônico] / Michel Thiollent. – 1. ed. – São Paulo : Cortez, 2022.

UFMG: Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. UFMG, São João del-Rei, 1985, pp. 207-214

Vargas, Rafael - “linhas e travessões, glebas e regiões” indep. Rondônia, 2008.

VERGARA, Pablo Abraham. *Caracterização da qualidade acústica de salas de aula para prática e ensino musical*. 2017. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017

GLOSSÁRIO

Beiradeiro: Aquele sujeito que nasceu ou vive próximo ao rio, de cujo universo cultural sofre influências;

Beradêro: Beiradeiro.

Cravo Albin: O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, criado pelo jornalista e musicólogo baiano Ricardo Cravo Albin, reúne informações detalhadas sobre artistas, intérpretes, grupos, estilos musicais urbanos, e mais. A versão impressa contém mais de cinco mil referências. Já a versão virtual, lançada em 2001, continua a ser atualizada.

Cronner: Cantor/intérprete vocal;

Flor do Campo e Malhadinho: Grupos folclóricos guajaramirenses que protagonizam o duelo da fronteira, evento cultural inspirado na festa do boi de Parintins- AM que busca preservar e exaltar as raízes indígenas e caboclas através de danças, músicas e lendas.

Lei Paulo Gustavo: (Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022) foi criada para destinar recursos ao setor cultural brasileiro, ajudando-o a se recuperar dos impactos econômicos e sociais causados pela pandemia de Covid-19.

Murray Schafer – (1933 – 2021) compositor, educador musical e ambientalista canadense, conhecido por seu trabalho inovador na ecologia acústica e pelo Projeto Paisagens Sonoras do Mundo

Pró-Cultura: Articulação de artistas rondonienses em torno da fiscalização de políticas públicas de cultura no estado.

Quilomboclada: É uma banda de Rondônia formada em 2005 com o intuito de ser uma voz de resistência cultural. A banda integra elementos de diversas tradições culturais, especialmente as afro-brasileiras e indígenas, em suas composições e performances.

Sideman: músico acompanhante.

Sons de Beira: Projeto musical instrumental performático interpretado pelos músicos Bira Lourenço e Catatau.

Ska: Estilo musical cujo ritmo se assemelha ao reggae jamaicano

Siglas:

ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical

ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

BNCC: Base nacional comum curricular

EPT: Educação Profissional e Tecnológica

IFET: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia

IFRO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia

LPG: Lei Paulo Gustavo

MPA: Música Popular Amazônica

MPBÉRA: Música popular beradêra

OSCIP: Organização da Sociedade Civil com Interesse Público

PROFEPT: Programa de Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica

SESC: Serviço Social do Comércio

14 - ANEXOS

ANEXO A - DECLARAÇÃO DE ANUÊNCIA DE ORIENTAÇÃO.

Na qualidade de professor do Programa do Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica – ProfEPT, declaro, para os devido fins, anuência em relação ao projeto de pesquisa intitulado: “O ESPAÇO DA MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTES IFRO”, de autoria do acadêmico Marcos Biesek Vollbrecht de igual modo, comprometo-me a orientá-lo no desenvolvimento da referida pesquisa de mestrado.

Por ser verdade, firmo o presente.

Porto Velho, 20 de março de 2025.

Marco Aurélio Nunes de Barros

SIAPE: 1094604

ANEXO B - TERMO DE RESPONSABILIDADE E COMPROMISSO.

Eu, Marcos Biesek Vollbrecht, discente do Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica - ProfEPT, declaro para os devidos fins legais que iniciarei a coleta de dados referente a pesquisa “O ESPAÇO DA MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTE DO IFRO após a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP). Comprometo-me ainda: a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo de pesquisa; a garantir o sigilo e confidencialidade dos dados obtidos, resguardando a privacidade dos participantes da pesquisa; a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não; a anexar os resultados e relatórios da pesquisa na Plataforma Brasil, conforme solicitado na Norma Operacional CNS nº 001/2013.

Por ser verdade, firmo o presente.

Porto Velho, 20 de março de 2025

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS BIESEK VOLLBRECHT**
Data: 11/03/2025 14:06:24-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Marcos Biesek Vollbrecht

Matrícula: 2024106120010

ANEXO C - CARTA DE ANUÊNCIA INSTITUCIONAL.

Na qualidade de Diretor-Geral do Campus Porto Velho Calama manifesto anuência em relação ao desenvolvimento do projeto de pesquisa intitulado: O ESPAÇO DA MÚSICA RONDONIENSE NOS CURRÍCULOS DE ARTES DO ENSINO MÉDIO INTEGRADO DO IFRO que será desenvolvido por Marcos Biesek Vollbrecht, acadêmico do Programa de Mestrado em Rede Nacional em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), sob a orientação do professor Dr. Marco Aurélio Nunes de Barros.

Tenho ciência de que esta pesquisa objetiva: (1) Conhecer e analisar os documentos referentes ao ensino de música nos campi da instituição onde atuam professores de Arte com graduação em música ou Arte com ênfase em música; (2) Identificar os professores de Arte que se enquadram no tema de pesquisa (3) Entrevistar os professores participantes no sentido de conhecer a sua relação com a música rondoniense no cotidiano escolar e nas aulas de Arte (4) Desenvolver um produto educacional que auxilie os professores de Arte a planejar atividades envolvendo cultura rondoniense.

Estou informado quanto a metodologia do projeto, que será qualitativa e empregará a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e realização de entrevistas semiestruturadas individuais com servidores da instituição. Para tanto, o pesquisador precisará acessar informações públicas que se encontram disponíveis no site do IFRO, bem como informações restritas, a saber: contato telefônico e endereço eletrônico de servidores.

Estou ciente de que o pesquisador enviará e-mail aos servidores e colaboradores prestadores de serviços, convidando-os para uma reunião de apresentação do projeto, e que após obter o consentimento dos convidados agendará as entrevistas, bem como, posteriormente enviará por e-mail o esboço de seu produto educacional, para avaliação e validação;

Compreendo os riscos estimados pelo projeto: 1) Violação de privacidade; 2) Divulgação indevida de dados; 3) Desconforto, cansaço ou falta de interesse pelo tema no momento da entrevista. Assim como as providências e cautelas que serão adotadas para evitar que esses riscos venham a se efetivar: a) garantia de anonimato

e confidencialidade dos dados; b) Utilização de códigos para preservar a identidade dos entrevistados; c) armazenamento das informações em local seguro e protegido de acesso exclusivo da pesquisadora; d) proteção das informações evitando compartilhamento com terceiros; e) utilização de roteiros organizados em linguagem clara e sucinta para condução das entrevistas; f) interrupção da entrevista a qualquer sinal de desconforto; g) direito de interrupção ou mesmo desistência de participação na entrevista, inclusive com recolhimento do seu instrumento de registro.

Fui informado sobre os benefícios que a pesquisa poderá trazer aos participantes, os quais incluem a oportunidade de refletir sobre o ensino de música na EPT levando em consideração a cultura rondoniense como material de estudo e sugerir melhorias para sua operacionalização. Manifesto concordância com o desenvolvimento da pesquisa e autorizo a coleta de informações pessoais dos participantes, a qual deverá observar rigorosamente o disposto na Resolução 510/16 da CONEP, que regulamenta a realização de pesquisa envolvendo seres humanos e outras orientações pertinentes porventura emitidas pelo Comitê de Ética em Pesquisa do IFRO.

Porto Velho, 20 de março de 2025.

Leonardo Pereira Leocádio
Diretor geral IFRO *campus* Calama

ANEXO D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE).

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de mestrado intitulada “O espaço da música rondoniense no currículo de Arte no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia”, que tem os seguintes objetivos: Realizar revisão documental com vistas conhecer o texto e o contexto das leis que regulamentam o ensino de música na escola; Entrevistar professores de música com a finalidade de conhecer o seu relacionamento com a cultura regional na sala de aula; buscar, após o tratamento dos dados, desenvolver um produto educacional voltado para a educação musical que possa contribuir efetivamente para a formação integral dos estudantes;

Trata-se de uma pesquisa qualitativa que envolverá pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e realização de entrevistas semiestruturadas individuais. Sua participação é voluntária e se dará por meio das respostas às questões definidas no roteiro de entrevista que será entregue a você previamente.

Gostaríamos de solicitar sua autorização para efetuar a gravação de voz durante as entrevistas mediante compromisso do pesquisador em resguardar todos os seus direitos descritos abaixo. Você não é obrigado a permitir o uso dos áudios da nossa conversa, porém, caso aceite, será de forma gratuita.

Ao participar desta pesquisa você será beneficiado com a oportunidade de refletir sobre o ensino de música levando em conta a existência da cultura rondoniense material de estudo e propor melhorias para sua operacionalização. Como todas as pesquisas envolvendo seres humanos têm o potencial de gerar riscos em tipos e gradações diferentes, esta pesquisa não é diferente, sendo que você estará sujeito aos seguintes riscos:

- 1) Violação de privacidade;
- 2) Divulgação indevida de dados;
- 3) Desconforto, cansaço ou falta de interesse pelo tema no momento da entrevista;

Para evitar que esses riscos venham a se efetivar serão adotadas as seguintes providências e cautelas de modo a evitar ou minimizar seus efeitos.

Em relação ao risco 1: Assegurar o anonimato e confidencialidade dos dados; Serão utilizados códigos para preservar a identidade dos entrevistados.

Em relação ao risco 2: As informações serão armazenadas em local seguro e protegido de acesso exclusivo da pesquisadora. Suas informações não serão compartilhadas com terceiros.

Em relação ao risco 3: As entrevistas serão guiadas por roteiros organizados em linguagem clara e sucinta; A qualquer sinal de desconforto a entrevista poderá ser interrompida. Você poderá deixar de participar da pesquisa a qualquer momento, inclusive recolhendo o instrumento de registro de sua entrevista.

Os dados da sua entrevista serão transcritos para análise e mantidos em arquivo digital, armazenados sob acesso restrito do pesquisador com senha pessoal. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, pelo período de 5 (cinco) anos, conforme Resoluções do CNS nº 466/12 e nº 510/16 e, com o fim deste prazo, serão excluídos permanentemente.

Esclarecemos ainda que devido ao número limitado de participantes e à especificidade do público-alvo, existe o risco de identificação indireta dos participantes. No entanto, adotaremos todas as medidas possíveis para proteger a confidencialidade dos dados, os quais serão anonimizados e armazenados de forma segura, evitando a exposição de informações individuais que possam levar à identificação. As informações prestadas na sua entrevista serão usadas exclusivamente para fins acadêmicos e divulgadas de forma agregada. Você poderá revisar e aprovar as partes da entrevista que serão utilizadas no estudo.

Buscaremos assegurar todos os seus direitos previstos na legislação, a saber: ser informado sobre a pesquisa; desistir a qualquer momento de participar da pesquisa, sem qualquer prejuízo; ter sua privacidade respeitada; ter garantida a confidencialidade das informações pessoais; decidir se sua identidade será divulgada e quais são, dentre as informações que forneceu, as que podem ser tratadas de forma pública; ser indenizado pelo dano decorrente da pesquisa, nos termos da Lei; e o

ressarcimento das despesas diretamente decorrentes de sua participação na pesquisa.

Os resultados desta pesquisa serão organizados em um relatório sucinto que será enviado para o seu e-mail, de forma privada, preservando suas informações pessoais. Além disso, você também receberá a versão final da dissertação de mestrado e do produto educacional em formato PDF, com link de acesso ao repositório do ProfEPT.

Você receberá uma via de igual teor deste Termo. Se precisar de mais informações sobre esta pesquisa, entre em contato com os responsáveis por este estudo: Marcos Biesek Vollbrecht, e-mail: marcosbiesek@hotmail.com ou marcos.biesek@estudante.ifto.edu.br Telefone (69) 98453-1340; e Marco Aurélio Nunes de Barros, e-mail: marco.barros@ifro.edu.br Telefone (21) 92001-9895.

Por fim, a qualquer tempo, o Comitê de Ética poderá ser consultado para esclarecimentos sobre aspectos éticos da pesquisa. Endereço do Comitê de Ética: Reitoria do Instituto Federal de Rondônia, Av. Lauro Sodré, 6500 - Censipam - Aeroporto, Porto Velho/RO, Fone (69)2182-9201, E-mail: cepi@ifro.edu.br

➤ **Consentimento de gravação e uso do áudio da entrevista na pesquisa**

☐ Sim. Estou consentindo a gravação e uso de áudio da minha voz durante a entrevista.

☐ Não. Prefiro não ser gravado.

➤ **Consentimento de participação após informação (TCLE):**

Declaro que após receber esclarecimentos suficientes do pesquisador e compreender as informações fornecidas, concordo em participar voluntariamente desta pesquisa.

Porto Velho, ____ de _____ de 2025.

Nome completo do participante da pesquisa

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM SERVIDORES DO IFRO.

Prezado(a) colaborador(a),

Este roteiro de entrevista integra a pesquisa intitulada “O ESPAÇO DA MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTE DO IFRO” que está sendo desenvolvida no âmbito do Programa de Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica – ProfEPT - do IFRO e tem como objetivo analisar a relação dos professores de Arte com a música rondoniense.

Sua participação é muito importante neste processo! Fique tranquilo(a), garantimos o anonimato e confidencialidade dos seus dados. A seguir apresento os tópicos que serão discutidos em nossa conversa.

1- Informações Gerais
• Nome • Formação atual • Breve histórico da trajetória acadêmica • Tempo de trabalho como servidor do IFRO
2 - Funcionamento das aulas de Arte
• Estrutura física destinada às aulas de música • Divisão dos conteúdos de arte entre as 4 linguagens artísticas • Disponibilidade de instrumentos e equipamentos • Apoio da gestão aos projetos culturais • Apoio dos colegas • Integração com as outras disciplinas • Recursos financeiros para investimento em equipamentos/instrumentos
3 – Eventos culturais
• Iniciativas de divulgação da produção musical interna • Participação de alunos do campus em festivais dentro e fora da instituição • Vocação cultural da cidade
4 – Repertório musical nas aulas de Arte
• Envolvimento dos estudantes na construção do repertório • Critérios de escolha • Reflexões sobre letras de músicas • Audição crítica
5 – Capacitação/ Formação continuada
• Participação em capacitações sobre o ensino de música • Atualizações pedagógicas

6 - Parcerias

- Relação com artistas, coletivos culturais ou instituições públicas
 - Utilização de espaços fora da instituição para a realização de eventos culturais
 - Apoio do poder público
-

7 - Considerações Finais

- Sugestões ou recomendações sobre o ensino de música nas aulas de Arte do IFRO

APÊNDICE B – CARTA-CONVITE PARA OS ARTISTAS

Olá querido(a) artista solo, dupla, trio ou banda.

Sou Marcos Biesek Vollbrecht, acadêmico de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica – PROFEPT/IFRO. É um mestrado profissional oferecido em rede nacional por diversos Institutos Federais do Brasil. Meus estudos iniciaram em março de 2024 e a pesquisa que desenvolvo para a dissertação tem como título: O ESPAÇO DA MÚSICA RONDONIENSE NO CURRÍCULO DE ARTE DO IFRO. Este trabalho tem como foco investigar em que medida a música rondoniense é contemplada no contexto escolar, sobretudo nas aulas de arte, ou seja, mira-se descobrir, de maneira amostral, de que forma e com que frequência a nossa música autoral é abordada nas aulas de arte do IFRO.

Se você está recebendo este formulário é porque o trabalho musical autoral que você(s) desenvolve(m) tem reconhecida relevância para a cultura do estado de Rondônia e por esta razão acreditamos que deva fazer parte desta pesquisa como uma das referências da produção autoral rondoniense.

As informações obtidas através deste formulário serão utilizadas exclusivamente para fins educativos através de um produto educacional em formato e-book denominado "Almanaque Rondônia autoral" que, ao ser publicado, terá o propósito de auxiliar professores de arte do IFRO a conhecer, avaliar e utilizar conteúdos relacionados à música rondoniense no planejamento das suas aulas.

O Almanaque Rondônia autoral reunirá mostras do trabalho de 50 autores, trazendo informações sobre a carreira e obra, fotos, links para acesso ao trabalho na internet e a letra de uma música para representar a obra completa. Ao ceder uma mostra do seu trabalho autoral para compor o e-book, você, artista solo, dupla ou banda, estará contribuindo para a realização de um trabalho inédito, que visa transformar a nossa música autoral em matéria de escola, através desse mecanismo, acessível a professores e alunos do IFRO, mas que também pode servir como referência para professores de música/arte em todos os sistemas de ensino que tenham interesse aumentar o envolvimento das pessoas com a cultura produzida no nosso estado. Sintam-se homenageados.

Marcos Biesek Vollbrecht

Pesquisador

Matrícula: 2024106120010

Porto Velho - 2025

APÊNDICE C – INFORMAÇÕES SOLICITADAS AOS ARTISTAS

NOME COMPLETO DO ARTISTA OU RESPONSÁVEL PELA DUPLA/TRIO/GRUPO/BANDA:

DECLARAÇÃO DE GRATUIDADE NA CEDÊNCIA DAS INFORMAÇÕES PRESTADAS NESSE FORMULÁRIO. ☒ sim () não

Nome artístico/comercial: /

LOCAL ONDE VIVE: (CIDADE E ESTADO)

CIDADES DE RONDÔNIA ONDE DESENVOLVE OU DESENVOLVEU TRABALHO MUSICAL AUTORAL:

CONTATO TELEFÔNICO (WHATSAPP):

CONTATO ELETRÔNICO (E-MAIL):

RELEASE (BREVE HISTÓRICO DA CARREIRA DO ARTISTA)

LINK PARA ACESSO AO TRABALHO NA INTERNET (YOUTUBE, SPOTFY, DEZZER, PALCO MP3 OU OUTROS)

ENVIE 4 FOTOS PARA ESTAMPAR O SEU TRABALHO NO LIVRO DIGITAL (SERÃO SELECIONADAS 2 OU 3 FOTOS)

ENVIE A LETRA DE UMA DAS SUAS MÚSICAS PARA REPRESENTAR SEU TRABALHO AUTORAL NO LIVRO DIGITAL:

(OPCIONAL) OUTROS MATERIAIS QUE CONSIDERA IMPORTANTE:

APÊNDICE D – TEXTO DA RESOLUÇÃO Nº 2, DE 10 DE MAIO DE 2016

§ 1º Compete às escolas:

- I - incluir o ensino de Música nos seus projetos político-pedagógicos como conteúdo curricular obrigatório, tratado de diferentes modos em seus tempos e espaços educativos;
- II - criar ou adequar tempos e espaços para o ensino de Música, sem prejuízo das outras linguagens artísticas;
- III - realizar atividades musicais para todos os seus estudantes, preferencialmente, com a participação dos demais membros que compõem a comunidade escolar e local;
- IV - organizar seus quadros de profissionais da educação com professores licenciados em Música, incorporando a contribuição dos mestres de saberes musicais, bem como de outros profissionais vocacionados à prática de ensino;
- V - promover a formação continuada de seus professores no âmbito da jornada de trabalho desses profissionais;
- VI - estabelecer parcerias com instituições e organizações formadoras e associativas ligadas à música, visando à ampliação de processos educativos nesta área;
- VII - desenvolver projetos e ações como complemento das atividades letivas, alargando o ambiente educativo para além dos dias letivos e da sala de aula.

§ 2º Compete às Secretarias de Educação:

- I - identificar, em seus quadros de magistério e de servidores, profissionais vocacionados que possam colaborar com o ensino de Música nas escolas, incluindo-os nas atividades de desenvolvimento profissional na área de música;
- II - promover cursos de formação continuada sobre o ensino de Música para professores das redes de escolas da Educação Básica;
- III - apoiar a formação dos professores e dos demais profissionais da educação em cursos de segunda licenciatura em Música;
- IV - criar bancos de dados sobre práticas de ensino de Música e divulgá-las por meio de diferentes mídias;
- V - promover a elaboração, a publicação e a distribuição de materiais didáticos adequados ao ensino de Música nas escolas, considerando seus projetos político-pedagógicos;
- VI - organizar redes de instituições ligadas à música com vistas ao intercâmbio de experiências docentes, de gestão e de projetos musicais educativos, bem como à mobilidade de profissionais e ao compartilhamento de espaços adequados ao ensino de Música;
- VII - realizar concursos específicos para a contratação de licenciados em Música;
- VIII - cuidar do planejamento arquitetônico das escolas de modo que disponham de instalações adequadas ao ensino de Música, inclusive condições acústicas, bem como do investimento necessário para a aquisição e manutenção de equipamentos e instrumentos musicais;
- IX - viabilizar a criação de Escolas de Música, ou instituições similares, que promovam a formação profissional em Música.

§ 3º Compete às instituições formadoras de Educação Superior e de Educação Profissional:

- I - ampliar a oferta de cursos de licenciatura em Música em todo território nacional, com atenção especial aos estados e regiões que apresentem maior escassez desses professores;
- II - ofertar cursos de segunda licenciatura em Música para professores e demais

profissionais da Educação Básica, bem como oportunidade de licenciatura em Música para bacharéis;

III - incluir nos currículos dos cursos de Pedagogia o ensino de Música, visando o atendimento aos estudantes da Educação Infantil e dos anos iniciais do Ensino Fundamental;

IV - implementar a oferta de cursos técnicos de nível médio na área da Música pelos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IF) e demais instituições de Educação Profissional e Tecnológica;

V - ofertar cursos de formação continuada para professores licenciados em Música e Pedagogia;

VI - orientar para que o estágio supervisionado e a prática de ensino dos cursos de graduação em Música tenham parte predominante de sua carga horária dedicada ao ensino de Música nas escolas de Educação Básica;

VII - estabelecer parcerias nacionais e internacionais de ensino, pesquisa e extensão em Música, bem como com outras iniciativas de instituições culturais ligadas à área musical.

§ 4º Compete ao Ministério da Educação:

I - apoiar técnica e financeiramente os sistemas de ensino para a implementação do ensino de Música nas escolas públicas de Educação Básica;

II - estimular a oferta de cursos de licenciatura em Música para formar professores de Música na Educação Básica

III - estimular a oferta de cursos de formação inicial e continuada na área do ensino de Música para os sistemas de ensino e instituições educacionais públicas;

IV - incentivar a realização de estudos e pesquisas, por meio de ações de suas agências de fomento à pesquisa, nas temáticas da música e do ensino de Música na Educação Básica;

V - Estabelecer parcerias interinstitucionais entre órgãos governamentais, multilaterais e da sociedade civil para desenvolver programas de formação de profissionais e projetos educativos musicais nas escolas de Educação Básica;

VI - zelar pela presença de indicadores atinentes ao ensino de Música, seus recursos humanos, materiais, nos instrumentos censitários e de avaliação da Educação Básica.

§ 5º Compete aos Conselhos de Educação:

I - definir normas complementares a estas Diretrizes, em atendimento à necessária regulamentação local da obrigatoriedade do ensino de Música na Educação Básica;

II - realizar acompanhamento dos Planos Estaduais, Distrital e Municipais de Educação quanto à avaliação da implementação das políticas públicas concernentes ao ensino de Música na Educação Básica.

APÊNDICE E – QUESTIONÁRIO DE VALIDAÇÃO DE PRODUTO EDUCACIONAL

Questionário de validação de produto educacional

Nome do produto educacional: Almanaque Rondônia autoral (e-book)

Nome da pesquisa: A música rondoniense no currículo de artes do IFRO

Pesquisador: Marcos Biesek Vollbrecht

Resumo: O e-book Almanaque Rondônia autoral foi constituído com a finalidade de auxiliar professores de música a conhecer e a abordar a música rondoniense em sala de aula. A pesquisa levantou os nomes dos compositores mais conhecidos no cenário regional, que desenvolvem seu trabalho autoral no nosso estado e tem material autoral gravado. É prudente reforçar que esse estudo não determina quais são os artistas mais ou menos importantes de Rondônia, nem que os artistas não listados tenham importância menor, a pesquisa apenas lista os mais populares e com maior circulação regional, e que responderam aos convites para colaborar e enviaram material para compor o e-book.

Avaliação

Caro participante, avalie o e-book Almanaque Rondônia autoral de acordo com as suas conclusões após realizar a análise do material.

Quanto à relevância do trabalho:

1 - O tema abordado no livro tem importância enquanto recurso didático para a educação musical/ensino de música?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

2 – O e-book contribui para a valorização da música autoral de Rondônia?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

3 - Em que medida o conteúdo do almanaque ajuda a ampliar o conhecimento sobre os compositores rondonienses e a preservação da memória musical regional?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

Quanto à adequação da linguagem:

4 - A linguagem utilizada é clara e adequada ao público-alvo?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

5 - O material apresenta as informações de forma objetiva, coerente e facilita a compreensão do conteúdo?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

6 – As informações apresentadas são consistentes e confiáveis e os perfis dos compositores estão adequadamente descritos?

() Nada () Pouco () Razoavelmente (X) Muito

Quanto à aplicabilidade pedagógica:

7 - O conteúdo apresenta potencial para despertar o interesse dos estudantes.

☐ Nada ☐ Pouco ☒ Razoavelmente ☐ Muito

8 - Eu utilizaria este material em minhas práticas pedagógicas.

☐ Nada ☐ Pouco ☐ Razoavelmente ☒ Muito

9 - Recomendaria a utilização desta obra por outros professores de música.

☐ Nada ☐ Pouco ☐ Razoavelmente ☒ Muito

Quanto à qualidade editorial:

10 - O projeto gráfico facilita a leitura.

☐ Nada ☐ Pouco ☐ Razoavelmente ☒ Muito

11 - As imagens contribuem para a compreensão do conteúdo.

☐ Nada ☐ Pouco ☐ Razoavelmente ☒ Muito

12 - O tamanho e a formatação dos textos são adequados.

☐ Nada ☐ Pouco ☐ Razoavelmente ☒ Muito

Em sua avaliação geral, este material pode ser considerado um produto educacional adequado para utilização no ensino de música?

☒ Sim

☐ Sim, com pequenas adequações

☐ Sim, com adequações significativas

☐ Não

Caso, tenha respondido as opções “☐ Sim, com pequenas adequações” ou “☐ Sim, com adequações significativas”, utilize o espaço abaixo para discorrer sobre quais adequações você considera importantes serem realizadas: