DOI 10.20504/opus2019a2511

Conversas com Salomea Gandelman

Denise Andrade de Freitas Martins
(Universidade do Estado de Minas Gerais, Ituiutaba-MG)

Conhecendo a professora e pianista Salomea Gandelman desde o ano de 2000, ocasião na qual foi jurada no Concurso de Piano "Prof. Abrão Calil Neto", de Ituiutaba, Minas Gerais, pensamos ser de grande importância para professores(as), estudantes e profissionais em música e áreas afins compartilhar os entendimentos e memória da professora, no que se refere à sua vida, à educação musical e ao concurso de piano de Ituiutaba. Tais narrativas decorreram de conversas espontâneas com Salomea Gandelman, por ocasião de visitas de trabalho, compreendidas como tempos e lugares de muitos aprendizados e orientações naquilo que já realizávamos e ainda por realizar.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. Conversas com Salomea Gandelman. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 217-224, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2511

Submetido em 21/12/2018, aprovado em 21/02/2019.

Professora de piano em um dos conservatórios públicos de Minas Gerais, em busca de estimular jovens pianistas no estudo da música brasileira, principalmente, com ênfase nos(as) compositores(as) contemporâneos(as), criamos o Concurso de Piano "Prof. Abrão Calil Neto", em Ituiutaba (1994). Apoiados principalmente pelo compositor Estercio Marquez Cunha e pela pianista Araceli Chacon, sentimo-nos motivados a trabalhar e inovar sempre mais, ampliando as categorias: piano solo, 1994; piano a quatro mãos, 1998; música de câmara, 2001; homenageando compositores(as) brasileiros(as), 1997; encomendando obras para piano solo e piano a quatro mãos, 2004; ampliando as atividades e duração do evento, de dois dias para uma semana, 1998; realizando pesquisa e compartilhando processos e resultados, 2000. Dentre os tantos amigos que se fizeram nessa trajetória (25 anos), Salomea Gandelman é grande incentivadora. Professora, pianista e pesquisadora brasileira, tem nos orientado nos processos de planejamento, organização e indicação/sugestão dos compositores(as) a serem homenageados(as) nesse concurso desde 2000, ano em que foi jurada. Sinalizando caminhos e inaugurando novas direções, compartilhamos suas narrativas (memórias e entendimentos), colhidas em meio a conversas espontâneas, por ocasião de nossas visitas ao seu apartamento no Rio de Janeiro, em dois momentos (6 de março de 2015 e 20 de julho de 2018). Transcritas na íntegra, as narrativas de Salomea Gandelman discorrem sobre sua vida, a educação musical e o concurso de piano.

Por isso, conversas com Salomea Gandelman…

Denise Martins: Conte-nos da vinda de sua família para o Brasil.

Salomea Gandelman: Sou de uma família judia, originária de Moscou, Rússia – meu pai – e Kaunas, Lituânia – minha mãe. Meu pai viveu em sua cidade natal o terrível período de revoluções dos anos vinte do século XX; em seu serviço militar, aprendeu a tocar flauta. Minha mãe fez sua formação em escola judaica, onde todas as disciplinas eram ministradas em hebraico; dedicou-se também à música, estudando piano e música de câmara. Em busca de trabalho e tranquilidade, decidiram viver no Brasil, onde, em 1929, se casaram. Chegando ao Rio de Janeiro, minha mãe já encontrou um piano em sua casa e, orientada por amigos judeus russos radicados na cidade, prosseguiu em seus estudos de piano com o ilustre Prof. Barroso Neto, compositor e então catedrático da Escola de Música da UFRJ.

D.M.: Como se deu seu processo de formação musical?

S.G.: Por volta de seis anos minha mãe me iniciou no piano; lembro-me que as relações de quantidade, metade, dobro, um quarto, quádruplo, foram-me explicadas cortando laranjas ou batatas, mas não me lembro como essas relações foram transferidas para a prática musical. Creio que minha mãe achou difícil dar-me aulas e, consultando o Prof. Barroso Neto, passou a tarefa para Arlete de Giovani, sua assistente, com quem estudei por alguns anos. Hanon, escalas e arpejos, Exercícios do Czerny-Barroso Neto foram metódica e rigorosamente praticados, com apoio do metrônomo, controlado segundo a qualidade do desempenho. A cada seis meses eu tocava para o Prof. Barroso Neto, com quem, em um futuro próximo, eu deveria estudar, no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Com o falecimento do professor, Dona Arlete indicou o Prof. Tomás Terán, espanhol, radicado no Rio de Janeiro e professor de Arnaldo Estrela e Heitor Alimonda, para continuar dando-me aulas, mas minha mãe preferiu que eu fosse para a classe da Prof. Elzira Amabile, na Escola de Música, onde eu poderia obter um diploma. Nessa instituição concluí a graduação, fiz mestrado – que, por razões administrativas mal

encaminhadas à época, acabou se tornando especialização – e integrei a primeira turma de especialização em Iniciação Musical, pelas mesmas razões, rebaixado para curso de extensão. Destaco enfaticamente a figura de Antônio Sá Pereira, professor de Pedagogia Musical, autor de obras importantes como *Ensino Moderno de Piano, O pedal na técnica do piano* e *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*, atuais ainda nos dias de hoje, cujo pensamento e aulas marcaram meu modo de ser e atuar como professora.

Participei do 1° Curso Internacional de Férias de Teresópolis, onde tive o privilégio de ser aluna do Prof. Hans Joachin Koellreutter, e, nos subsequentes, de Karl Ulrich Schnabel, personalidades musicais extraordinárias que, como Sá Pereira, deixaram marcas indeléveis na minha visão de música e do lugar das artes nas nossas vidas. Fiz o Mestrado em Comunicação na ECO, Escola de Comunicação da UFRJ, curso que contribuiu expressivamente para a ampliação de minha vida intelectual. Considero fundamental que o músico e o professor busquem incessantemente aprofundar e ampliar seu horizonte de conhecimento como forma de desenvolver-se profissionalmente enquanto ser humano.

D.M.: Fale-nos de seu trabalho, de sua trajetória profissional.

S.G.: Comecei muito cedo a dar aulas particulares de piano e de musicalização, esta, na Escolinha de Arte do Brasil, criada pelo pintor Augusto Rodrigues, fundador do movimento de educação pela arte no Brasil. A duras penas fui aprendendo o que não se deve fazer. Em 1959 passei a integrar o grupo dos professores fundadores dos Seminários de Música Pro-Arte, entidade da qual também fui diretora e presidente da instituição jurídica, e onde trabalhei por 22 anos dando aulas de piano para alunos de todas as faixas etárias, e para grupos de musicalização, aplicando as ideias de Dalcroze, Orff e Gazzi de Sá. Foi um longo período de aprendizagem. Estava fazendo meu mestrado quando fui convidada pelo então reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio, Prof. Guilherme Figueiredo, para integrar o corpo docente e dirigir o Instituto Villa-Lobos, isto em 1981. Felizmente, como organismo dinâmico, o Instituto passou por numerosas e profundas mudanças, para as quais o nosso programa de pós-graduação, o ingresso de novos professores titulados e as diretrizes do MEC, do CNPq e da Capes muito contribuíram.

D.M.: Fale-nos da Educação Musical.

S.G.: É indiscutível a importância da arte na educação como possibilidade de um olhar ou de uma escuta particular do mundo à nossa volta e do nosso mundo interior. Por isso penso que tanto em escolas públicas quanto particulares, a criança deve ter a alternativa de, dentro de um leque de atividades artísticas, escolher aquela em que se sinta melhor, que lhe fale mais de perto. Haverá crianças que preferem música, outras teatro, ou como têm o dom da escrita, querem fazer poesia, contar histórias; outras, ainda, se interessam pela pintura, dança, ou fotografia, razão porque, no campo da arte, não pode haver nada imposto, mas deve haver oportunidades e alternativas.

A difícil questão da oferta de diversas atividades artísticas na escola pressupõe uma organização escolar que funcione racionalmente. Por exemplo, em Londres, onde tive oportunidade de visitar algumas escolas públicas, há o denominado professor peripatético, aquele que em cada dia da semana atua em outra escola, o que permite, de forma inteligente e prática, o oferecimento de diferentes modalidades artísticas às diversas instituições escolares de uma mesma região. Um *modus operandi* que poderia, com vantagem, ampliar o leque de opções para nossos

alunos. No campo da administração também é importante e indispensável sermos criativos, experimentar, melhorar a gestão, como agora se diz...

D.M.: O que pensa a respeito do processo de educação musical de crianças e jovens, ou seja, o que considera fundamental? Como vê a educação musical nos dias de hoje, em especial a brasileira, tendo em vista toda a sua experiência e conhecimentos?

S.G.: Parece-me fundamental estimular o prazer em ouvir música, popular e de concerto, de todos os gêneros e tipos, repertório novo e conhecido, em casa e/ou na escola, quanto mais cedo, melhor. A grande dificuldade é superar o hábito de ouvir a quase imposta música de consumo. Isto é um trabalho delicado a ser desenvolvido na escola, em aulas em que a apreciação musical seja proposta levando em conta o *background* social e econômico, os interesses e a faixa etária dos alunos, mas sem deixar de enriquecer o repertório de seu universo sonoro. O prazer de ouvir música pode ser o desencadeador do desejo de fazer música e do processo de aprendizagem. A educação musical no Brasil ainda se ressente, entre outros fatores, da incompreensão do lugar das artes, em especial da música, na formação ética e estética dos alunos.

D.M.: Poderia nos dizer quais procedimentos estimulariam a prática musical?

S.G.: Os estímulos à prática musical podem começar ainda durante a vida intrauterina; um bebê que ouve música em sua fase de formação e continua a ouvi-la durante seu crescimento torna-se propenso à prática musical. A casa é um ambiente profundamente estimulador. Mas nem todas as crianças nascem e crescem em tais condições; algumas ouvem apenas a música de consumo do momento, imposta pelos canais de comunicação (quando e se a ouvem), outras, a música das igrejas que frequentam. Cabe à escola, desde o maternal, desenvolver o interesse delas pela música, estimular sua musicalidade e seu desejo de fazer música. Shinichi Suzuki, ilustre violinista, educador musical e professor de violino japonês, responsável pela formação de centenas de instrumentistas de corda, em seu livro *Nurtured by Love*, afirma que toda criança tem um potencial inato para a música – assim como tem o potencial inato para falar – e o direito de aprender e fazer música, como condição de desenvolvimento de sua humanidade e de sua sensibilidade estética.

Creio que, como John Paynter, o grande educador inglês Keith Swanwick, com sua proposta de trabalho expressa pela sigla C(L)A(S)P – Composição, Literatura, Apreciação, Habilidades várias (*Skills*) e Performance – posteriormente fundamentada na Teoria da Espiral, apresenta um caminho extremamente estimulante para a prática e desenvolvimento musical nas escolas e dos próprios professores. A visita às escolas de grupos instrumentais de diferentes naturezas, bem como a ida de grupos de alunos às salas de concerto são também oportunidades valiosas para o desenvolvimento do desejo, nos alunos das diferentes faixas etárias, de fazer música.

D.M.: Como seria trabalhar a música na escola?

S.G.: Sabemos hoje que partir da experiência musical do aluno é o passo inicial. Mas isso exige do professor um conhecimento e experiência musicais bem diversificados. Eu, por exemplo, atualmente, teria dificuldade em trabalhar com crianças ou adolescentes começando pelo mundo deles, porque seu universo musical não faz parte do repertório que conheço, frequento, ou ouço, até mesmo por questões de formação, educação, gosto e interesse. Se eu tivesse desejo e flexibilidade suficientes para conhecer o repertório que a meninada hoje em dia frequenta, funk, rap, samba, MPB, rock, hinos evangélicos e outros, enfim, se eu tivesse o domínio desse

repertório, provavelmente partiria daí. Mas a questão que logo se apresenta é a de relacionar esse conhecimento a novas experiências, já que não adianta continuar usando com as crianças um material que elas ouvem e cantam em casa; para isso, não precisariam de mim. Mas posso utilizar esse repertório como uma espécie de, digamos, ancoradouro, a partir do qual seriam lançadas pontes para novas experiências, descobertas, reflexões sobre elas e sobre os novos conhecimentos. Em 1970 John Paynter (1931-2010, U.K.), inglês, professor na Universidade de York, compositor, educador, estudioso de História da Música, em particular da Idade Média e do século XX, publicou, com Peter Aston, um livro extraordinário, intitulado *Sound and silence – Classroom Projects in Creative Music*, fruto de seu trabalho em classes de diversos níveis e faixas etárias. O título é autoexplicativo, a criatividade em sala de aula como mola propulsora do processo de ensino/aprendizagem.

D.M.: E quais estratégias John Paynter adotou para estimular e desenvolver a atividade criativa de seus alunos?

S.G.: Partindo do conhecimento que tinha da literatura musical de diversas épocas, formações e países, e de análises musicais de uma variada gama de obras, delas extraía materiais geradores que seriam explorados nos projetos de criatividade aplicados em sala de aula, ou seja, desenvolvidos na experiência com a matéria prima som-silêncio. Dependendo dos objetivos específicos de cada projeto, variava a dinâmica da aula, a começar pela divisão da turma em maior ou menor número de grupos, o que, por sua vez, implicava a disponibilidade de espaço ou espaços onde esses grupos pudessem trabalhar sem que um perturbasse os demais, e em tipos e quantidade de instrumentos e/ou de equipamentos que atendessem às exigências do planejamento. Uma vez organizados os grupos, cada um deles explorava ideias em torno da experiência sonora em foco; em um segundo momento, as diversas propostas eram submetidas ao escrutínio dos diversos grupos; em seguida, uma delas era selecionada como a que melhor atendia à natureza do objeto pesquisado – a mais bonita, segundo as crianças –, à qual ainda podiam ser incorporadas modificações ou excluídos detalhes sugeridos pelos participantes do trabalho criativo. Assim surgiam pequenas frases que, pouco a pouco, reflexiva e criticamente, se estruturavam em pequenas formas musicais. Finalmente, como valioso estímulo à curiosidade e à escuta dos alunos, era apresentado um trecho de determinada obra em que se ouviam recursos sonoros ou procedimentos composicionais semelhantes aos explorados na aula. Que ótima motivação para a apreciação musical! E, nesse espírito, os 36 projetos apresentados no livro percorrem uma rica gama de materiais, explorando desde ritmos, timbres, poesias, pinturas e outros recursos sugeridos pelas próprias crianças, até a técnica dodecafônica, visando um ensino musical que parte das descobertas de cada uma delas, do que podem fazer com determinado material, na busca de dizer o que querem dizer.

D.M.: Como pensar a criatividade em sala de aula?

S.G.: O conceito de criatividade tem sido estudado sob diversos ângulos por psicólogos, educadores e artistas e, no Brasil, já estimulou abundante produção de artigos publicados em anais da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) e ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), inúmeras revistas, dissertações e teses. Em seu livro *Realidade e Jogo*, Donald Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, reivindica para o conceito a ideia de um modo de estar no mundo, "uma proposição universal", ligada ao "estar vivo", ou seja, reivindica que toda criança, desde bebê, todo adolescente, todos nós, desde que não cerceados e condicionados a apenas reproduzir, criamos, inventamos, com esforço pessoal, o nosso modo de

viver. Por extensão, no campo da educação e da educação musical, ser criativo quer dizer inventar, criar, descobrir, através de esforço pessoal, algo até aquele momento desconhecido para o sujeito da ação criativa, fruto de sua curiosidade, imaginação, pesquisa e reflexão. Creio que essa é uma visão de criatividade estimulante para todos nós e, especialmente, para o professor, porque o encoraja a valorizar o que seus alunos espontaneamente fazem, em música, literatura, teatro, dança, fotografia, ou seja, tudo aquilo que descobrem e produzem. Partir do universo sonoro da criança, daquilo que ela ouve, sim, mas ir além; desde os estágios iniciais, estimular a curiosidade, a experimentação e a reflexão crítica sobre a experiência. Porém, isso exige do professor preparo artístico, pedagógico e confiança na capacidade de seus alunos enquanto participantes ativos da sua aprendizagem – uma ideologia de trabalho –, o que egressos das licenciaturas em música nem sempre conseguem conquistar durante seus cursos. Mas, para que em suas aulas o professor seja coerente com sua visão do processo de ensino/aprendizagem, ele precisa, obrigatoriamente, selecionar os materiais a serem utilizados, planejar as etapas que pretende seguir durante a aula, estimular o trabalho em grupo, saber incorporar os imprevistos, ajudar a organizar as descobertas que acontecem no momento da aula e discutir criticamente com seus alunos os resultados alcançados, ou seja, as aulas que têm como foco o trabalho criativo devem ser bem planejadas!

D.M.: Quando fala em formação artística, pedagógica e ideológica, em que sentido emprega o termo ideologia?

S.G.: Nesse contexto, entendo ideologia como um conjunto de percepções, sentimentos, ideias e atitudes que um indivíduo constrói a partir de suas experiências de vida, sobre o mundo em que se insere; como ele se vê no mundo, como se imagina atuando nele e interagindo na vida familiar, no trabalho e em sociedade. Creio que fundamentalmente o professor precisa acreditar que pode e deve somar e, para somar, tem que ter o que oferecer aos seus alunos intelectual e afetivamente. Creio que tem a ver com a visão de compromisso e responsabilidade que o professor tem como ser humano e com o ensino, uma vez que se decidiu a ensinar. Como os conhecimentos e atividades oferecidos aos alunos são muito inter-relacionados, é preciso que o conjunto de professores se mobilize no sentido de ir ao encontro desse tipo de abordagem do ensino, mobilização que depende de como o professor avalia sua participação dentro da escola em que atua. Cada um de nós não é um ser isolado, que se limita a cumprir o que lhe cabe no sistema; é parte de um conjunto engajado em mudanças a favor de avanços no processo ensino/aprendizagem e na formação artística, intelectual e humana dos alunos que tem sob sua responsabilidade. O ensino pautado em projetos, no ensino fundamental e médio, e a abordagem interdisciplinar, na graduação, são caminhos que não só reconhecem a capacidade criativa dos alunos e professores, mas estimulam sua autonomia.

D.M.: Diante do que expôs, quem seria o professor mais apto a dar aula de música nos ensinos fundamental e médio?

S.G.: Acredito muito nos músicos populares como professores de música, até porque, por conta do próprio ofício, estão habituados a improvisar, criar, aproveitar deixas, trabalhar em grupo, e mais prontos a aceitar e aplaudir as invenções que vêm de seus alunos. A liberdade que o músico popular goza, o trabalho que desenvolve em conjunto, ambos inerentes à própria atividade, facilitam seu convívio com os alunos e o aproveitamento das ideias que vão brotando durante a aula. Um deles dá uma ideia, que pode ser aceita ou não pela maioria, outro apresenta uma nova ideia, e assim por diante, até que a criação conjunta seja concluída – uma excelente aprendizagem de escuta de si mesmo, do outro, de respeito pelo que esse outro pensa, além da

aprendizagem sobre escolhas e responsabilidades delas decorrentes. Em contrapartida, correndo o risco de ser injusta, creio que o músico popular precisa alargar o espectro de seus conhecimentos e não ficar restrito ao universo sonoro da prática cotidiana; precisa conhecer não só o folclore musical, como também o repertório de concerto, sob risco de ignorar uma parte substancial da criação artística do homem.

D.M.: A compartimentação entre músico popular/músico erudito não contribui para a formação parcial de ambos os profissionais?

S.G.: Quando professora de piano na graduação da Unirio, fui contra a criação do departamento de música popular brasileira. E por quê? Se afirmamos que é preciso acabar com a divisão música erudita (de concerto)/música popular, por que criar um bacharelado em música popular? Considero a decisão contraditória em relação àquela afirmação. O que simplesmente precisamos fazer é criar condições para que o bacharelando em instrumento, que se destina à formação erudita, estude, conheça, pratique e toque a música popular brasileira (além de disciplinas de cunho pedagógico); e que o músico popular, por sua vez, conheça, estude e toque a música de concerto. Na Unirio, são oferecidas aos estudantes de piano as disciplinas Improvisação ao piano e Harmonização ao tecladom, e sempre insisti com meus alunos que fizessem toda e qualquer atividade que envolvesse o exercício da música popular. Como resultado dessa prática, além de ganharem mais competência e liberdade no instrumento, ampliavam seu campo de trabalho. E o vice-versa é igualmente importante e necessário; quem está no departamento de música popular deveria conhecer e tocar o repertório de concerto para enriquecer os recursos musicais e pianísticos à sua disposição. Uma de minhas ex-alunas, que em uma apresentação pública na Unirio havia tocado integralmente o 5º Volume do *Mikrokosmos* de Béla Bartok, quando ingressou na Berklee College of Music, em Boston, instituição voltada para o ensino de jazz e improvisação, além de tecnologias de gravação e composição, o professor traçou para ela, como programa inicial de estudo, um Prelúdio e Fuga de Bach, a Sonata de Alban Berg e outras peças neste nível de complexidade. Pelo menos naquele momento, os alunos de piano da Berklee deveriam executar obras de compositores clássicos como Ravel, Debussy, Schoenberg, Bartok, Stravinsky, entre outros. E por quê? Primeiro, por serem ricas fontes de ideias musicais, harmônicas, rítmicas, tímbricas, e, segundo, por trazerem um grande domínio e desenvoltura no instrumento, recursos seguramente aproveitados nas improvisações e na performance do repertório. Por essas razões, considero que a formação do músico deve aliar o conhecimento e a performance do repertório de concerto ao conhecimento e à performance do repertório popular, ideia que não foi acolhida sob a alegação de que o curso ficaria muito longo e oneroso, razões plausíveis, mas que nem por isso invalidam a necessidade de um estudo que integre ambos os campos. Toda formação sólida é trabalhosa, longa e contínua...

D.M.: Sabemos de sua fundamental importância no processo de indicação e escolha dos compositores homenageados nos concursos de piano de Ituiutaba, Minas Gerais. Quando e como teve contato com este evento e seus organizadores?

S.G.: Conheci a professora Denise Martins em 2000, quando fui-lhe apresentada por nossa querida amiga comum, Jeannete Alimonda. Por razões pessoais, Prof. Heitor Alimonda não pôde participar do 7º Concurso de piano "Prof. Abrão Calil Neto", promovido pelo Conservatório Estadual de Música "Dr. José Zóccoli de Andrade" -, em Ituiutaba, Minas Gerais, que se realizaria em outubro daquele ano. Meu nome foi sugerido por Jeannete Alimonda e acolhido pela professora Denise Martins, que, em seguida, me convidou para integrar a banca

examinadora do concurso daquele ano e fazer uma palestra para os alunos do Conservatório. Aceitei o convite com prazer e guardei do evento a lembrança de sua excelente organização, amigável acolhida e do entusiasmo dos participantes e do público. Minha palestra versou sobre o tema "Música Brasileira para piano pós-1950".

D.M.: O que teria a dizer para as pessoas que ainda acreditam na possibilidade de realização de eventos que têm na música seu solo de ancoragem?

S.G.: A realização desse tipo de evento, concurso de piano ou de outros instrumentos, ou ainda de conjuntos de câmara, depende de consultas prévias relacionadas à organização do concurso, aos objetivos pretendidos e das respostas para algumas perguntas: Qual é a entidade organizadora do concurso? Tem condições de cumprir o que propõe? Quem são as pessoas que compõem o comitê organizador e indicam os avaliadores? Quem são os membros do juri? Os objetivos a serem alcançados são claramente apresentados? São compatíveis com a comunidade onde o concurso é promovido? A qual público o concurso se destina? No caso de um concurso basicamente voltado para um público estudantil, foram estimados os resultados e as consequências para aqueles que concorrem? Foram pensadas questões relacionadas à competição, desclassificação ou eliminação em alguma etapa das provas e a falhas, como, por exemplo, de memória? Foi levado em conta que a submissão a um concurso pode deixar no estudante marcas positivas, que reforçam a confiança na própria capacidade de enfrentar desafios, ou, pelo contrário, pode deixar nele marcas que poderá vir a ter dificuldade em superá-las? O concurso promovido pelo Conservatório Estadual de Música "Dr. José Zóccoli de Andrade" tem características próprias particularmente importantes e positivas: além de envolver toda a comunidade local, contribui não só para a divulgação da música brasileira para piano, como também para sua ampliação, na medida em que, para cada concurso, são convidados compositores brasileiros que criam obras especialmente para o certame.

D.M.: Palavras finais...

S.G.: Que esse concurso contribua para o crescimento artístico de todos que dele participam; que o movimento musical que fomenta se estenda a cidades vizinhas; que o público e os estudantes nelas residentes se enriqueçam com a experiência musical e o congraçamento vivenciados no evento; e que sejam contaminados pelo desejo de fazer e ouvir música.

Denise Andrade de Freitas Martins é doutora em Educação pela UFSCar/SP (2015), linha de pesquisa Práticas Sociais e Processos Educativos, eixo Educação Musical; Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), Moçambique (2013), Bolsista CAPES; mestre em Educação Musical, CBM/RJ (2000). Coordenadora do Concurso de Piano "Prof. Abrão Calil Neto", que divulga a música brasileira desde 1994. Publicações: *Humanizing musical education: dialogical pedagogy contributions* (DOI:10.17265/2161-6248/2018.07.003); *Música contemporânea brasileira: contribuições do Concurso de piano "Prof. Abrão Calil Neto"* (2018). deniseafmartins@outlook.com