

MÚSICA

Originalidades e Cultura

v. 2 | 2023

Resiane Silveira (Org.)



MÚSICA

Originalidades e Cultura

v. 2 | 2023

Resiane Silveira (Org.)



2023 – Editora Uniesmero

www.uniesmero.com.br

uniesmero@gmail.com

Organizadora

Resiane Paula da Silveira

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração e Arte: Resiane Paula da Silveira

Imagens, Arte e Capa: Freepik/Uniesmero

Revisão: Respectivos autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Me. Elaine Freitas Fernandes, Universidade Estácio de Sá, UNESA

Me. Laurinaldo Félix Nascimento, Universidade Estácio de Sá, UNESA

Ma. Jaciara Pinheiro de Souza, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Dra. Náyra de Oliveira Frederico Pinto, Universidade Federal do Ceará, UFC

Ma. Emile Ivana Fernandes Santos Costa, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Me. Rudvan Cicotti Alves de Jesus, Universidade Federal de Sergipe, UFS

Me. Heder Junior dos Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Ma. Dayane Cristina Guarnieri, Universidade Estadual de Londrina, UEL

Me. Dirceu Manoel de Almeida Junior, Universidade de Brasília, UnB

Ma. Cinara Rejane Viana Oliveira, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Esp. Jader Luís da Silveira, Grupo MultiAtual Educacional

Esp. Resiane Paula da Silveira, Secretaria Municipal de Educação de Formiga, SMEF

Sr. Victor Matheus Marinho Dutra, Universidade do Estado do Pará, UEPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S587m	Silveira, Resiane Paula da Música: Originalidades e Cultura - Volume 2 / Resiane Paula da Silveira (organizadora). – Formiga (MG): Editora Uniesmero, 2023. 82 p. : il. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-5492-017-9 DOI: 10.5281/zenodo.8170342 1. Música. 2. Ensino, estudo e pesquisa. 3. Cultura. I. Silveira, Resiane Paula da. II. Título. CDD: 780.7 CDU: 78
-------	---

Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora Uniesmero
CNPJ: 35.335.163/0001-00
Telefone: +55 (37) 99855-6001
www.uniesmero.com.br
uniesmero@gmail.com
Formiga - MG
Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

Acesse a obra originalmente publicada em:
<https://www.uniesmero.com.br/2023/07/musica-originalidades-e-cultura-volume-2.html>



AUTORES

**CÉLIO DINIZ RIBEIRO JÚNIOR
DAGMA CIBELE EID
FLÁVIA CRISTINA SANTOS DA PAZ
FLÓRENCE SUANA MERIQUE
JOEL SILVA DE SOUZA
LÍVIA HELEN MARTINS
MARÍLIA SOTO MARCICANO
MURILO ALVES FERRAZ
THIAGO LEME MARCONATO**

APRESENTAÇÃO

Ao longo dos séculos, a música tem sido um dos mais poderosos meios de expressão da humanidade. Das batidas tribais primitivas às melodias complexas da música clássica, das harmonias emocionantes do jazz às batidas eletrônicas pulsantes da música contemporânea, a música transcende barreiras culturais, linguísticas e temporais. É um fenômeno universal que une pessoas de diferentes origens e enriquece suas vidas de maneiras inimagináveis.

No entanto, a música não é apenas uma forma de entretenimento ou de expressão artística. Por trás de suas melodias, ritmos e harmonias, existem profundas conexões com a ciência e a cultura. É essa fascinante interseção entre música, ciência e cultura que este livro busca explorar.

"Música: Originalidades e Cultura" é um mergulho profundo nas diversas facetas da música, abrangendo seu papel histórico, suas raízes culturais e as bases científicas que sustentam sua criação e apreciação. Neste livro, pesquisadores apresentam suas descobertas e reflexões sobre a música, oferecendo uma visão multidisciplinar que transcende os limites tradicionais entre as áreas do conhecimento.

Esta obra examina a música de uma perspectiva científica, revelando os segredos da acústica e da psicologia por trás das melodias, ficando claro que a música é muito mais do que uma sequência de notas e sons organizados. É uma linguagem universal que fala diretamente às nossas emoções, transcende as barreiras culturais e conecta pessoas de todo o mundo. A música é uma forma de comunicação e expressão que nos permite compartilhar experiências, contar histórias e transmitir ideias de uma maneira que nenhum outro meio é capaz de fazer.

Esperamos que este livro o inspire a mergulhar na riqueza da música, a apreciar sua diversidade e a desvendar seus segredos científicos e culturais. Que ele desperte em você uma nova compreensão e apreciação pelas originalidades musicais que permeiam nossa existência. Que você seja levado a explorar novos gêneros, a tocar um instrumento, a compor uma melodia ou simplesmente a ouvir com um ouvido mais atento.

Esteja preparado para uma jornada cativante pelo mundo da música, onde a ciência encontra a cultura, e onde a melodia encontra a emoção. Aprecie cada nota,

cada ritmo e cada história que este livro tem a oferecer. E que a música, em toda a sua magnificência, continue a nos conectar e a nos inspirar.

Boa leitura!

SUMÁRIO

Capítulo 1 A POLCA POR HERCULES GOMES: COMENTÁRIOS AO ARRANJO DE CINTILANTE <i>Thiago Leme Marconato</i>	9
Capítulo 2 SISTEMA DE NOTAÇÃO E IDIOMATISMO COMO FUNDAMENTO PARA A ESCOLHA INSTRUMENTAL NA MÚSICA PARA CORDAS DEDILHADAS DO SÉCULO XVII <i>Dagma Cibebe Eid</i>	21
Capítulo 3 BENEFÍCIOS DA CONSCIÊNCIA CORPORAL PARA PERFORMANCE DE VIOLISTAS E ESTRATÉGIAS PARA PREVENÇÃO DE LESÕES MUSCULOESQUELÉTICAS <i>Flórence Suana Merique; Joel Silva de Souza</i>	37
Capítulo 4 UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE MÚSICA E COMPORTAMENTO PRÓ-SOCIAL <i>Célio Diniz Ribeiro Júnior; Flávia Cristina Santos da Paz; Marília Soto Marcicano; Lívia Helen Martins</i>	51
Capítulo 5 A MÚSICA NO PPP E NA VISÃO DAS PEDAGOGAS DE UMA INSTITUIÇÃO ESPECIALIZADA EM PARALISIA CEREBRAL <i>Murilo Alves Ferraz</i>	65
AUTORES	80

Capítulo 1
A POLCA POR HERCULES GOMES: COMENTÁRIOS AO
ARRANJO DE CINTILANTE
Thiago Leme Marconato





A POLCA POR HERCULES GOMES: COMENTÁRIOS AO ARRANJO DE CINTILANTE

Thiago Leme Marconato

Doutorando em Musicologia pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Mestre em Música pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Licenciado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atua como pianista e professor de piano e é membro do grupo de pesquisa Problemas da Interpretação (UEM). E-mail: thiagomarconato10@gmail.com

RESUMO

Em 2018, o pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes lançou seu disco *No tempo da Chiquinha*. Uma das faixas, *Cintilante*, trata-se de uma gravação inédita de uma composição de Chiquinha Gonzaga (1847-1935). A partir da intenção de Hercules em elaborar um arranjo identificado como polca, este trabalho analisa os recursos utilizados pelo pianista na elaboração de seu arranjo para que este soe dentro do gênero proposto. Para isso, recorreu-se a live classes transmitidas pelo pianista em redes sociais em 2020 acerca de seus arranjos.

Palavras-chave: Polca. Hercules Gomes. Arranjo. Choro.

ABSTRACT

In 2018, pianist, arranger and composer Hercules Gomes released his album *No tempo da Chiquinha*. One of the tracks, *Cintilante*, is an unreleased recording of a composition by Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Based on Hercules' intention to elaborate an arrangement identified as a polka, this work analyzes the resources used by the pianist in the elaboration of his arrangement so that it sounds within the proposed genre. For this, live classes transmitted by the pianist on social networks in 2020 about his arrangements were used.

Keywords: Polka. Hercules Gomes. Arrangement. Choro.

Introdução

Hercules Gomes é um pianista, arranjador e compositor capixaba, radicado em São Paulo, que atua com gêneros musicais populares brasileiros, com destaque para o choro. Tendo os regionais de choro e os planeiros como referências diretas,

seus arranjos para piano solo exploram sonoridades típicas do gênero numa transposição para o idiomatismo do instrumento (MARCONATO, 2021). Em 2018, o pianista lançou seu segundo disco, intitulado *No tempo da Chiquinha*, com composições de Francisca Gonzaga (1847-1935) e de outros compositores em sua homenagem. Uma das faixas do disco, *Cintilante*, trata-se de uma gravação inédita da composição de Francisca, o que era uma das intenções do pianista ao gravar o disco:

eu queria homenagear a Chiquinha Gonzaga. Mas eu não queria gravar as músicas que todo mundo grava, queria pegar coisas também que nunca foram gravadas. Aí eu consultei o Alexandre Dias, do Instituto Piano Brasileiro e perguntei a ele se ele conhecia alguma obra com esse aspecto, que nunca tinha sido gravada, ou que *tava* esquecida, enfim. E ele me falou dessas músicas que estavam desaparecidas (GOMES, 2020b).

O músico se refere às composições desaparecidas e às partituras manuscritas por João Jupiaçara Xavier, flautista contemporâneo a Chiquinha Gonzaga, que organizou cadernos com mais de 800 partituras manuscritas¹. No caso das composições de Francisca, foram registrados gênero, nome da compositora e melodia, pelo que não constam informações sobre o título da composição ou indicações de harmonia. Após cruzar nomes de composições desconhecidas de Chiquinha com as partituras sem título, Hercules atribuiu o título *Cintilante* a um dos manuscritos, que continha as indicações “Polka” e “por Francisca Gonzaga”. O pianista justifica a atribuição pela relação entre o caráter da composição e o título:

Foram encontradas três músicas da Chiquinha Gonzaga nesses manuscritos do Capitão Jupiaçara e também existiam três outras músicas que *tavam* desaparecidas. Então o *que que a gente* fez? A *gente* cruzou os nomes dessas músicas em relação ao caráter de cada melodia. E tinha um nome lá que era *Cintilante* e tinha uma melodia lá que sugeria a coisa de cintilante [...] é uma música brilhante, uma música alegre e é uma polca (GOMES, 2020b).

Todo o arranjo foi estruturado a partir dessa melodia e do padrão rítmico chamado por Gomes (2020a) de “polca tradicional”, que seria 5 colcheias, duas semicolcheias e duas colcheias distribuídos por dois compassos binários. A polca se originou na Boêmia no começo do século XIX e rapidamente se expandiu

¹ Os cadernos de Jupiaçara fazem parte do Acervo Almirante mantido no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/catalogo-de-obras-pixinguinha>. Acesso em: 19 maio 2023.

mundialmente, tornando-se a dança de salão mais popular do século, impulsionada por seu ritmo de marcha binária simples, facilmente adaptável às tradições locais (MACHADO, 2007, p. 41). Já na música popular urbana brasileira, a polca ganhou um caráter amaxixado: sua subdivisão cométrica sofreu a interferência do *tresillo*, passando a fazer parte do rol de gêneros sincopados cujos nomes se intercambiavam, como já discutido. Portanto, grosso modo há dois tipos de polca, diferenciadas pelos padrões de acompanhamento: a polca europeia (adotada por Hercules em *Cintilante*) e a “sincopada”, que segue o paradigma do *tresillo* (SANDRONI, 2001, p. 71-72). Entretanto, o padrão europeu conviveu com suas variações brasileiras e é encontrado, por exemplo, em polcas de Ernesto Nazareth, como é o caso de *Gracietta* (Figura 1), publicada em 1880².



Figura 1: Excerto de *Gracietta*, de Ernesto Nazareth (comp. 1-4).

A polca, introduzida no Brasil, na segunda metade dos anos 1840 e rapidamente difundida, inaugurou o mercado de música dançável, sendo o “primeiro gênero da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde seriam chamadas de massa” (MACHADO, 2007, p. 21). Dessa forma, a polca era algo sincrético em dois sentidos: do ponto de vista musical, sendo atrelada aos demais gêneros da época e, do ponto de vista social, pois percorre, ao mesmo tempo, os salões da elite e as festas populares da Cidade Nova.

Este trabalho tem como objetivo analisar os recursos utilizado por Hercules Gomes na elaboração de seu arranjo enquanto uma polca. Para tanto, recorreu-se a live classes transmitidas pelo pianista em redes sociais em 2020 acerca de seus arranjos. As partituras que serão apresentadas ao longo do texto são transcrições que o próprio Hercules fez de seu arranjo, disponibilizado em seu site³.

² Curioso é que o próprio Nazareth mistura as células rítmicas em suas polcas. Em *Cruz, perigo!* (1879) e *Os teus olhos cativam* (1883), ambas classificadas como polcas, a rítmica de polca europeia é sobreposta pela sincopada, ou vice-versa. Para uma análise mais detalhada, ver Machado (2007).

³ Disponível em: <http://www.herculesgomes.com.br/partituras>. Acesso em: 19 maio 2023.

Cintilante (título atribuído), por Hercules Gomes

Hercules Gomes analisa que, pelo seu arranjo, a peça se tornou virtuosística, uma “grande polca brilhante”, “super difícil de ser tocada”: “Bom, essa polca que eu toquei é uma grande polca brilhante. Na verdade, eu *fiz ela* ficar assim. Eu nem sei se ela era assim, mas eu fiz a *Cintilante* ficar uma grande polca brilhante super virtuosística. Mas a polca era uma dança, na verdade” (GOMES, 2020a). O arranjador desconsidera o caráter coreográfico da polca e pensa mais em questões musicais, como a virtuosidade, para estruturar o arranjo. Oliveira (2017, p. 55) observa que o virtuosismo é uma característica comum em solistas de choro: “A capacidade do músico de mostrar conhecimento e domínio dos recursos de seu instrumento musical – e explorá-lo ‘em seus limites’ – é uma característica presente na prática do Choro desde o seu surgimento”.

Em sua versão, Hercules inicia com uma introdução curta (Figura 2), composta por acordes de Lá maior e Lá diminuto, notas repetidas e, por fim, um baixo melódico que desemboca na harmonia da parte A. Os quatro compassos de introdução se dividem em duas partes pelas texturas criadas pelo pedal: na primeira, os acordes e o baixo são sustentados, enquanto que, na segunda, as notas são atacadas em *staccato*. O uso contínuo do pedal (que será retomado na parte B), atrelado à densidade dos acordes, já de início cria a expectativa de uma música grandiloquente, uma “grande polca brilhante”, como sugere Hercules. Dos três arranjos analisados, esse é o único trecho em que Hercules explora algo próximo ao baixo pedal, um dos tipos de baixo comuns no choro, segundo Almeida (1999, p. 120).

Polca
♩ = 130

The musical score shows four measures of piano introduction. The first two measures feature sustained chords in the right hand and a melodic bass line in the left hand. The last two measures feature staccato chords in the right hand and staccato bass notes in the left hand. The tempo is marked as ♩ = 130.

Figura 2: Comp. 1-4 do arranjo de Hercules Gomes.

Em relação à parte A (Figura 3), Hercules Gomes mantém a melodia quase intacta, alterando apenas algumas notas de semicolcheias para colcheias e modificando ornamentos. No acompanhamento, o arranjador usa as células compostas por quatro colcheias e a composta por uma colcheia, duas semicolcheias e duas colcheias para caracterizar o ritmo de polca, intercalando com baixarias de ligação entre frases. Hercules comenta:

Então o *que que* eu usei aqui: usei o padrão de polca e uma abertura muito grande [na mão esquerda]. Isso aqui eu não pensei em fazer, quando eu fiz não fiz pensando em um arranjo pra outras pessoas tocarem, fiz simplesmente *pra* minha mão. E eu tenho uma mão muito grande, acabo fazendo umas aberturas muito grandes aqui de décima, porque facilita pra eu tocar isso aqui (GOMES, 2020a).

Gomes alcança aberturas de mão extensas com facilidade, como décimas. Com isso, seus arranjos possuem acordes com esse tipo de abertura, principalmente na região médio-grave do piano, onde aberturas menores talvez não soassem da mesma forma. Pronsato (2013, p. 40) relaciona essa abertura – disposição fundamental-quinta-terça – às peças virtuosísticas de compositores do século XIX, sendo recorrente em obras associadas a brilhantismo, virtuosidade e complexidade técnica.

Manuscrito:

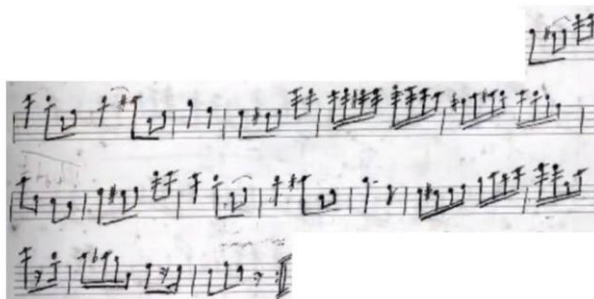


Arranjo:

Figura 3: Excerto manuscrito por João Jupiaçara Xavier e o mesmo no arranjo de Hercules Gomes (comp. 5-20).

Na parte B (Figura 4), o arranjado promove alterações na melodia, majoritariamente marcada pela síncopa cheia. No acompanhamento, Hercules continua com a intenção rítmica da polca, porém usando apenas colcheias. O trecho contrasta com os demais pelo uso do pedal: “eu boto bastante pedal, exatamente *pra* ficar uma coisa mais orquestrada e a mão esquerda vai ficar mais baixa e tal. E isso aqui [mão direita] realmente é o título da música, o cintilante, que ela vem *pro* agudinho aqui. Fica super bonito isso aqui” (GOMES, 2020a). Assim como na introdução, o uso mais contínuo do pedal reaparece como recurso de afirmação do caráter grandiloquente do arranjo.

Manuscrito:



Arranjo:



Figura 4: Excerto manuscrito por João Jupiaçara Xavier e o mesmo no arranjo de Hercules Gomes (comp. 21-36).

Gomes também usa baixos melódicos no trecho, os quais, segundo ele, são referências às linhas de contracanto executadas por Pixinguinha em gravações com o flautista Benedito Lacerda:

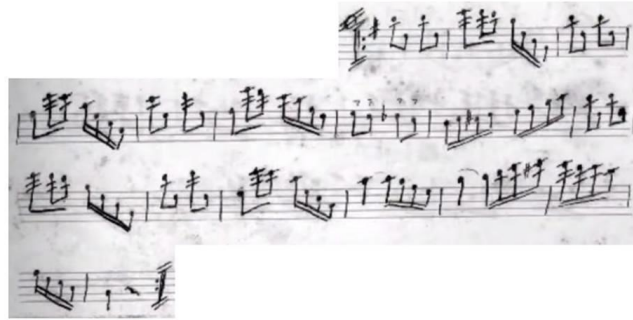
E vocês veem que eu coloco umas linhas de baixo aqui. Essas linhas eu tiro todas do Pixinguinha, que é o seguinte. O Pixinguinha com o Benedito Lacerda, eles têm várias gravações em discos de 78 rotações que o Pixinguinha tocava sax e o Benedito Lacerda tocava flauta, sendo que o Benedito Lacerda na flauta fazia as melodias e o Pixinguinha no sax fazia contracantos completando essas melodias, fazendo acompanhamento pra essas melodias. E esses contracantos do Pixinguinha eram verdadeiras linhas de violão 7 cordas maravilhosas. Eu estudei um pouco isso, tirei algumas linhas e dessas linhas nasceram, daí saem várias influências. E uma dessas influências foi esse baixo aqui [comp. 40-41]. E esse baixo eu me inspirei bastante em Pixinguinha pra fazer. Todos os baixos que tem nessa música (GOMES, 2020a).

Nesse sentido, Oliveira (2017, p. 57) observa que é comum no meio chorão o estudo de frases contrapontísticas em gravações para que o instrumentista adquira

um “vocabulário” característico do choro, sendo que algumas são cristalizadas em gravações e incorporadas ao “vocabulário comum” de músicos de choro. Em seguida, Hercules repete a parte B com parte da melodia uma oitava acima e pequenas alterações na mão esquerda.

Na parte C (Figura 5), Gomes continua utilizando o padrão de polca, agora retomando as semicolcheias, numa textura próxima ao *stride piano*, isto é, notas graves na primeira e terceira colcheias intercaladas com acordes na primeira e quarta colcheias (SANTOS, 2002, p. 13-14). No arranjo, isso é mais perceptível nos compassos 85-86 e 92-93. No compasso 95, o arranjador faz um baixo melódico em terças, numa alusão à atuação conjunta de violões de 6 e 7 cordas. Segundo Oliveira (2017, p. 52), a presença de dois violões em formações de choro se deu a partir dos anos 1950, quando se tornou comum o acompanhamento contrapontístico com frases ou condução harmônica em terças entre os violões. Segundo Gomes (2020a), “é muito comum você ter arranjos, principalmente entre os dois violões. Combinações, linhas combinadas, mesmo pra que o arranjo soe mais bonito. E é o caso, foi nisso que eu pensei aqui, [...] os dois violões sobem em terças”. Hercules finaliza o trecho com um arpejo ascendente de Sol maior na mão direita em sextinas que abrange três oitavas. Assim como em *Gaúcho*, a sextina aparece como elemento que quebra a regularidade rítmica e reforça o caráter virtuosístico do arranjo.

Manuscrito:



Arranjo:



Figura 5: Excerto manuscrito por João Jupiaçara Xavier e o mesmo no arranjo de Hercules Gomes (comp. 84-100).

A primeira metade da parte C é repetida oitava acima e finaliza com um “*glissando cromático*”, também em sextinas (Figura 6). Apesar da impossibilidade da execução tradicional desse ornamento, devido às teclas pretas do piano, uma sequência cromática tocada rapidamente pode gerar o efeito (OLIVEIRA, 2017, p. 93). Em seguida, Hercules Gomes faz uma citação de *O gato e o canário*, de Pixinguinha, com uma melodia na mão esquerda (Figura 7). Enquanto isso, a mão direita se encarrega do acompanhamento de polca, agora com as semicolcheias em todos os compassos (colcheia, duas semicolcheias e duas colcheias). Gomes (2020a) chama a atenção para o fato de que esse padrão de polca é o mesmo utilizado por Ernesto Nazareth em *Apanhei-te, cavaquinho*, sendo acrescentada apenas uma semicolcheia como síncopa cheia.

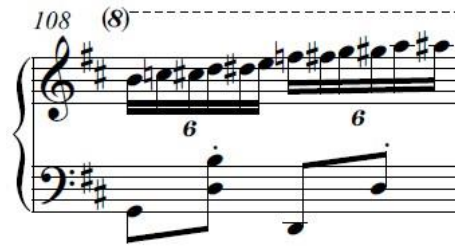


Figura 6: Comp. 108 do arranjo de Hercules Gomes.

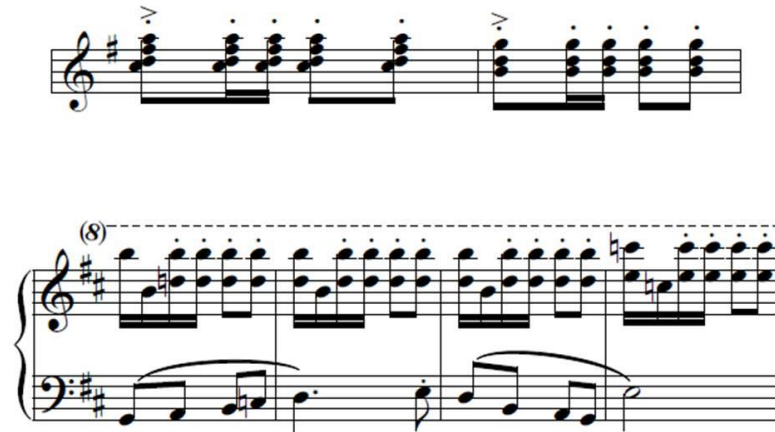


Figura 7: Excertos de *Apanhei-te, cavaquinho*, de Ernesto Nazareth (mão esquerda, comp. 1-2), e do arranjo de Hercules Gomes (comp. 109-112).

Hercules reexpõe a Introdução e a parte A, agora em andamento mais rápido e finaliza com uma Coda (Figura 8) com arpejos, escala cromática e acordes, num *crescendo* digno de um *gran finale* de uma polca “grande” e “brilhante”.



Figura 8: Comp. 135-141 do arranjo de Hercules Gomes.

Portanto, Hercules constrói seu arranjo com a intenção de ser uma polca, isto

é, um arranjo próprio e pessoal situado como uma música “tradicional”. Para tanto, o arranjador busca referências no próprio meio chorão para a elaboração do arranjo, como padrões de acompanhamento característicos de polca, baixos melódicos típicos de violão de 7 cordas, recursos virtuosísticos, citação de choro e recursos descritivos a partir do título atribuído à música. Tal postura é recorrente no trabalho de Hercules, tendo sido analisada em trabalho anterior (MARCONATO, 2021). Ao mesmo tempo em que inova e cria, o pianista se preocupa em estar ligado a vertentes tradicionais do choro ao piano.


Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco**: as impressões do choro no piano brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- GOMES, Hercules. **AULA AO VIVO 06.08.2020 ÀS 19:30**. 2020a. Vídeo (44m36s). Disponível em: www.facebook.com/watch/?v=3284115064977998&extid=tOpiPBgHhvviILfQ. Acesso em: 14 fev. 2021.
- GOMES, Hercules. **LIVE 06.08.2020**. 2020b. Vídeo (1h15m05s). Disponível em: <https://youtu.be/ObFVbuPqKal>. Acesso em: 04 out. 2020.
- MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARCONATO, Thiago Leme. **Nem sempre a resposta está em seu instrumento**: Hercules Gomes e a tradição pianista. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.
- OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. **Uma Roda de Choro no piano**: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- PRONSATO, Carla Veronica. **Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali**: Um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo *Canhoto* e *Manhosamente* de Radamés Gnattali. **Per Musi**, v. 3, p. 5-16, 2002.

Capítulo 2
SISTEMA DE NOTAÇÃO E IDIOMATISMO COMO
FUNDAMENTO PARA A ESCOLHA INSTRUMENTAL NA
MÚSICA PARA CORDAS DEDILHADAS DO SÉCULO XVII

Dagma Cibeles Eid





SISTEMA DE NOTAÇÃO E IDIOMATISMO COMO FUNDAMENTO PARA A ESCOLHA INSTRUMENTAL NA MÚSICA PARA CORDAS DEDILHADAS DO SÉCULO XVII

Dagma Cibele Eid

Universidade Estadual Paulista

dagma.eid@unesp.br

RESUMO

Execução musical no século XXI com réplicas de instrumentos antigos: sim ou não? Até que ponto consideramos relevantes os aspectos idiomáticos na escolha da instrumentação? Como a notação musical pode ajudar em tal decisão? Este artigo propõe uma reflexão sobre a instrumentação na performance da música barroca a partir da crítica à utilização de instrumentos antigos feita pelo filósofo alemão Hans-George Gadamer em sua obra *Verdade e Método* (1999). Para além de defender a ilusão de recriar uma sonoridade fiel a uma época passada, ou de colocar o texto musical no centro da performance, o objetivo é considerar as dimensões do fenômeno cultural como a relação instrumento-corpo observada no repertório para cordas dedilhadas. Mostraremos, com base na notação e nos recursos idiomáticos da guitarra barroca, que o contato com o instrumento original é essencial para a realização de grande parte deste repertório, nos apoiando nos argumentos dos musicólogos Nicolaus Harnoncourt (1990) e James Tyler (1980, 2011).

Palavras-chave: instrumentação, guitarra barroca, alfabeto musical, tablatura, idiomatismo.

ABSTRACT

What about musical performance in the 21st century with replicas of ancient instruments? To what extent do we consider idiomatic aspects relevant in the choice of instrumentation? How can music notation help in such a decision? This article proposes a reflection on instrumentation in the performance of baroque music based on the criticism of the use of ancient instruments made by German philosopher Hans-George Gadamer in his work *Truth and Method* (Brazilian edition, 1999). In addition to defending the illusion of recreating a sound faithful to a bygone era, or placing the musical text at the center of the performance, the objective is to consider the dimensions of the cultural phenomenon as the instrument-body relationship observed in the repertoire for plucked strings. We will show, based on the notation and idiomatic resources of the baroque

guitar, that contact with the original instrument is essential for the realization of a large part of this repertoire, based on the arguments of musicologists Nicolaus Harnoncourt (1990) and James Tyler (1980, 2011).

Keywords: instrumentation, baroque guitar, alfabeto notation, tablature, idiomatism.

Introdução

O interesse pelas obras concebidas para guitarra barroca tem levado os violonistas a buscar soluções para adaptar o repertório, sejam nas transcrições das fontes primárias ou até mesmo engenhosas transformações físicas no violão. Outros decidem adquirir uma réplica do instrumento original para tentar se aproximar da sonoridade perdida ou principalmente para conseguir decifrar as informações contidas nos tratados históricos, como a notação utilizada para os instrumentos de cordas dedilhadas – a tablatura e o alfabeto musical.

Usar instrumentos antigos da época em que as obras foram concebidas versus adaptar as obras para os instrumentos modernos é um dilema bem conhecido, em torno do qual dividem-se músicos e estudiosos da estética da arte. Hans-George Gadamer⁴ é um destes que faz uma crítica aos que tocam com instrumentos de época. Em sua obra *Verdade e Método* (1999), ele afirma que se aproximar da obra através dos instrumentos originais é um esforço inútil, pois o significado da obra dado pelo autor foi perdido no tempo.

Para refutar tal afirmação, os argumentos deste artigo se baseiam no texto de Nicolaus Harnoncourt (1990) que faz uma reflexão da produção musical do passado e introduz conceitos que respondem às indagações sobre os instrumentos e a música antiga.

Discutiremos a realização de uma parte do repertório para guitarra barroca, que embora seja da mesma família do violão, tem uma peculiaridade que remete a outros valores estéticos e sonoros, descritos no trabalho do musicólogo James Tyler (1980, 2011). Através das descrições detalhadas de Tyler, listaremos alguns dos motivos que

⁴ Hans-George Gadamer (1900-2002) foi um filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica. Sua obra de maior impacto foi *Verdade e Método*, de 1960, traduzida para o português em 1997, na qual traz a historicidade nas suas reflexões.

levaram os violonistas modernos a se afastarem do repertório destinado à guitarra barroca.

O artigo se divide assim: 1. Instrumentação na performance da música historicamente informada; 2. Aspectos idiomáticos da guitarra barroca. 3. Notação musical: sistema alfabeto.

Instrumentação na performance da música historicamente informada

Os músicos que optam por utilizar instrumentos antigos muitas vezes são criticados por tentar se aproximar da obra, afinal vivemos no século XXI, e encontramos diversas linhas de pensamento musical na interpretação da música do passado, muitas vezes com conceitos opostos. A leitura do texto de Sandra Neves Abdo (2000) nos levou a uma reflexão acerca da historicidade da arte. Em sua análise das divergências entre a corrente estética que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor e a que concede total licença ao intérprete, surge a questão da escolha do instrumento da época em que a obra musical foi concebida. Neste contexto, o filósofo alemão Gadamer rebate a tese de fidelidade ao compositor pois, para ele, o significado original da obra está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e nada adianta tentar resgatar o passado. O filósofo faz uma crítica aos que tocam instrumento de época. Gadamer (1999, p. 200) afirma que:

"a interpretação, num certo sentido, é um fazer segundo um anterior, mas esse, não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação. Representações historizantes, p. ex., a música tocada em antigos instrumentos, não são, por isso, tão fiéis como imaginam. Antes, estão correndo o risco de, sendo imitação, encontrar-se triplamente afastadas da verdade".

O movimento de música antiga surge na Europa no início do século XX, e gradativamente as pesquisas musicológicas dão início às performances historicamente informadas. Segundo Harnoncourt (1990, p.18), antes disso, a música histórica era modernizada segundo a produção do arranjador, no espírito do romantismo tardio, como por exemplo, as primeiras interpretações das obras de Bach, com orquestras ampliadas e de forma romantizada. O mesmo fenômeno aconteceu em agrupamentos instrumentais menores, nas primeiras tentativas de reproduzir a

música do passado, quando músicos se preocupavam apenas em adquirir os instrumentos antigos, mas executavam o repertório com as técnicas de execução de instrumentos modernos.

A tentativa de buscar a autenticidade em trabalhos paleográficos e performances em instrumentos antigos não foi convincente no início do movimento, quando os músicos se voltaram para a pesquisa de uma sonoridade perdida e para o uso de instrumentos originais ou réplicas, mas mesmo tendo em mãos um instrumento de época, se tocava de maneira a adaptá-los ao ideal sonoro do século XIX, realizando modificações em suas estruturas conforme as exigências das grandes salas de concerto (Augustin, 1999, p. 21). Portanto o preconceito em relação à escolha por instrumentos antigos talvez se baseie nas interpretações realizadas nesta fase inicial em que os pesquisadores começavam a se debruçar sobre as fontes primárias. Neste contexto, acreditamos que a crítica de Gadamer possa fazer algum sentido, pois os primeiros intérpretes da música do passado assumiam como parâmetro interpretativo os padrões e gostos da estética musical vigente na época ao invés de realizar uma investigação mais aprofundada nos tratados históricos.

Atualmente temos acesso às informações quanto a questões técnicas e musicais como articulação, fraseado, dinâmica, sonoridade, bem como aos aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos⁵. A pesquisa na área da performance histórica está mais avançada a ponto de já discutir de que maneira a apropriação de tradições mais recentes podem auxiliar na reconstituição do repertório musical do passado.

Portanto, nosso objetivo neste artigo, parte de uma pesquisa de doutorado que busca apontar os elementos musicais convergentes do atual estilo flamenco com a música do barroco espanhol, é auxiliar os músicos atuais na decisão de tal dilema ao apresentar os recursos idiomáticos da guitarra barroca (guitarra espanhola) e de uma notação musical específica para este instrumento de características tão peculiares.

⁵ Investigações musicológicas mostram a estreita ligação entre a música e um *instrumentarium* adequado: no barroco, o simbolismo musical e sonoro, a teoria dos afetos desempenhavam importante papel na compreensão da linguagem musical. Bach utilizava os trompetes com frequência quando queria representar o horror, o medo, o Diabo através dos harmônicos impuros (o sétimo, décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos). Estas notas soavam ásperas no instrumento antigo e eram empregadas na obra como meio de expressão, e no instrumento moderno estas diferenças sonoras não podem ser representadas, pois se toca apenas até o oitavo harmônico com a exclusão do sétimo. (HARNONCOURT, 1990, p. 112)

Aspectos idiomáticos da guitarra barroca

A guitarra barroca possui 5 ordens (pares de cordas) e surge na segunda metade do século XVI, dentro da evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas que culmina no advento do violão moderno⁶.

Embora o violão e a guitarra barroca sejam instrumentos da mesma família, possuem aspectos idiomáticos diferentes.

Segundo a definição de Scarduelli (2007, p. 139) de idioma instrumental,

“se intui o conceito de expressão idiomática (ou idiomatismo), entendido como: cada elemento peculiar que compõe o idioma do violão - (...) idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução. Assim, desde a afinação das cordas soltas do instrumento até efeitos percussivos, passando por harmônicos e glissandos, podem ser considerados idiomatismos do violão”.

A afinação da guitarra barroca consiste num importante idiomatismo, especialmente quando consideramos a afinação sem bordões (afinação reentrante), utilizada conforme o estilo de interpretação adotado pelos guitarristas.

⁶ Harnoncourt (1990, p. 112) afirma que o termo instrumento moderno é empregado de maneira pouco refletida. Os instrumentos chamados modernos, com poucas exceções, têm a idade da música para o qual foram criados. No caso do violão, sua evolução começa com a vihuela, guitarra barroca e guitarra clássico-romântica, cujos métodos publicados no final do século XVIII são utilizados até hoje no ensino e na construção da técnica violonística. As transformações que o instrumento sofreu na Espanha no final do século XIX, ocorreram principalmente na melhoria relativa da ressonância do instrumento, e apesar dos refinamentos técnicos e de construção, conceitualmente o instrumento permanece o mesmo. Podemos dizer, portanto, que o nosso velho novo violão tem cerca de 250 anos.

1) Bourdons on the 4th and 5th courses



2) A bourdon on the 4th course (Semi-re-entrant)



3) No bourdons (re-entrant)

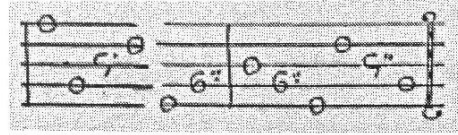


Fig.1. Alguns exemplos de afinações da guitarra barroca documentadas no século XVII: 1) com bordões na 4^a e 5^a ordem; 2) com bordão na 4^a ordem; 3) sem bordões (afinação reentrante).

A afinação reentrante determina outro aspecto idiomático importante da guitarra barroca dentro do estilo ponteado⁷ - as campanelas. Campanelas são efeitos semelhantes a sinos aplicados em passagens escalares ou melódicas, realizados em cordas diferentes, empregando o máximo de cordas soltas possível e permitindo o prolongamento de cada nota da escala. Tal efeito não pode ser realizado da mesma maneira no violão⁸, devido à falta da afinação reentrante e portanto, frequentemente excluído nos procedimentos de transcrição do repertório adaptado. Reproduzir a música como descrita na tablatura original só é possível no instrumento da época, ou seja, numa réplica da guitarra barroca.

⁷ Técnica de execução mais elaborada, de características polifônicas baseadas na música vocal, herdada da vihuela e que consiste na realização de passagens melódicas contrapontísticas notadas em tablatura, sistema de notação amplamente comentado em outras pesquisas.

⁸ Alguns pesquisadores sugerem intervenções como espaçador para a ponte para adicionar cordas e transformar o violão num instrumento com cordas duplas. Tal intervenção é pouco atrativa, primeiro motivo que afasta os violonistas do repertório de guitarra barroca. Além da solução ser considerada engenhosa, pode sobrecarregar a ponte do instrumento e a mão esquerda do violonista, por causa da tensão gerada pelo excesso de encordoamento. Acreditamos, portanto, que a opção pelo instrumento original é mais simples e funcional. Para mais informações, consultar <http://www.donaldsauter.com/baroque-guitar-conversion.htm>.



Transcribed and re-fingered, with added G:



Fig. 2. Campanela. Trecho da Marionas de Santiago de Murcia notada em tablatura italiana com a inclusão de uma oitava aguda na 3ª. ordem. Transcrição recodificada por Frank Koonce (2008).

Por causa da ausência de baixos (especialmente na 5a. corda lá) a música para guitarra barroca não usa acordes invertidos. Acordes sem inversão não podem ser tocados por nenhum outro instrumento. É uma das características principais da guitarra barroca. Os mesmos acordes executados no violão com seus baixos proeminentes produziram uma apresentação auditiva forte das inversões dos acordes. (TYLER, 2011, p. 10, 23, 24)

O violão foi concebido para atender a demanda do repertório clássico, de conceitos tonais e texturas homofônicas, enquanto os instrumentos antigos foram constituídos de maneira a permitir a máxima aproximação da polifonia vocal ou para acompanhar a música vocal.

Devido a esta demanda da música acompanhada, na qual a guitarra barroca tem um papel essencial, foi criado um sistema original de cifragem de acordes que se tornou muito popular no século XVII – o sistema alfabeto. Com os recursos idiomáticos inseridos em sua decodificação, consideraremos o mecanismo desta notação musical e suas idiossincrasias.

Notação musical: sistema alfabeto

Atualmente é consenso entre os pesquisadores que o conhecimento da musicologia histórica é essencial na construção da interpretação, e não apenas os critérios fixados pelas gravações (fenômeno do século XX) e as transcrições musicais. A visão formalista da música ocidental coloca a partitura no centro da performance

musical como podemos testemunhar em nossa formação acadêmica⁹. Lorenzo Mammi (1998, p. 21) afirma que a notação musical é um elemento formante da obra, influi sobre ela e é por ela influenciada. O cravista Thurston Dart (2000, p. 6) em seu guia para a interpretação da música antiga menciona a importância da notação musical para a sua execução:

“a interpretação da música antiga é dos assuntos mais complexos. O principal elemento em que devemos necessariamente basear nossa interpretação – a notação musical – deve ser examinado com o maior cuidado possível. Antes de mais nada, precisamos conhecer os símbolos exatos usados pelo compositor; depois devemos descobrir o que significavam à época em que foram escritos.”

No Renascimento e no Barroco a escrita para os instrumentos de cordas dedilhadas era peculiar em relação a outros instrumentos. O guitarrista ou alaudista se acostumou a codificar a música de uma maneira mais corporal e instrumental que de uma maneira abstrata e teórica. A música foi escrita no sistema de tablaturas até meados do século XVIII – um sistema e notação que indica o que o músico deve fazer para obter determinado resultado musical, enquanto a partitura indica o resultado esperado. A tablatura consiste de linhas horizontais onde as notas são representadas por letras ou números. As linhas representam as cordas do instrumento e o ritmo é indicado acima das linhas. A tablatura não representa uma simbologia do som, mas uma representação precisa que determina o uso dos dedos sobre o espaço do instrumento. Portanto, os intérpretes de cordas dedilhadas históricas codificam a notação em posições do corpo (das mãos) sobre o instrumento.

A partir da notação peculiar para as cordas dedilhadas e observando suas características na literatura original percebemos que a escrita está estreitamente relacionada com as propriedades instrumentais e possibilidades corporais e físicas do instrumentista. Tais características se contrastarão no processo histórico mediante o qual podemos visualizar as transformações das práticas musicais e como estas influenciaram a notação para cordas dedilhadas (JOST, s.d., p. 61). Tal relação estreita das características físicas do instrumento, da escrita e dos aspectos corporais

⁹ Não iremos discutir aqui a potencialidade e os problemas da visão formalista na música ocidental nem a dicotomia texto/performance, pois isso exigiria um artigo específico. Embora saibamos que a função da notação musical foi mudando em cada período ou gênero musical, dependendo das práticas musicais, iremos considerar a importância do registro principalmente quando se trata de um repertório tão antigo.

do instrumentista se dá de maneira mais especial quando falamos da guitarra barroca, como veremos adiante.

Depois de um período de obras ricas em texturas polifônicas, no final do século XVI a guitarra começa sua popularização e surge um sistema como uma alternativa mais simples do que as tablaturas de alaúde e vihuela, mas que manteve o código corporal-instrumental. O sistema alfabeto consiste de letras que simbolizam acordes, cuja representação não corresponde ao sistema de cifras usado na música popular atual. Tais posições eram executadas com a técnica de rasgueado¹⁰, na música de acompanhamento e algumas danças populares e no estilo misto, que combinava os rasgueados com o estilo ponteadado descrito acima. No estilo rasgueado, alguns compositores, como Gaspar Sanz (1640-1710) tinham predileção pela afinação com bordões (música ruidosa) na aplicação do sistema alfabeto¹¹. No entanto, para tocar o repertório destinado ao estilo misto, que explora efeitos de campanela em suas passagens melódicas, afinamos o instrumento explorando as reentrâncias tão características da guitarra de cinco ordens¹²

O primeiro manuscrito com música escrita nesta notação é de 1595 (Francisco Palumbi) e consiste em canções italianas e espanholas com seus acompanhamentos de acordes.

Em 1596, o médico Juan Carlos Amat publicou seu livro *Guitarra Española*, onde fornece instruções para tocar no estilo rasgueado com acordes cifrados. Seu sistema de acordes era semelhante ao de Palumbi¹³, mas usava números em vez de letras para designar os acordes.

¹⁰ Estilo rasgueado (em espanhol) ou estilo battente (em italiano). Outro elemento idiomático da guitarra barroca são os rasgueados, caracterizados por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e os efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento. Não iremos detalhar o desenvolvimento desta técnica no artigo, no entanto vale mencionar que a descrição de como realizar esta técnica também demonstra a impossibilidade de realizá-la da mesma maneira no violão. A pesquisa da música em estilo rasgueado para guitarra barroca ainda é uma área que carece de produção acadêmica.

¹¹ Instrucción de Música sobre la guitarra española, 1674.

¹² Por causa da impossibilidade de criar o mesmo efeito musical da guitarra barroca ao violão, as peças em estilo misto são evitadas pelos violonistas ou são tocadas em estilo ponteadado, perdendo sua característica original.

¹³ Cada compositor adotava seu próprio sistema alfabeto explicado no prefácio das publicações. A escrita diferente para cada repertório também resulta no afastamento do músico moderno do alfabeto musical barroco.



Fig. 3. Alfabeto catalão de Amat em *Guitarra Española*. N (naturales) os 12 acordes perfeitos maiores; B (bemolados) os 12 acordes perfeitos menores.



Fig. 4. Transcrição moderna do alfabeto catalão de Amat.

Em 1606, Girolamo Montesardo publica seu *Nuova Intabolatura per sonare il baletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note, per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparate* (Nova invenção de tablatura para tocar danças na guitarra espanhola sem números e notas, através dela qualquer um pode aprender sem professor). O título do livro indica a grande popularidade da guitarra o que demandava a publicação de livros com música popular destinados ao público amador, com instruções mais detalhadas que nas demais publicações.

ALFABETTO,
E FONDAMENTO
DEL SONARE LA CHITARRA
Alla Spagnuola.

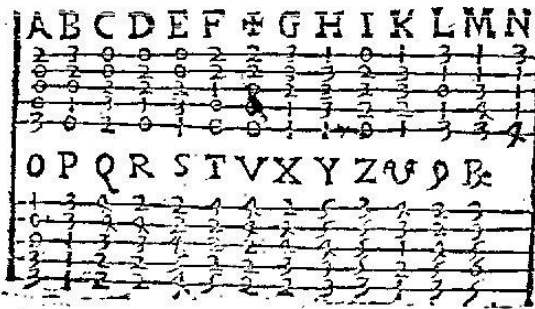


Fig. 5. Alfabeto de Montesardo em *Nuova Intavolatura*, 1606.



Fig. 6. Transcrição moderna do alfabeto de Montesardo.

Montesardo foi o primeiro a escrever o ritmo a ser produzido em rasgueado dentro do sistema alfabeto. A notação para rasgueado usa uma linha horizontal (abaixo ou acima das letras) com linhas verticais que indicam a direção do rasgueado, para cima ou para baixo. Este sistema de realização para a mão direita foi adotado pelos próximos guitarristas que publicaram música em alfabeto.

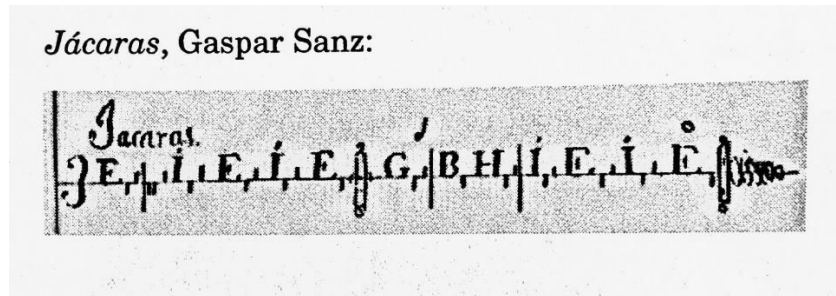


Fig. 7. Trecho do fac-símile do *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz. Jácaras.

De 1606 a 1629 o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando o sistema alfabeto. Os livros publicados neste período, cerca de 69, contêm danças italianas e espanholas, peças populares e canções com acompanhamento. A música deste repertório é bem simples, quase ingênua, mas a notação representava apenas um “esqueleto”, uma ideia da sonoridade e se esperava de o guitarrista usar suas habilidades artísticas para improvisar melodias, ornamentações e variações rítmicas com rasgueados¹⁴. (TYLER, 1980, p. 40).

Uma foto citada por Koonce (2008, p. 12), mostra outro aspecto que torna a guitarra barroca o instrumento ideal para a prática do repertório de sua época – suas características de construção – como a escala que ainda não era sobreposta sobre o braço e o tampo, sendo que os trastes de tripa paravam na 12ª casa e o restante eram filetes de osso ou madeira colados sobre o tampo. Nessa situação não tínhamos um degrau da escala sobre o tampo, como observado hoje no violão. Na figura abaixo, notamos que o guitarrista trabalha o rasgueado na região da junção do braço com o corpo da guitarra, ao invés da boca ou do cavalete do instrumento (no caso do violão). Posicionar a mão direita assim pode resultar numa outra sonoridade com efeitos percussivos e criar uma nova consciência do gesto musical na interação com o instrumento antigo.

¹⁴ A maior parte deste repertório ainda não foi explorado pelos guitarristas e pesquisadores na atualidade, por motivos extras. Dada as peculiaridades da afinação reentrante da guitarra barroca, e as cordas de tripa ou sua versão sintética (nyl gut) de tensão mais baixa, muitos de seus efeitos não se reproduzem no seu parente moderno de 6 cordas, pois a sonoridade do rasgueado ao violão perde a delicadeza e a transparência dos acordes.

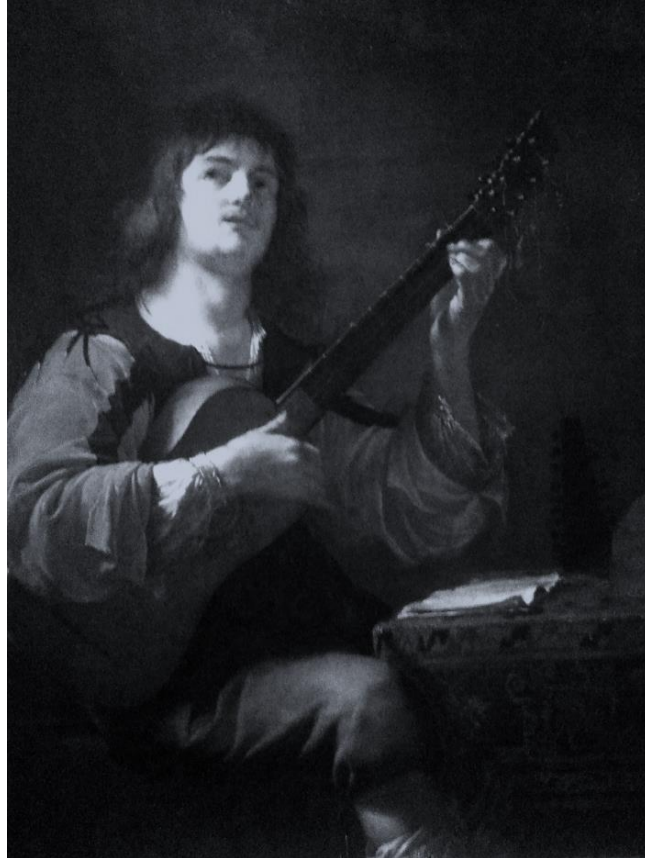


Fig. 8. Jean Daret (1613-1668): Portrait de l'artiste en guitariste.

Como vimos anteriormente, a utilização da guitarra barroca atendeu a uma demanda de acompanhar a música popular. Durante este período de ênfase na notação do alfabeto musical, a música acompanhada também usava outro tipo de escrita e era executada por instrumentos como cravo, órgão, alaúde, teorba, harpa e outros instrumentos harmônicos. As harmonias não eram grafadas integralmente, e sim improvisadas a partir do baixo, prática que ficou conhecida como baixo contínuo. A guitarra barroca também estava inserida nesta prática mesmo sem possuir notas graves. James Tyler (2011, p. 27) inclui exemplos musicais que ilustram como a guitarra barroca era usada como instrumento de contínuo, relacionando os baixos com o sistema alfabeto. O baixo contínuo é um elemento importante do período barroco, e outro capítulo a ser explorado nas práticas de música antiga dos violonistas atuais. Para isso, talvez seja necessário mudar o hábito em relação à interpretação e a consulta mais consciente das fontes primárias, bem como a utilização do instrumento adequado para a decodificação de tais fontes.

Considerações finais

Os primeiros conjuntos de música antiga eram imprecisos na reconstituição da música renascentista e barroca e criaram modelos de interpretação caricatos, o que gerou uma série de questionamentos quanto à utilização de réplicas dos instrumentos de época.

Contudo, hoje temos a condição de recriar o repertório do século XII sem querermos ser puristas a ponto de ter a pretensão de reconstituir a obra com fidelidade, mas conseguir a melhor execução possível através de um estudo musical mais aprofundado e buscando referências em tradições musicais vivas.

Através de questões importantes como a afinação da guitarra barroca, cuja carência de baixos faz dela um instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios, e nas transformações na afinação que o instrumento moderno sofreu, percebemos que isso torna difícil a execução do repertório de guitarra barroca no violão, pois resulta na perda dos elementos vinculados ao idioma instrumental.

Nossa experiência na performance da música para guitarra barroca, também mostrou que embora alguns pesquisadores se ocuparam em reorganizar a música barroca através de transcrições musicais, evitaram as obras em estilo misto e rasgado.

Acreditamos que a escolha de utilizar um instrumento antigo alerta o intérprete para as diferenças físicas e estéticas, especialmente para guitarra barroca, visto não ser possível reproduzir muitas das técnicas específicas no violão convencional.

Destacamos o potencial da notação musical como fonte de pesquisa que motive o violonista a experimentar a sonoridade do instrumento original, e que tal contato físico com o instrumento e seu idiomatismo proporcione a ele novos parâmetros interpretativos além dos encontrados nas transcrições realizadas por pesquisadores comprometidos com a musicologia histórica e nos recursos do instrumento moderno.

Referências

ABDO, S. N. (2000). Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24. (periódico)

Augustin, K. (1999). Um olhar sobre a música antiga. 50 anos de história no Brasil. São Paulo: Imprensa da fé. (livro)

Dart, T. (2000). Interpretação da Música. São Paulo: Martins Fontes. (livro)

Gadamer, H. (1999). Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 3a. edição. (livro)

Harnoncourt, N. (1990). O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (livro)

Jost, D. B. G. (s.d.) Coreografía de los dedos. Cuerpo e instrumento en la escritura musical para guitarra. Revista Neuma [online], Ano 11, volume 1, 58-75. <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/43> (periódico)

Koonce, F. (2006). The Baroque Guitar in Spain and the new world. Pacific: Mel Bay Publications. (livro)

Mammi, L. (1998-1999). A notação gregoriana: gênese e significado. Revista Música [online]. São Paulo, v. 9 e 10, 21-50. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749> (periódico)

Sanz, G. (1674). Instrucción de música sobre la guitarra española. Zaragoza. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700&page=1> (fac-símile)

Scarduelli, F. (2007). A obra de violão solo de Almeida Prado (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo. (dissertação)

Tyler, J. (2011). A Guide to playing the Baroque Guitar. Indiana: Indiana University Press. (livro)


_____. (1980). The Early Guitar. A History and Handbook. Oxford: Oxford University Press. (livro)

Capítulo 3
BENEFÍCIOS DA CONSCIÊNCIA CORPORAL PARA
PERFORMANCE DE VIOLISTAS E ESTRATÉGIAS PARA
PREVENÇÃO DE LESÕES MUSCULOESQUELÉTICAS

Flórence Suana Merique

Joel Silva de Souza





BENEFÍCIOS DA CONSCIÊNCIA CORPORAL PARA PERFORMANCE DE VIOLISTAS E ESTRATÉGIAS PARA PREVENÇÃO DE LESÕES MUSCULOESQUELÉTICAS

Flórence Suana Merique

Violista e Graduada em Música, UNESP, Departamento de Música do Instituto de Artes, florence.suana@unesp.br.

Joel Silva de Souza

Violoncelista e Professor Doutor em Música, UNESP, Departamento de Música do Instituto de Artes, joelcello@hotmail.com.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo reunir os resultados de importantes pesquisas recentes sobre a consciência corporal, como elemento fundamental para uma boa performance e como ferramenta de prevenção de problemas físicos e psicológicos, relacionados à falta desta consciência. Sua importância e seus benefícios, a consciência da respiração, as diferenças entre aquecimentos e alongamentos, o estudo consciente através de técnicas como *Alexander* e *Coordination* e a importância do descanso estão entre os principais tópicos elencados neste artigo. A pesquisa conclui sobre a importância de se prevenir antes mesmo de qualquer sinal de dor ou ansiedade, porém e mais importante, para a obtenção da melhor performance possível com conforto.

Palavras-chave: Consciência corporal. Prevenção de lesões. Performance instrumental. Viola.

ABSTRACT

This article aims to gather the results of important and recent researches on body awareness, as a fundamental element for good performance and as a tool to prevent physical and psychological problems, related to the lack of this awareness. The importance and benefits, the awareness of breathing, the differences between warm-ups and stretching, conscious study through techniques such as *Alexander* and *Coordination* and the importance of rest are among the main topics listed in this article. The research concludes on the importance of preventing even before any sign of pain or anxiety, but more importantly, to obtain the best possible performance with comfort.

Keywords: Body awareness. Injury prevention. Instrumental performance. Viola.

Introdução

Nas últimas décadas, muitas pesquisas estão fornecendo informações sobre como os músicos sofrem lesões musculoesqueléticas e danos psicológicos em função dos desequilíbrios e desafios físicos dessa atividade. Atualmente, como consequência disso, é consideravelmente maior o número de instrumentistas que buscam melhorias para a sua qualidade de vida, física e emocional. (BIAGGI, 2020)

O processo de preparo da performance exige muitos dias de repetição e de ensaios, por muitas vezes, subordinados a grande carga de estresse e cobrança. O estudo por repetição é uma prática muito importante para o músico, porque é dessa forma que o cérebro e o corpo aprendem habilidades motoras de precisão (SOUZA, 2020). Segundo o artigo de Fragello, Carvalho e Pinho (2008), esta prática também pode levar o músico a produzir “um efeito de tensão acumulativo nos tecidos, excedendo o limiar de tolerância fisiológica, podendo produzir incapacidades”.

Estudar o instrumento consciente dos aspectos corporais, evitando possíveis problemas musculares, é muito importante para o músico, necessário desde o começo da sua formação, sob orientação de bons professores. Importante destacar que o conhecimento sobre o corpo e os devidos cuidados durante a prática são preventivos contra possíveis lesões. Em seu artigo, Andrade e Fonseca (2000), afirmam que a “desinformação sobre os processos físicos podem trazer problemas para o corpo”. Freitas e Micheletti (2018) acrescentam que “a falta de conhecimento ou percepções incorretas do corpo poderiam ocasionar alterações patológicas, como tendinites ou a síndrome do túnel do carpo”.

O estudo [prática do instrumento] é desenvolvido sem profundo conhecimento de demanda de trabalho muscular, das estruturas do corpo envolvidas e sua fisiologia e dos possíveis problemas que poderão aparecer. Sem esse tipo de informação e treinamento, a atividade musical poderá acarretar desequilíbrios musculares, articulares, posturais e mesmo psicológicos, com poucas exceções. (MOURA, FONTE, FUKUJIMA, 2000)

Observando as pesquisas realizadas com músicos de orquestra, verifica-se que os músicos que mais sentem dores ou desconfortos são predominantemente instrumentistas de cordas e percussão, também, que as mulheres são as mais acometidas por lesões, numa proporção de até 3:1 (MOURA, FONTE, FUKUJIMA, 2000). Dentre os instrumentistas de cordas, algumas pesquisas apontam os violistas

e contrabaixistas como representantes da maior parte de indivíduos que tiveram interrupção de suas carreiras musicais, devido a dores ou problemas motores adquiridos. (ANDRADE e FONSECA, 2000).

Em se tratando de violinistas e violistas, as lesões de origem muscular ou nervosa mais encontradas são: dermatites, distúrbios musculoesqueléticos, compressões nervosas e distonia focal, doenças que especialmente afetam mandíbula, costas, pescoço, ombro e mãos. (MORAES e ANTUNES, 2012)

O violino e a viola requerem uma posição extrema de rotação externa de ombro, elevação de braço e supinação máxima constante do antebraço esquerdo o que pode levar a bursite e tendinopatia dos músculos do ombro. [...] os violistas relataram mais dor em ombro e braços devido ao maior peso e tamanho da viola, comparada ao violino. (MORAES e ANTUNES, 2012)

Nesse mesmo artigo, Moraes e Antunes (2012) apontam uma diferença de quase o dobro de problemas existentes na mão esquerda do que na mão direita, devido a dificuldades de dedilhados e posicionamentos do punho e dedos. Além desses problemas diretamente ligados aos membros superiores do corpo, em contato físico com o instrumento, outros também decorrem das posições em pé e sentada, da administração do equilíbrio do corpo e da influência da gravidade. O mau posicionamento dos pés, rotação pélvica inadequada, aumento da lordose lombar com rotação para a direita, retificação torácica, elevação de ombros e cotovelos, cabeça fletida e rotacionada para a esquerda, são exemplos dos problemas mais comuns durante a posição sentada. (MORAES e ANTUNES, 2012)

A Importância da Consciência Corporal na Prática Musical

Cada movimento dedicado à produção de um som e todas as suas características, como dinâmica, afinação, timbre e fraseado, é planejado e realizado pela ação do corpo. Tudo que acontece com cada ser humano é sustentado pelo seu próprio organismo. Consciência Corporal, não diz respeito apenas ao controle desta "máquina", "mas em ter a consciência de que somos um corpo e que toda a atitude do ser humano é corporal". (BRANDL, 2000)

É importante mencionar que o estudioso Jean Le Boulch (1987) introduziu, nas áreas de educação física e fisioterapia, a Teoria da Psicocinética, em que o indivíduo se empenha em compreender a si mesmo como parte do todo, desde o

ambiente em que se encontra até as suas características individuais. Para Le Boulch (1987) essa conscientização é estabelecida pela capacidade de atenção à atividade que está sendo realizada pelo indivíduo, mantendo-se atento ao corpo, ao seu funcionamento e suas relações com o meio.

Trazendo esse conceito à prática musical, Freitas e Micheletti (2018) evidenciam um alinhamento entre consciência corporal e experiências motoras e sensoriais do indivíduo. É possível organizar isso em uma busca por harmonia entre os comportamentos motores, o instrumento e a música, resultando em naturalidade, eficiência e elegância. A falta dessa consciência pode ocasionar alterações patológicas no músico.

Ivan Galamian, notável educador de violino, afirmou em seu livro que:

A relação do instrumento com o corpo, braços e mãos deve ser tal que permita que todos os movimentos sejam confortáveis e eficientes durante a execução. (KLICKSTEIN, 2009)

Estudar o instrumento respeitando as condições particulares do próprio corpo, de maneira mais objetiva e consciente, aumenta muito a eficiência do estudo.

Redução do tempo da prática, aquecimento antes de tocar, incorporar períodos de descanso durante os treinos, correção de técnicas erradas, alimentação e hidratação adequadas auxiliam na prevenção de lesões. (MORAES e ANTUNES, 2012)

Uma série de práticas e orientações podem trazer benefícios no desempenho e prevenção contra lesões musculoesqueléticas.

Para amenizar a incidência do superuso, os músicos podem adotar estratégias relacionadas mais diretamente à natureza física da tarefa. Medidas como: correção dos hábitos posturais, principalmente em relação ao uso do instrumento, o aquecimento muscular antes da atividade, o alongamento prévio, o alongamento após a atividade e as pausas durante o estudo. Estas práticas podem ter caráter preventivo ou serem adotadas para amenizar sintomas dolorosos existentes, objetivando facilitar a realização da tarefa. (SILVA, BATISTA, CRUZ, DEUSDARÁ, SOARES, 2012)

Consciência da Respiração

Não é coincidência que a respiração seja uma das bases das práticas orientais de cuidado do corpo, como no Qigong e muitas outras. Os benefícios ao corpo, consequentes de uma respiração adequada, são muito relevantes. O domínio da

respiração possibilita a amenização de inúmeras sensações de descontrole na hora da performance, como a ansiedade e o descontrole motor.

A consciência da respiração ajuda no controle da ansiedade, da tensão e do nervosismo, auxiliando no controle dos processos fisiológicos do corpo. Quando há uma maior consciência no ato de expirar e maior atenção à expiração, por exemplo, diminui-se a pressão arterial. Já quando a inspiração é um pouco mais profunda que a expiração, ocorre o inverso: o aumento da pressão arterial. Exercícios respiratórios do Qigong ajudam a trazer consciência para esse controle e fazer com que se aprenda a respirar, prioritariamente, com o abdômen. Nesse sentido, um outro benefício dos exercícios de respiração propostos pelo Qigong é que eles aumentam consideravelmente a capacidade respiratória, transformando a habitual respiração torácica em respiração abdominal. (BIAGGI, 2020)

Para o corpo alcançar um estado de relaxamento, ele precisa suprir sua necessidade mais básica: a necessidade de oxigênio. Isso só acontece através da respiração. (ALVES, 2008)

[...] se você respira plenamente enquanto se alonga, o movimento da respiração torna o espaço dentro do corpo mais fluido, para que os órgãos possam se expandir e se mover mais livremente. As vibrações musicais podem então se mover mais facilmente através dos órgãos, levando você a um envolvimento mais completo com a música enquanto toca ou canta. (BRUSER, 1997, apud BIAGGI, 2020)

Para o *performer*, a conscientização da respiração é de extrema importância. Biaggi (2020) apresenta algumas orientações práticas dadas por um grande professor de violoncelo, Paul Katz. São elas:

- a) a inspiração oxigena o corpo. A inspiração de qualidade enche o abdome antes do peito. Conscientizar-se sobre a respiração é ter o foco na expiração, já que é muito frequente se esquecer de expirar quando se está sob pressão psicológica;
- b) a respiração livre é possibilitada pela boa postura: deixar o queixo para baixo e os ombros caídos diminuem a capacidade respiratória;
- c) prender a respiração pode levantar os ombros e causar tensões: a expiração ajuda a liberar peso no instrumento e permite que a gravidade e o peso do braço substituam a pressão e tensão da musculatura pela fonte de energia vertical; as artes marciais por exemplo, usam a expiração explosiva como fonte de velocidade e força;
- d) Ao expirar, pode-se sentir o corpo, os músculos, o sistema nervoso e as emoções se acalmando. (BIAGGI, 2020)

A violista Tabea Zimmermann (2017), em uma declaração para a Revista The Strad, aconselha: “Respire devagar e seja paciente - essa fórmula pode demorar

alguns minutos para começar a funcionar, mas pelo menos para mim, ela sempre funciona.”¹⁵. No livro *The Musicians Way* (KLICKSTEIN, 2009, p. 250), o trompetista Cootie Williams declara sobre a importância da respiração: “Eu vejo tantos músicos jovens que nem ficam em pé adequadamente, nem sabem como respirar. Meu poder vem por respirar adequadamente, de usar o meu peito e o meu abdômen”¹⁶.

Aquecimentos e Alongamentos

Através do estudo feito por Suetholz (2019), percebe-se que aquecimentos e alongamentos, ativos ou estáticos, são práticas que precisam fazer parte da “rotina de estudo diário” do músico. Eles proporcionam inúmeros benefícios ao corpo, além de prevenir lesões musculoesqueléticas.

[...] antes de se posicionar com o instrumento, deve-se realizar alguns alongamentos básicos. O alongamento é essencial para qualquer pessoa e obrigatório para os atletas, como os violoncelistas. Pode-se pensar que o aquecimento no instrumento por meio de exercícios da mão esquerda, escalas e arpejos ou estudos resolveria esta questão, porém a incidência de lesões dentro da classe dos músicos nos mostra o contrário. Para ter a certeza de que os corpos suportarão o trabalho atlético feito todo dia, é imprescindível a realização de alguns alongamentos antes de tocar, durante os intervalos (que devem ser de hora em hora) e ao final do dia. (SUETHOLZ, 2019)

O aquecimento é considerado a primeira parte da atividade física, pois ele é a preparação do corpo para a atividade, onde o objetivo é a ativação física (motora e muscular) e psíquica, coordenação do corpo e prevenção de lesões (ALENCAR e MATIAS, 2010). Alguns dos benefícios constatados por Horvath (2010) são citados por Biaggi (2020, p. 79). São eles:

- a) aumentar a circulação sanguínea, permitindo uma melhor, maior e mais rápida oxigenação das células e chegada de nutrientes;
- b) aumentar a circulação linfática, que torna o corpo menos suscetível às lesões;
- c) aumentar o metabolismo celular, por conta do aumento de circulação sanguínea e linfática;
- d) relaxar os tecidos conjuntivos; os tendões, por exemplo, quando expostos a um aumento de temperatura, como no caso do aquecimento, tornam-se mais maleáveis e flexíveis;

¹⁵ “Breathe slowly and be patient – this formula may take several minutes to start working but, for me at least, it does always work”. (ZIMMERMANN, 2017)

¹⁶ I see so many young musicians don’t even stand properly, don’t know how to breathe. My power comes from breathing properly, from using my chest and abdomen”. (KLICKSTEIN, 2009, p. 250)

- e) contribuir para que as articulações se movam de forma mais fácil, com a ajuda do líquido sinovial que é formado quando os ossos se movimentam. Esse líquido facilita o movimento das articulações, pois permite que os ossos tenham menos atrito entre eles. (HORVATH, 2010 apud BIAGGI, 2020)

A irrigação sanguínea dos músculos e das articulações são essenciais para o bom funcionamento do corpo. A prática do aquecimento não precisa ser longa e nem deve ser com grande esforço. São movimentos com o objetivo de aquecer, predominando a força em função da elasticidade. (GONÇALVES, 2013)

Além disso, os alongamentos são manobras terapêuticas que visam aumentar a mobilidade e o comprimento do músculo, conseqüentemente promovendo a flexibilidade do indivíduo. É uma prática de extrema importância pois evita o encurtamento muscular, previne lesões por *overuse* e melhora significativamente a postura. (ALENCAR e MATIAS, 2010)

A prática de alongamento no final do esforço físico tem por finalidade evitar o encurtamento muscular, devido às fortes e sucessivas contrações musculares ocasionadas pelo treinamento. O encurtamento do sistema muscular gera como conseqüências o aumento do gasto energético, desestabilização da postura, utilização de fibras musculares compensatórias, compressão das fibras nervosas, aumento das incidências de câibras e dor, além de prejuízo da técnica nas habilidades esportivas. Novas evidências sugerem que a realização de alongamento imediatamente antes da prática de exercício não previne lesões agudas ou por *overuse*. Ressaltam ainda que o alongamento realizado durante o dia e sua continuidade por um período pode promover o crescimento muscular, o que, na verdade, poderia reduzir o risco de lesão. (ALENCAR e MATIAS, 2010)

Há dois pontos interessantes apresentados pelos pesquisadores que valem ressaltar: pesquisas em atletas comprovam que o alongamento excessivo pode trazer danos às articulações e aos músculos, tanto a longo quanto a curto prazo, sendo importante ao indivíduo ter consciência de não exagerar na quantidade de alongamentos e no tempo; alongar logo antes da prática da atividade física pode ocasionar perda de força, podendo causar lesões ao atleta. (ALENCAR e MATIAS, 2010)

Prática Consciente

O estudo instrumental não abrange somente a capacidade de tocar o instrumento musical, mas também o domínio do organismo humano. Essa

aprendizagem engloba o organismo psicofísico, pois é assim que uma concepção de gestos se traduz em movimentos, que permitam um resultado sonoro. Para Hübner (2014), aprender um instrumento musical é aprender autoconhecimento.

Uma das práticas corporais que visam e possibilitam o autoconhecimento é a *Técnica de Alexander*. Essa técnica parte do princípio de que o corpo humano funciona como uma unidade, buscando leveza, organicidade, coordenação e graciosidade. Um dos conceitos que essa técnica apresenta é a importância da relação entre a cabeça, o pescoço, o tronco e suas reações, chamado de "Controle primário" ou "Controle Primordial". (SUETHOLZ, 2019)

[...] entende-se que as contribuições da Técnica Alexander para a aquisição da autonomia do violinista e do violista reveladas consistem, por um lado, no fornecimento de um universo conceitual que complementa as noções tradicionais dos processos de aprendizagem, tanto num nível geral, [...] quanto especificamente no que se refere ao estudo instrumental e ao aprendizado motor que lhe é inerente [...] De outro lado, a Técnica Alexander também fornece ferramentas objetivas que permitem determinar a qualidade de engajamento desejável para o estudo instrumental. (HÜBNER, 2014)

Em "*How to reduce tension when playing the violin or viola*", por Mary McGovern (2014), encontra-se algumas informações relevantes:

- A relação da cabeça, pescoço e costas é de importância central para o equilíbrio humano, coordenação e movimento, e é chamada de "o controle primordial" desde que isso preceda e determine a coordenação de todas as partes do corpo.
- Violinistas e violistas são confrontados com problemas particulares em relação ao controle primordial, desde a cabeça, pescoço e ombros, todos diretamente envolvidos na sustentação do instrumento.
- A cabeça é muito pesada - cerca de 7-8 kg em adultos e proporcionalmente mais em crianças - é sustentado por um longo e fina coluna de ossos - a espinha. A espinha tem 4 curvas em equilíbrio que permitem toda a flexibilidade e força; entretanto, essas funções só são possíveis se as curvas não são exageradas ou se são excessivamente achatadas.¹⁷ (MCGOVERN, 2014)

¹⁷The relationship of the head, neck and back is of central importance to human balance, coordination and movement. Frederick Matthias Alexander (1869-1955), after whom the Alexander Technique is named, described this relationship as 'the primary control' since it precedes and determines the coordination and use of all the other parts of the body. Violinists and violists are faced with particular problems in relation to the primary control, since the head, neck and shoulder all are directly involved in supporting the instrument. The head is very heavy – about 7-8kg in an adult and proportionately more in a child. It is supported by a long, thin column of bones – the spine. The spine has four curves that balance one another and make the whole flexible and strong; however, this functions properly only if the curves are not exaggerated or flattened out excessively. (MCGOVERN, 2014)

Suetholz (2019) também apresenta outro conceito que o chama de “Inibição”, que consiste na habilidade de parar e controlar “retardas as respostas naturais aos estímulos que recebemos, até que estejamos preparados para responder corretamente”. “Direção” e “Meta e Processo” também são conceitos importantes apresentados por ele. O primeiro refere-se a imaginar a cabeça sendo puxada para cima por uma corda, imaginar uma atividade, como jogar bola na cesta de basquete, etc., porém, sem efetuar a ação, isso trabalha o “poder da visualização”. Já o segundo trata-se de

Em vez de prestar atenção na meta final, é melhor prestar atenção no processo de atingir tal meta”, ou seja, “no momento da realização de um recital, pensamentos como ‘vou tocar bem?’, ‘vou acertar tal passagem difícil?’, ‘será que o público vai gostar?’ irão provavelmente afetar negativamente a performance. Em vez disso, podemos nos concentrar nos pensamentos referentes ao processo de tocar bem e em como fazer aquela frase soar bonita, experimentando, assim, o prazer de fazer música. (SUETHOLZ, 2019)

Outra prática que permite autoconhecimento, desta vez particularmente para violistas, é a chamada *Coordination*, que foi uma abordagem pedagógica introduzida pela professora de viola Karen Tuttle. No trabalho de Piermartiri e Ludice (2020), encontra-se todo o resumo da trajetória e filosofia de Karen Tuttle. A união dos elementos corpóreos, musicais e emocionais formam o *Coordination* de Tuttle, que foi desenvolvida através das muitas influências que ela teve em sua própria vivência. Mesmo sob a orientação de bons professores desde jovem, Tuttle não tinha uma postura equilibrada, seus pulsos demasiadamente dobrados, cabeça fora do eixo, torção no pescoço e tensão na testa, o que gerava muitas dores.

Anos mais tarde, com Primrose, grande intérprete e professor de viola, que Tuttle aprendeu a tocar com naturalidade: ele conseguia fazer com que as intenções musicais e movimentos musculares estivessem em harmonia. A ideia de que “se está desconfortável, está errado” ou “se está doendo, está errado” Tuttle aprendeu com Pablo Casals, notável professor de violoncelo. Além de aprofundar a noção de caráter musical, com Casals, Tuttle aprendeu a trabalhar o âmbito emocional da obra, antes mesmo do início do estudo com o instrumento. Foi com Dounis, conceituado violinista e médico, que ela entendeu a importância dos conceitos de equilíbrio e postura na performance. Por fim, Tuttle recebe muita influência do pesquisador Wilhelm Reich, que constatou que a circulação dos fluidos corporais e da energia biopsíquica podem ser restringidos pela rigidez muscular, o que levou Tuttle à ideia de “Soltura”, que

conecta o mundo físico ao mundo emocional, um dos principais conceitos do *Coordination*. (MEIRELLES, 2017)

Após muitos anos desenvolvendo esses conceitos e técnicas, *Coordination* foi a palavra que Tuttle encontrou para melhor denominá-las. Tuttle descreveu em entrevista: *Coordination* é definida no dicionário como um estado ou relação de funcionalidade ou ajuste harmonioso. Para músicos de instrumentos de arco, é a relação entre o movimento horizontal do arco com o movimento do pescoço, ombros, peito (tronco) e pélvis. Essa coordenação do corpo afeta a frase musical, o espaçamento das notas e as dinâmicas. (PIERMARTIRI E IUDICE, 2020)

Ainda no artigo de Piermartiri e Iudice (2020), encontra-se que os aspectos principais do *Coordination* são: equilíbrio, postura, respiração, empunhadura do arco, peso do braço e abordagens da mão esquerda. Além disso, há algumas técnicas e conceitos criados por Tuttle que são inovadoras, como o Gesto Descendente, o Repuxar, a Soltura do Pescoço, o Gesto Ascendente, Por Cima do Arco e a Lista de Emoções, todas elas envolvendo a ideia musical, com os aspectos corpóreos e das emoções.

A Consciência do Descanso

“Eu nunca resolvi um grande problema mecânico ou interpretativo ao piano, somente fora dele.”¹⁸ Essa frase memorável do pianista Jorge Bolet pode parecer contraditória quando se pensa na prática do instrumento como alguém em contato com o instrumento o tempo todo. Administrar o tempo de estudo é de grande valia para o músico. Porém, Gerald Klickstein (2009) apresenta a importância do descanso como algo essencial para a construção de uma performance e define uma média de 10 minutos de descanso para uma hora de prática. Para ele, é preferível que uma prática dure de 25 a 30 minutos com pausas de 5 minutos, às vezes, 2 a 3 minutos para 15 minutos de prática. Ele prossegue afirmando que tão importante quanto fazer as pausas é o que se faz durante as pausas.

Divide então em três tipos de pausas: Ativa, divertida e restauradora. Na ativa, mesmo que os músculos não estejam ativos na prática do instrumento, sua mente continua engajada na música através de mentalizações. Na divertida, o indivíduo

¹⁸ “I never solved a major mechanical or interpretative problem at the keyboard, only away from it.”. (KLICKSTEIN, 2009)

procura distrair-se totalmente, sai do ambiente de estudo, evita mensagens de celular, faz posições diferentes do que estava fazendo durante os estudos, come algo... E na Restauradora, é o momento de relaxar os músculos, podendo fazer alongamentos e movimentos suaves, recomenda para violinistas e outros instrumentistas de cordas fazerem movimentos circulares com os braços. Também são bem vindos movimentos como deitar-se no chão, fechar os olhos e fazer exercícios de respiração. (KLICKSTEIN, 2009)

No livro de Klickstein (2009) encontra-se um conselho de um grande violinista do século XX, David Oistrakh, acerca da quantidade de tempo com o instrumento e da importância do descanso: “Comece pela manhã; guarde o violino; estude à tarde; guarde o violino; estude à noite; guarde o violino; estude antes da hora de dormir”¹⁹.

Considerações finais

Para que o músico tenha uma alta performance aliada ao conforto, onde a prática do instrumento é algo prazeroso e não o contrário, é importante que o músico busque maneiras de conhecer seu próprio corpo, garantindo que a mente esteja controlando bem a respiração e a distribuição de tensões durante os estudos, ensaios e performances. Se possível, não apenas na fase profissional ou após uma lesão, mas desde o início da formação, por prevenção, recebendo orientações de um bom professor.

A consciência da respiração, correção de hábitos posturais, inclusão de aquecimentos antes da prática, alongamentos durante e após, administração do tempo de estudo do instrumento, que deve intercalar entre prática e descansos (pausas) são medidas que previnem inúmeras lesões.

Vale ressaltar que muitos músicos só buscam maneiras de cuidado com o corpo após sentir dor. O intuito desse artigo é incentivar o músico, não só o instrumentista de viola, mas todos os instrumentistas, a não esperar a dor ou lesão aparecer para descobrir que o cuidado com o corpo é essencial para a performance. Consciência corporal diz respeito à musicalidade e ao “som bonito” também e colabora de maneira relevante em trechos tecnicamente difíceis, como em solo ou excertos

¹⁹ “Start off in the morning; put the violin away; practice in the afternoon; put it away; practice at night; put it away; practice before bedtime.” (KLICKSTEIN, 2009)

orquestrais, momentos de estresse, ansiedade de palco e contribui com inúmeros outros benefícios.

Referências

ANDRADE, Edson Queiroz de; FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 1, p. 118-128, 2000.

ALENCAR, Thiago & MATIAS, Karinna. (2010). Princípios fisiológicos do aquecimento e alongamento muscular na atividade esportiva. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**. n. 16, p. 230-234, 2010.

ALVES, Flávio Soares. O despertar da consciência corporal: um desafio para o futuro profissional de Educação Física - Relato de Experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.14, n.3, p. 361- 370, 2008.

BIAGGI, Vana Bock de. **Desafios musicais: caminhos trilhados por violoncelistas profissionais na construção de suas performances**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LE BOULCH, Jean. **Educação psicomotora: a psicomotricidade na idade escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

BRANDL, Carmem Elisa Henn. A Consciência corporal na perspectiva da educação física. **Caderno de Educação Física e Esporte**. Marechal Cândido Rondon, p. 51-66, 2008.

FREITAS, João Paulo; MICHELETTI, André Luís.; Qigong para violoncelista: Aquecimento, alongamento e consciência corporal para a performance. **Revista Symphonia: Revista de Graduação da UFPEL**, n.1, primeira edição, 2018.

FRAGELLI, T. B. O.; CARVALHO, G. A.; PINHO, D. L. M. Lesões em músicos: quando a dor supera a arte. **Revista Neurociências**. São Paulo, v. 16, n. 4, p. 303-309, 2008.

GONÇALVES, E. de B. **A ação pedagógica na prevenção de lesões físicas resultantes da prática violinística**. Dissertação (Mestrado). Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013.

HÜBNER, Paulo André. **O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da técnica Alexander para o estudo do violino e da viola**. 2014. Curitiba. 260f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

KLICKSTEIN, Gerald. **The musician's way: a guide to practice, performance, and wellness**. Oxford University Press, p. 229-314, 2009.

MCGOVERN, Mary. **How to reduce tension When playing the violino or viola.** Entrevista para a Revista The Strad. 2014. Disponível em: <<https://www.thestrad.com/playing/how-to-reduce-tension-when-playing-the-violin-or-violin/2937.article>>. acesso em: [19/10/2021].

MEIRELLES, Camila. O ensino de viola no Brasil: perspectivas teóricas e metodológicas. In: **XI CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL-ISME.** UFRN, Natal, 2017.

MORAES, Geraldo Fabiano de Souza; ANTUNES, Adriana Papini. Desordens musculoesqueléticas em violinistas e violistas profissionais: revisão sistemática. **Acta ortop. Sutiãs.** São Paulo, v. 20, n. 1, p. 43-47, 2012.

MOURA, Rita de Cássia R.; FONTE, Sissy V.; FUKUJIMA, Márcia M. Doenças ocupacionais em músicos: uma abordagem fisioterapêutica. **Rev. Neurociências,** São Paulo, v. 3, n. 8, p. 103-107, 2000.

PIERMARTIRI, Leonardo; IUDICE, Henrique Thomás. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. **Opus, Revista eletrônica da ANPPOM.** São Paulo, v. 26, n. 3, 2020.

SILVA, BATISTA, CRUZ, DEUSDARÁ, SOARES; Francisco Cardoso, João Carlos, Igor Rainher, Fernando Ferreira, Wellington Danilo. Músicos e o Superuso do Músculo Esquelético. **Coleç. Pesqui. Educ. Fís.** Fontoura Editora LTDA, v. 11, n. 3, 2012.

SOUZA, Joel Silva de. **Memória Muscular:** Um estudo interdisciplinar sobre a performance no violoncelo. 2020. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

SUETHOLZ, Robert John. **A pedagogia do violoncelo:** e aspectos de técnicas de reeducação corporal. Tese (Doutorado). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

ZIMMERMANN, Tabea. **How I manage my nerves on stage.** Entrevista para a revista The Strad. 2017. Disponível em: <<https://www.thestrad.com/how-i-manage-my-nerves-on-stage-violinist-tabea-zimmermann/6810.article>>. Acesso em: [18/10/2021].

Capítulo 4
UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE MÚSICA E
COMPORTAMENTO PRÓ-SOCIAL

Célio Diniz Ribeiro Júnior
Flávia Cristina Santos da Paz
Marília Soto Marcicano
Lívia Helen Martins





UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE MÚSICA E COMPORTAMENTO PRÓ-SOCIAL

Célio Diniz Ribeiro Júnior

*Estudante, graduando em Licenciatura em Música na Universidade Federal de
Ouro Preto, e-mail: musceliodiniz@gmail.com*

Flávia Cristina Santos da Paz

*Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de
Ouro Preto, e-mail: flavia.paz@aluno.ufop.edu.br*

Marília Soto Marcicano

*Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de
Ouro Preto, e-mail: marilia.marcicano@aluno.ufop.edu.br*

Lívia Helen Martins

*Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de
Ouro Preto, e-mail: livia.helen@aluno.ufop.edu.br*

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo conhecer de que maneira a música tem sido utilizada para a promoção de comportamentos pró-sociais em estudos científicos de diferentes países. Para tanto, foi realizada uma revisão sistemática da literatura adotando como descritores os termos *music* e *prosocial*. A coleta foi realizada na plataforma *Web of Science*, considerando os anos 1945 e 2019 e restringindo a busca aos indexadores *Science Citation Index Expanded* (SCI-EXPANDED), *Social Sciences Citation Index* (SSCI) e *Arts & Humanities Citation Index* (A&HCI). A amostra final foi composta por 72 artigos, os quais foram lidos, categorizados e analisados, centrando o interesse em três elementos específicos para a compreensão da relação entre música e pró-socialidade: 1) variáveis de estudo; 2) instrumentos de coleta de dados; 3) estímulos musicais. Os resultados apontaram que: 1) os estudos utilizaram diferentes variáveis na tentativa de compreender de maneira mais completa a relação existente entre música e comportamento pró-social, especialmente sexo e idade; 2) verificou-se também o

interesse em medir os comportamentos pró-sociais associados a outros tipos de variáveis, tais como a empatia (um preditor de pró-socialidade) e o humor; 3) apesar da maior recorrência do uso do questionário *Positive and Negative Affect Schedule* (PANAS), não foi possível encontrar convergências entre os estudos sobre um instrumento padrão para mensuração da pró-socialidade; 4) foi possível identificar os principais estímulos utilizados tanto para promover comportamentos positivos quanto negativos. Com base nesses resultados, acredita-se que este estudo oferece subsídios importantes para que futuros pesquisadores desenvolvam novos estudos sobre este tema.

Palavras-chave: Música, Comportamento pró-social, Revisão sistemática da literatura.

ABSTRACT

The present study aims to find out how music has been used to promote prosocial behavior in scientific studies from different countries. To this end, a systematic literature review was conducted adopting as descriptors the terms music and prosocial. The collection was carried out on the Web of Science platform, considering the years 1945 and 2019 and restricting the search to the indexes Science Citation Index Expanded (SCI-EXPANDED), Social Sciences Citation Index (SSCI) and Arts & Humanities Citation Index (A&HCI). The final sample was composed of 72 articles, which were read, categorized, and analyzed, focusing interest on three specific elements for understanding the relationship between music and pro-sociality: 1) study variables; 2) data collection instruments; 3) musical stimuli. The results pointed out that: 1) studies used different variables in an attempt to more fully understand the existing relationship between music and pro-social behavior, especially gender and age; 2) there was also interest in measuring prosocial behaviors associated with other types of variables, such as empathy (a predictor of pro-sociality) and mood; 3) despite the greater recurrence of the use of the Positive and Negative Affect Schedule (PANAS) questionnaire, it was not possible to find convergence among the studies on a standard instrument for measuring pro-sociality; 4) it was possible to identify the main stimuli used to promote both positive and negative behaviors. Based on these results, we believe that this study offers important subsidies for future researchers to develop new studies on this topic.

Keywords: Music, Prosocial behavior, Systematic literature review.

Introdução

A música é um elemento imprescindível da cultura humana, tendo em vista a sua função social de transmitir conhecimentos, visões de mundo, tradições e comportamentos; de entreter, de desenvolver a cognição e, sobretudo, de unir as

peças, promovendo a aproximação daquelas até mesmo antes desconhecidas (RABINOWITCH; MELTZOFF, 2017). Nessa perspectiva, Ilari, Helfter e Huynh (2019) ressaltam o aspecto comunicativo e regulador de ânimo da música, pela qual o ser humano pode externar os sentimentos, os pensamentos e alterar suas emoções. Dessa forma, tendo essas peculiaridades como ponto de partida, pesquisadores do campo da Psicologia da Música, ao longo da última década, vêm tecendo relações entre a arte dos sons e o comportamento pró-social (KIRSCHNER; TOMASELLO, 2010).

A pró-socialidade, por sua vez, é definida como uma atitude que visa a suprir necessidades físicas e emocionais alheias (CATALANO et al., 2004), configurando-se como uma ação de natureza voluntária (FABES; EISENBERG, 1998). Em outras palavras, ela emerge da vontade do indivíduo em ajudar uma outra pessoa, possuindo assim a capacidade de promover diversos sentimentos, como a solidariedade e a empatia (AUNE et al., 2014). Além disso, Padilla-Walker e Carlo (2014) apontam que o comportamento pró-social possui como características a assistência proporcionada ao outro e a sua desvinculação com um retorno financeiro, ou seja, essa atitude é realizada propositadamente, cuja finalidade não perpassa pelo lucro, mas sim pelo bem-estar do próximo.

A partir desse contexto, estudos realizados por pesquisadores de vários países têm buscado compreender, cada vez mais, a relação entre a música e a pró-socialidade, inclusive em escolas. Cook, Ogden e Winstone (2018), por exemplo, relatam que as práticas musicais coletivas com interação que influenciam no contato social entre os estudantes envolvidos, são capazes de melhorar questões relacionadas à exclusão de crianças e diminuem a tendência à vitimização. As autoras realizaram a comparação da música com outras disciplinas, ressaltando que esta é diferenciada por estreitar laços, por promover sincronia interpessoal e por sua agradabilidade.

Desse modo, a música possui a capacidade de corroborar a socialização e o estreitamento das relações interpessoais através de sensações de compartilhamentos emocionais (CROSS, 2001). Ademais, Elvers (2016) realça o seu mecanismo de influência positiva para as reações emocionais e para a afetividade. Portanto, é possível afirmar que a arte sonora, materializando-se em comportamentos pró-sociais, pode atuar como um possibilitador das interações humanas e mantenedor de uma sociedade civilizada e solidária.

Assim sendo, este estudo tem como objetivo conhecer de que maneira a música tem sido utilizada para a promoção de comportamentos pró-sociais em estudos científicos de diferentes países. Para tanto, estabeleceu-se como objetivos específicos:

- Verificar as principais variáveis independentes correlacionadas com a pró-socialidade;
- Mapear os instrumentos de coleta de dados mais utilizados nos estudos sobre pró-socialidade;
- Identificar os principais estímulos musicais associados a comportamentos pró-sociais.

Metodologia

Este estudo adotou uma abordagem mista, combinando elementos das abordagens quantitativa e qualitativa, possibilitando dessa maneira uma visão mais completa do objeto investigado (DANCEY; REIDY, 2006). Para tanto, foi utilizado como desenho de pesquisa a Revisão Sistemática da Literatura (RSL), definido por Sampaio e Mancini (2007) como um tipo de pesquisa que tem como fonte de dados a própria literatura. De acordo com Soares-Quadros Jr. e Sousa (2020), a RSL conta com um método estruturado e sistemático para a coleta e análise de dados, tendo como intuito principal integrar os resultados de estudos diversos (GARRIDO, 2014).

Nesse sentido, foram utilizados como descritores as palavras *Music* e *Prosocial* como elementos presentes no texto completo. A coleta foi realizada junto à coleção principal da *Web of Science*, uma das plataformas científicas de maior relevância no mundo atualmente, abarcando os anos de 1945 a 2019 (período completo estabelecido pela plataforma). Nessa coleção, foram utilizados como indexadores o *Science Citation Index Expanded* (SCI-EXPANDED), o *Social Sciences Citation Index* (SSCI) e o *Arts & Humanities Citation Index* (A&HCI). Assim sendo, a coleta de dados foi realizada no dia 07 de outubro de 2019, retornando um total de 101 artigos. Como critérios de inclusão, foram utilizados: a) ser um estudo de intervenção; b) estar disponível em formato digital; c) apresentar informações suficientes a respeito das variáveis, dos instrumentos de coleta de dados e da lista de estímulos musicais utilizadas. Finalmente, a amostra final foi conformada com 72 estudos.

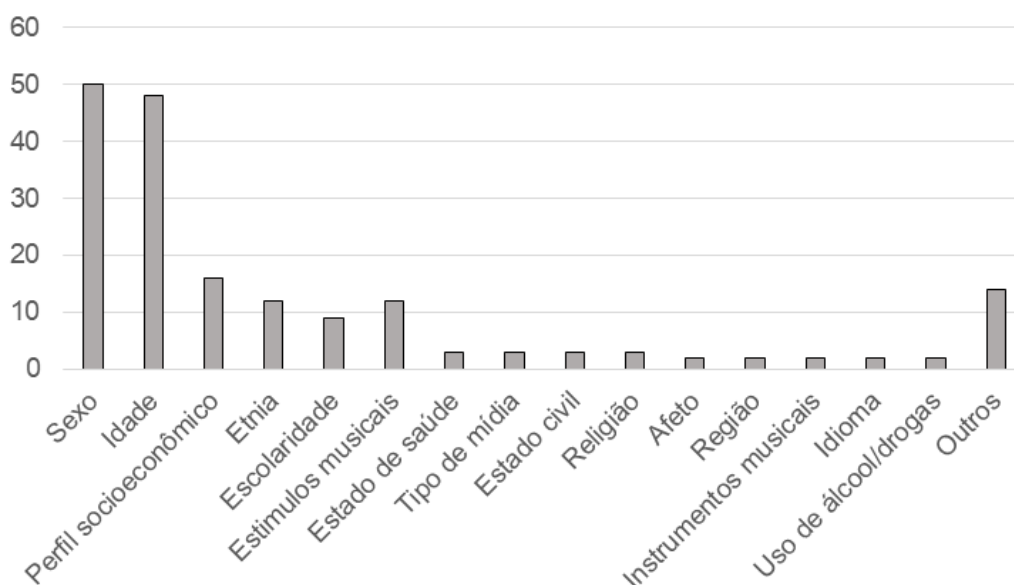
Para esta pesquisa, a coleta de dados esteve centrada em três elementos fundamentais para a compreensão da relação entre música e pró-socialidade: 1) variáveis de estudo; 2) instrumentos de coleta de dados; 3) estímulos musicais. Assim sendo, buscou-se identificar os principais instrumentos utilizados pelos estudos avaliados, evidenciando as variáveis que os mesmos se propunham a mensurar. Por outro lado, os estímulos musicais foram identificados e organizados em três categorias: música pró-social (ou estímulo positivo), música antissocial (ou estímulo negativo) e música neutra. A continuação, serão apresentados os resultados do estudo.

Resultados

Variáveis independentes

Nos estudos avaliados, foi possível observar a utilização de uma ampla gama de variáveis independentes na tentativa de compreender de modo mais completo a relação entre música e comportamento pró-social. Assim, a continuação será apresentada a lista de variáveis identificadas nos estudos.

Figura 1 – Frequência de variáveis independentes empregadas.



Fonte: Dados da pesquisa.

Como pode ser verificado na figura 1, sexo (ex.: COYNE; PADILLA-WALKER, 2015) e idade (ex.: WILLIAMS et al., 2015) foram as variáveis mais empregadas nos

estudos sobre comportamentos pró-sociais, sendo mencionadas em 50 e 48 trabalhos, respectivamente.

Instrumentos de coleta de dados

Tabela 1 – Frequência de instrumentos de coleta de dados em função das variáveis dependentes mensuradas.

Temas	Quantidade
Comportamento Pró-social	18
Empatia	15
Humor/Emoção	12
Comportamento Antisocial	10
Personalidade	8
Preferência Musical	5
Raiva	5
Desenvolvimento	3
Habilidades	3
Experiência Artística	2
Relacionamento	2
Mídia	1
Afeto	1
Ansiedade	1
Estado	1

Fonte: Dados da pesquisa

A tabela 1 mostra o quantitativo de instrumentos de coleta de dados em função do tipo de variável dependente que se pretendia mensurar. Como esperado, a maioria dos estudos utilizaram instrumentos específicos para avaliação dos comportamentos pró-sociais, seja de maneira geral (AL-ALI et al., 2018), seja centrada em preditores específicos, tais como empatia (RUTH, 2018), afeto (PREISSMANN et al., 2016) e cooperação (KIRSCHNER; TOMASELLO, 2010). Por outro lado, parte dos estudos avaliaram comportamentos negativos, como a agressividade (COYNE; PADILLA-

WALKER, 2015). Finalmente, um terceiro grupo de estudos buscou relacionar a pró-socialidade com outros tipos de variáveis, com destaque para a preferência musical (RUTH, 2019).

Dentre os instrumentos empregados, o *Positive and Negative Affect Schedule* (PANAS), de autoria de Watson, Clark e Tellegen (1988), foi o mais recorrente, sendo utilizado em 5 estudos. Outros instrumentos foram utilizados em três estudos: *Short Test of Music Preferences* (STOMP), de autoria de Rentfrow e Gosling (2003), *The Infant Behavior Questionnaire* (IBQ), criado por Rothbart (1981), e o *Interpersonal Reactive Index*, elaborado por Davis (1983).

Estímulos musicais

Os estímulos utilizados nos estudos avaliados foram organizados em três categorias: estímulos positivos, estímulos negativos e estímulos neutros. Foi observado que os estímulos englobavam canções, atividades (de diferentes tipos), jogos (online e offline) e vinhetas. Os estímulos positivos e negativos visavam incitar diferentes tipos de comportamentos e/ou sentimentos e, por isso, serão apresentadas a seguir as categorias e seus correspondentes aspectos estimulados.

Dentro da categoria estímulos positivos, foram verificadas a presença de 14 aspectos estimulados: pró-socialidade (ex.: BALLARD; DODSON; BAZZINI, 1999), sincronização (ex.: CIRELLI et al., 2017), altruísmo (FUKUI; TOYOSHIMA, 2014), empatia (HUNT, 2010), envolvimento familiar (BLACKBURN, 2017), inspiracionais (estímulos relacionados a estados de edificação emocional) (BEER; GREITEMEYER, 2019), interativos (estímulos promotores de interação social e motora entre os participantes) (CIRELLI, 2018), autorreflexão ou auto-compreensão (SHERMAN; MORRISSEY, 2017), comportamento ético (LANG et al., 2016), confiabilidade (KNIGHT; SPIRO; CROSS, 2017), envolvimento emocional (HEIDE; PORTER; SAITO, 2012), estímulo romântico (JACOB; GUÉGUEN; BOULBRY, 2010) e redução de preconceito (BODNER; BERGMAN, 2016). O aspecto com maior número de estímulos foi pró-socialidade, contando com 15 diferentes canções, seguido à distância por estímulos para promoção de sincronização, com 10. Dentro dos estímulos positivos, as canções que mais se repetiram foram *Heal the World* (de Michael Jackson) e *We are the World* (de Michael Jackson e Lionel Ritchie).

Por outro lado, a categoria estímulos negativos abordou 8 aspectos distintos: tristeza (ex.: MUSIC, 2016), agressividade (ex.: LENNINGS; WARBURTON, 2011), sexuais (NIVEN, 2015), antissocial (BALLARD; DODSON; BAZZINI, 1999), excitação emocional (WASSILIWIZKY et al., 2017), abuso de substâncias (RICKSON; WATKINS, 2003) e distanciamento emocional (MENNINGHAUS et al., 2017). Tristeza foi o aspecto com maior número de estímulos (6), seguida por agressividade (5). Não houve repetição de estímulos entre os estudos.

Alguns exemplos de estímulos negativos podem ser observados nas diferentes combinações de vinhetas de cenários que poderiam gerar reações agressivas utilizadas por Slade, Olsen e Thompson (2019), bem como nas letras de “canções tristes” selecionadas por Kniffin, Yan, Wansink e Schulze (2017), que continham "Smokahontas" da banda de heavy metal "Attack Attack!". A seguir, um trecho da música citada no idioma original e seguidamente sua tradução:

"I'm alone in a crowded room
Conversations that I'll never remember
Trapped in a reality
That shouldn't be, that shouldn't be"

"Estou sozinho em uma sala lotada
Conversas que eu nunca vou lembrar
Preso em uma realidade
Que não deveria deveria existir, que não deveria deveria existir"

Finalmente, a categoria de estímulos neutros foi representada por 14 estímulos ao todo (ex.: GUÉGUEN; JACOB; LAMY, 2010). As músicas que mais se repetiram foram *Rock this Party* e *On the Line*, respectivamente dos artistas Bob Sinclar e Michael Jackson.

Conclusão

O presente estudo teve como objetivo conhecer como os estudos científicos de diferentes países têm associado música e comportamento pró-social. Em resumo, foi possível observar a utilização de diferentes variáveis na tentativa de compreender de maneira mais completa a relação existente entre música e comportamento pró-social. Nessa situação, vale ressaltar a adoção do sexo e da idade como possíveis fatores de maior influência no desenvolvimento da pró-socialidade. Além disso,

verificou-se também o interesse em medir os comportamentos pró-sociais associados a outros tipos de variáveis, tais como a empatia (um preditor de pró-socialidade) e o humor. Esse diagnóstico sugere que o comportamento pró-social pode ser um aspecto dependente de variáveis secundárias, tais como fatores emocionais, físicos e/ou sociais. Com relação aos instrumentos de coleta de dados, apesar da maior recorrência do uso do questionário *Positive and Negative Affect Schedule* (PANAS), não é possível afirmar que exista uma convergência entre os estudos sobre um instrumento padrão para mensuração da pró-socialidade, fato este que carece maior atenção da comunidade científica e que pode influenciar o processo de consolidação da relação entre música e pró-socialidade como um relevante tema de estudo. Finalmente, foi possível identificar os principais estímulos utilizados tanto para promover comportamentos positivos quanto negativos, o que poderá auxiliar futuros pesquisadores que se interessem sobre este tema, oferecendo alternativas para se pensar em estudos intervencionistas.

Referências

AL-ALI, Nahla M.; YAGHY, Hadeel S.; SHATTNAWI, Khulood K.; AL-SHDAYFAT, Noha M. Parents' Knowledge and Beliefs about the Impact of Exposure to Media Violence on Children's Aggression. *Issues in mental health nursing*, v. 39, n. 7, p. 592-599, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01612840.2017.1422201> Acesso em: 5 maio 2023.

AUNÉ, Sofía Esmeralda. et al. La conducta prosocial: Estado actual de la investigación. *Perspectivas en Psicología*, v. 11, n. 2, p. 21-33, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/309105009_La_conducta_prosocial_Estad_o_actual_de_la_investigacion Acesso em: 2 maio 2023.

BALLARD, Mary E.; DODSON, Alan R.; BAZZINI, Doris G. Genre of Music and Lyrical Content: Expectation Effects. *Journal of Genetic Psychology*, v. 160, n. 4, p. 476-487, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00221329909595560> Acesso em: 17 abril 2023.

BEER, Anika; GREITEMEYER, Tobias. The effects of background music on tipping behavior in a restaurant: A field study. *Psychology of Music*, v. 47, n. 3, p. 444-450, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0305735618755887> Acesso em: 9 abril 2022

BLACKBURN, Carolyn. Young children's musical activities in the home. *Education*, v. 45, n. 6, p. 674-688, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03004279.2017.1342320> Acesso em: 13 abril 2023.

BODNER, Ehud; BERGMAN, Yoav S. The power of national music in reducing prejudice and enhancing theory of mind among Jews and Arabs in Israel. *Psychology of Music*, v. 45, n. 1, p. 36-48, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0305735616640599> Acesso em: 9 mar. 2022.

CATALANO, Richard F. et al. Positive youth development in the United States: Research findings on evaluations of positive youth development programs. *The annals of the American academy of political and social science*, v. 591, n. 1, p. 98-124, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0002716203260102> Acesso em: 2 mar. 2023.

CIRELLI, Laura K. How interpersonal synchrony facilitates early prosocial behavior. *Current Opinion in Psychology*, v. 20, p. 35-39, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2017.08.009> Acesso em: 5 mai. 2023.

_____; WAN, Stephanie J.; SPINELLI, Christina; TRAINOR, Laurel J.; Effects of Interpersonal Movement Synchrony on Infant Helping Behaviors: Is Music Necessary?. *Music Perception*, v. 34, n. 3, p. 319–326, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2017.34.3.319> Acesso em: 15 fev. 2023.

COOK, Anna; OGDEN, Jane; WINSTONE, Naomi. Friendship motivations, challenges and the role of masking for girls with autism in contrasting school settings. *European Journal of Special Needs Education*, p. 302-315, 2018. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/08856257.2017.1312797> Acesso em: 27 jan. 2023.

COYNE, Sarah M.; PADILLA-WALKER, Laura M. Sex, violence, & rock n' roll: Longitudinal effects of music on aggression, sex, and prosocial behavior during adolescence. *Journal of Adolescence*, v. 41, n. 1, p. 96-104, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2015.03.002> Acesso em: 22 jan. 2023.

CROSS, Ian. Music, Cognition, Culture and Evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 930, n. 1, p. 28-42, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2001.tb05723.x> Acesso em: 23 jan. 2023.

DANCEY, Christine P.; REIDY, John. *Estatística sem matemática: usando SPSS para Windows*. Edição 3. Trad. Lorí Viali. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ELVERS, Paul. Songs for the Ego: Theorizing Musical Self-Enhancement. *Frontiers in Psychology*, v. 7 n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00002> Acesso: 29 mar. 2023.

FABES, Richard A.; EISENBERG, Nancy. Meta-analyses of age and sex differences in children's and adolescents' prosocial behavior. *Handbook of child psychology*, v. 3, p. 1-29, 1998. Disponível em: <https://www.public.asu.edu/~rafabes/meta.pdf> Acesso em: 13 mai. 2023.

FUKUI, Hajime; TOYOSHIMA, Kumiko. Chill-inducing music enhances altruism in humans. *Frontiers in Psychology*, v. 5, n. 1215, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01215> Acesso em: 8 fev. 2023.

GARRIDO, Sandra. A systematic review of the studies measuring mood and emotion in response to music. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, v. 24, n. 4, p. 316-327, 2014. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/pmu0000072> Acesso em: 17 jan. 2023.

GUÉGUEN, Nicolas; JACOB, Céline; LAMY, Lubomir. 'Love is in the air': Effects of songs with romantic lyrics on compliance with a courtship request. *Psychology of Music*, v. 38, n. 3, p. 303-307, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0305735609360428> Acesso em: 13 mar. 2023.

HEIDE, Fred; PORTER, Natalie; SAITO, Paul. Do You Hear the People Sing? Musical Theatre and Attitude Change. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, v. 6, n. 3, p. 224-230, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/a0027574> Acesso em: 13 abril 2023.

HUNT, Pamela M. Are You Kynd? Conformity and Deviance Within the Jamband Subculture. *Deviant Behavior*, v. 31, n. 6, p. 521-551, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01639620903231480> Acesso em: 26 jan. 2023.

ILARI, Beatriz; HELFTER, Susan; HUYNH, Tina. Associations Between Musical Participation and Young Children's Prosocial Behaviors. *Journal of Research in Music Education*, v. 67, n. 4, p. 399-412, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0022429419878169> Acesso em: 14 fev. 2023.

JACOB, Céline; GUÉGEN, Nicolas; BOULBRY, Gaëlle. Effects of songs with prosocial lyrics on tipping behavior in a restaurant, *International Journal of Hospitality Management*, v. 29, n. 4, 2010, p. 761-763. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2010.02.004> Acesso em: 3 mar. 2023.

KIRSCHNER, Sebastian; TOMASELLO, Michael. Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution and Human Behavior*, v. 31, n.5, p. 354-364, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2010.04.004> Acesso em: 22 abril 2023.

KNIGHT, Sarah; SPIRO, Neta; CROSS, Ian. Look, listen and learn: Exploring effects of passive entrainment on social judgements of observed others. *Psychology of Music*, v. 45, n. 1, p. 99-115, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0305735616648008> Acesso em: 25 abril 2023.

LANG, Martin; MITKIDIS, Panagiotis; KUNDT, Radek; NICHOLS, Aaron; KRAJČÍKOVÁ, Lenka; XYGALATAS, Dimitris. Music As a Sacred Cue? Effects of Religious Music on Moral Behavior. *Frontiers in Psychology*, v. 7, n. 814, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00814> Acesso em: 11 dez. 2022.

LENNINGS, Heidi I. Brummert; WARBURTON, Wayne A. The effect of auditory versus visual violent media exposure on aggressive behaviour: The role of song

lyrics, video clips and musical tone. *Journal of Experimental Social Psychology*, v. 47, n. 4, 2011, p. 794-799, 2011. Disponível em:

<https://doi.org/10.1016/j.jesp.2011.02.006> Acesso em: 17 dez. 2022.

MENNINGHAUS, Winfried; WAGNER, Valentin; HANICH, Julian; WASSILIWIZKY, Eugen; JACOBSEN, Thomas; KOELSCH, Stefan. Negative emotions in art reception: Refining theoretical assumptions and adding variables to the Distancing-Embracing model. *Behavioral and Brain Sciences*, v. 40, n. 380, 2017. Disponível em:

<https://doi.org/10.1017/s0140525x17001947> Acesso em: 10 dez. 2022.

MUSIC, Graham. *Nurturing natures: Attachment and children's emotional, sociocultural and brain development*. 2. ed. Londres: Routledge, 2016.

NIVEN, Karen. Can music with prosocial lyrics heal the working world? A field intervention in a call center. *J Appl Soc Psychol*, v. 45, n. 2, p. 132-138, 2015. Disponível em:

<https://doi.org/10.1111/jasp.12282> Acesso em: 8 dez. 2022.

PADILLA-WALKER, Laura M.; CARLO, Gustavo. *Prosocial Development: a multidimensional approach*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Disponível em:

<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199964772.001.0001> Acesso em: 15 nov. 2022.

PREISSMANN, Delphine; CHARBONNIER, Caecilia; CHAGUÉ, Sylvain; ANTONIETTI, Jean-Philippe; LLOBERA, Joan; ANSERMET, François; MAGISTRETTI, Pierre J. A Motion Capture Study to Measure the Feeling of Synchrony in Romantic Couples and in Professional Musicians. *Frontiers in Psychology*, v. 7, p. 1673, 2016. Disponível em:

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01673> Acesso em: 15 nov. 2022.

RABINOWITCH, Tal-Chen; MELTZOFF, Andrew N. Joint Rhythmic Movement Increases 4-Year-Old Children's Prosocial Sharing and Fairness Toward Peers. *Frontiers in Psychology*, v. 8, n. 1050, 2017. Disponível em:

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01050> Acesso: 23 nov. 2022.

RICKSON, Daphne J.; WATKINS, William G. Music therapy to promote prosocial behaviors in aggressive adolescent boys - a pilot study. *Journal of music therapy*, v. 40, n. 4, p. 283-301, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/jmt/40.4.283> Acesso em: 17 nov. 2022.

RUTH, Nicolas. "They don't really care...": Effects of music with prosocial content and corresponding media coverage on prosocial behavior. *Musicae Scientiae*, v. 22, n. 3, p. 415-433, 2018. Disponível em:

<https://doi.org/10.1177/1029864917716735> Acesso em: 1 dez. 2022.

_____. "Where is the love?" Topics and prosocial behavior in German popular music lyrics from 1954 to 2014. *Musicae Scientiae*, v. 23, n. 4, p. 508-524, 2019a.

Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1029864918763480> Acesso em: 30 nov. 2022.

SHERMAN, Aleksandra; MORRISSEY, Clair. What Is Art Good For? The Socio-Epistemic Value of Art. *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 11, n. 411, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00411> Acesso em: 2 dez. 2022.


SOARES-QUADROS JR., João Fortunato; SOUSA, Adriana Rodrigues de. Revisión sistemática de la literatura como método de investigación aplicado a la música. In: CÁDERNAS-SOLER, Ruth Nayibe (Coord.). La revisión documental en investigación musical. Algunas experiencias. Tunja (Colômbia): UPTC, 2020. p. 24-50.

WASSILIWIZKY, Eugen; JACOBSEN, Thomas; HEINRICH, Jan; SCHNEIDERBAUER, Manuel; MENNINGHAUS, Winfried. Tears Falling on Goosebumps: Co-occurrence of Emotional Lacrimation and Emotional Piloerection Indicates a Psychophysiological Climax in Emotional Arousal. *Frontiers in Psychology*, v. 8, p. 1-15, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00041> Acesso em: 10 dez. 2022

WILLIAMS, Kate E.; BARRETT, Margaret S.; WELCH, Graham F.; ABAD, Vicky; BROUGHTON, Mary. Associations between early shared music activities in the home and later child outcomes: Findings from the Longitudinal Study of Australian Children. *Early Childhood Research Quarterly*, v. 31, p. 113-124, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.ecresq.2015.01.004> Acesso em: 28 nov. 2022.

Capítulo 5
A MÚSICA NO PPP E NA VISÃO DAS PEDAGOGAS DE UMA
INSTITUIÇÃO ESPECIALIZADA EM PARALISIA CEREBRAL
Murilo Alves Ferraz





A MÚSICA NO PPP E NA VISÃO DAS PEDAGOGAS DE UMA INSTITUIÇÃO ESPECIALIZADA EM PARALISIA CEREBRAL

Murilo Alves Ferraz

Mestre em Educação Musical

Muriloalves.ferraz@gmail.com

RESUMO

Este artigo trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado, e tem como principal objetivo compreender como a música é inserida no Projeto Político Pedagógico (PPP) da instituição, como também compreender como a equipe pedagógica enxerga a música na mesma. Para entendermos mais sobre Paralisia Cerebral (PC) que consiste pela falta de oxigênio no cérebro. Essa deficiência causa disfunção motora, comprometendo a coordenação motora, a fala e, em muitos casos, impedindo a locomoção, além de múltiplas deficiências (LEITE e PRADO, 2004). Em seguida divido o artigo em duas grandes partes, inicialmente demonstro como a música aparece no PPP, nesse momento explanei e adaptei os conteúdos formativos que envolvessem a música no PPP em tabelas descritivas em cada nível de ensino, ou seja, dos anos iniciais/estimulação essencial ao EJA da instituição. Em seguida trago a fala das pedagogas, nesse momento busco dialogar com as falas das mesmas, com autores que discutem o tema afim de enriquecer ainda mais esse artigo. Concluo então que a música aparece no PPP atrelada a disciplina de artes, sendo utilizada como um recurso pedagógico para outras disciplinas, e nas falas das pedagogas, a música aparece como função de lazer e entretenimento. A pesquisa recebeu um aprofundamento maior no que tange aos usos e funções da música, como também pretendo continuar com pesquisas futuras nessa direção.

Palavras-chave: Projeto Político Pedagógico. Música e Paralisia cerebral. Pedagogas.

ABSTRACT

This article is an excerpt from a master's research, and its main objective is to understand how music is inserted in the Political Pedagogical Project (PPP) of the institution, as well as to understand how the pedagogical team sees music in it. To understand more about Cerebral Palsy (CP) which consists of the lack of oxygen in the brain. This deficiency causes motor dysfunction, compromising motor coordination, speech and, in many cases, preventing locomotion, in addition to multiple deficiencies (LEITE and PRADO, 2004). Then I divide the article into two large parts, initially I demonstrate how music

appears in the PPP, at that moment I explained and adapted the training contents that involved music in the PPP in descriptive tables at each level of education, that is, the initial years / stimulation essential to the EJA of the institution. Then I bring the speech of the pedagogues, at this moment I seek to dialogue with their speeches, with authors who discuss the theme in order to further enrich this article. I then conclude that music appears in the PPP linked to the arts discipline, being used as a pedagogical resource for other disciplines, and in the speeches of the pedagogues, music appears as a function of leisure and entertainment. The research received a greater depth regarding the uses and functions of music, as I also intend to continue with future research in this direction.

Keywords: Pedagogical Political Project. Music and Cerebral Palsy. Pedagogues.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado que teve como principal objetivo compreender os usos e as funções da música dentro de uma instituição especializada em Paralisia Cerebral (PC) e múltiplas deficiências. A mesma, trata-se de um estudo de caso desenvolvido na Associação Norte Paranaense de Reabilitação (ANPR), que é mantenedora da Escola de Educação Básica na Modalidade Educação Especial (EEBMEE) Albert Sabin, sediada em Maringá, Paraná.

Desse modo o objetivo principal desse artigo é compreender como a música é inserida no Projeto Político Pedagógico (PPP) da instituição, como também compreender como a equipe pedagógica enxerga a música na mesma.

Portanto, para prosseguirmos com a proposta deste artigo, se faz necessário entender alguns conceitos chave dessa pesquisa, como conceito de Paralisia Cerebral e múltiplas deficiências.

A PC, de acordo com Leite e Prado (2004), é causada pela falta de oxigênio no cérebro. Essa deficiência causa disfunção motora, comprometendo a coordenação motora, a fala e, em muitos casos, impedindo a locomoção, além de múltiplas deficiências.

A paralisia cerebral (PC) é caracterizada por uma alteração dos movimentos controlados ou posturais dos pacientes, aparecendo cedo, sendo secundária a uma lesão, danificação ou disfunção do sistema nervoso central (SNC) e não é reconhecido como resultado de uma doença cerebral progressiva ou degenerativa. O evento lesivo

pode ocorrer no período pré, peri ou pós-natal (LEITE; PRADO, 2004, p. 41).

Sobre a PC, Pereira (2018) complementa que consiste em

Uma lesão permanente e não progressiva do sistema nervoso em desenvolvimento que afeta o tônus, os reflexos e as posturas, comprometendo o desenvolvimento motor do indivíduo. É um diagnóstico que abrange síndromes clínicas muito diversas em tipo, gravidade de comprometimento funcional, além de uma variedade de comorbidades clínicas e neurológicas (PEREIRA, 2018, p. 1).

As causas da PC são diversas, pois “múltiplos fatores potencializam o dano cerebral”. Dentre eles estão “a saúde da mãe, a exposição a agentes tóxicos e infecciosos, as condições de viabilidade e nutrição do bebê, as condições de parto e a ocorrência de eventos hipóxicos ou traumáticos no período perinatal”. Pereira (2018) afirma que “as condições de maior risco para o desfecho de PC são a prematuridade abaixo de 28 semanas, o peso do nascimento abaixo de 1500g e o índice de vitalidade do recém-nascido aferido pelo índice de Apgar²⁰ menor que 7 no quinto minuto” (PEREIRA, 2018, p. 2).

A PC implica diretamente em algum comprometimento, seja cognitivo ou motor, resultando em alguma deficiência intelectual ou física. Comumente, a deficiência física está associada a outras deficiências, e não somente a física, ou seja, qualquer indivíduo que possua mais de uma deficiência se enquadra na situação de múltiplas deficiências.

Rocha (2014) afirma que o termo “deficiência múltipla” / “múltiplas deficiências” é complexo, pois vai ao encontro da escassez de pesquisas acerca do tema, tanto no cenário nacional como no internacional. Há, por definição do termo: “associação, no mesmo indivíduo de duas ou mais deficiências primárias (mental/visual/auditivo-física), com comprometimentos que acarretam atrasos no desenvolvimento global e na capacidade adaptativa” (BRASIL, 1994, p. 15).

O artigo foi dividido em duas grandes partes, inicialmente demonstro como a música aparece no PPP da escola, pontuando pontos importantes e na segunda parte saliento como a música é vista na visão das pedagogas da escola. Por fim apresento as considerações finais deste artigo.

²⁰ É um índice de vitalidade de 0 a 10 atribuído a, praticamente, todos os recém-nascidos com 1, 5 e 10 minutos de nascimento. A pontuação é baseada em medidas de frequência cardíaca, esforço respiratório, cor da pele, tônus muscular e irritabilidade reflexa.

Como a Música aparece no PPP?

No PPP da escola a música está atrelada à disciplina de artes em todos os níveis de ensino em que a escola atua, ou seja, desde a educação “pré-escolar”²¹ até o EJA. De acordo com o PPP, na etapa inicial da educação (0 a 3 anos) o objetivo principal é a estimulação:

Estimular e preparar a criança de zero a três anos a desenvolver os sentidos do seu próprio corpo, para dominar suas posições, não só tonificando a musculatura, mas trabalhando a maturação do organismo como um todo, visando nortear o caminho de conhecer e estimular o desenvolvimento neuropsicomotor e intelectual, acompanhando cada etapa da sua vida (PPP, 2019, p. 96).

A partir disso a música é desenvolvida a fim de contribuir com as funções neuromotoras da criança, associada a demais atividades que estimulem essencialmente as capacidades cognitivas e físicas da mesma. É válido salientar que existem professoras com formação em artes que ministram essas aulas para os alunos, porém, a atuação das professoras é mais voltada para a artes visuais.

No quadro a seguir apresento de que maneira a música se encontra para a faixa etária da educação infantil na Educação especial, no que tange as áreas do desenvolvimento da criança, quais os conteúdos que irão ser trabalhados partindo do pressuposto de conteúdos da base comum, a partir disso quais seriam as propostas curriculares para o âmbito da Educação Especial e por fim os objetivos e expectativas dessas propostas.

Quadro 1 – Proposta Curricular para a Educação Infantil

Áreas do desenvolvimento	Conteúdos da BNCC	Proposta Curricular na dimensão da Educação Especial	Objetivos e expectativas
Desenvolvimento Verbal	Conhecimento de mundo Música Arte	- Exploração, expressão e produção do silêncio e de sons com a voz, o entorno e materiais sonoros diversos	- Ouvir, perceber e discriminar eventos sonoros diversos, fontes sonoras e produções musicais - Brincar com a música, imitar, inventar e reproduzir criações musicais

²¹ O termo “pré-escolar” apenas foi mantido nesse trabalho porque ele se faz presente no PPP que foi utilizado para a análise de dados.

Música: Originalidades e Cultura

		<ul style="list-style-type: none">- Interpretação de músicas e canções diversas- Participação em brincadeiras e jogos cantados e rítmicos- Escuta de obras musicais variadas- Participação em situações que integrem músicas, canções e movimentos corporais- Exploração de materiais variados e diferentes texturas;- Exploração de diferentes movimentos gestuais.	<ul style="list-style-type: none">- Ampliar o conhecimento de mundo que possuem, manipulando diferentes objetos e materiais- Utilizar diversos materiais gráficos sobre diferentes superfícies para ampliar suas possibilidades de expressão e comunicação
--	--	---	---

Fonte: adaptado de PPP (2019)

Aparentemente, o papel da música é servir como recurso para o desenvolvimento cognitivo e motor, principalmente no que tange ao desenvolvimento da comunicação verbal e reconhecimento corporal. Neste sentido, os objetivos das inserções e atividades musicais para esta faixa etária corroboram com a identificação de diversos eventos sonoros, fontes sonoras e composições musicais a fim de ampliar o seu repertório e conhecimento do mundo, manipulando diferentes objetivos e materiais que possam produzir sons para que os alunos expandam suas possibilidades expressivas e de comunicação.

Avançando para outro nível de ensino dentro do PPP da escola, o objetivo geral da grade curricular para o ensino “pré-escolar” (04 a 05 anos) que consiste em ser entendida como uma “garantia contemplada na LDBN através de conteúdos e atividades que possibilitem ao aluno que apresenta necessidades educacionais especiais o acesso ao ensino, à cultura, ao exercício da cidadania, à inserção social produtiva, e a aprendizagem” (PPP, 2019, p. 103).

No quadro a seguir irei demonstrar os mesmos tópicos que na tabela anterior, destinada ao ensino “pré-escolar”:

Quadro 2 – Propostas Curriculares para o ensino “Pré-escolar”

Áreas do Desenvolvimento	Conteúdos da BNCC	Proposta Curricular na dimensão do Ensino Especial	Objetivos e expectativas
<p>Motricidade global: Esquema Corporal, Comunicação e Expressão</p> <p>Desenvolvimento Socioemocional: Integração do grupo aspectos de colaboração e atividades no grupo, timidez excessiva, estado emocional, reação às frustrações, enfrentamento de medos e inseguranças</p> <p>Percepção: Percepção auditiva: observar se é capaz de distinguir diferentes sons em si mesmo, em objetos, no ambiente e se é capaz de perceber intensidades e localização de sons.</p>	<p>Conhecimento de Mundo</p> <p>Movimento e Expressividade</p> <p>Equilíbrio e Coordenação</p> <p>Arte</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconhecimento e utilização expressiva em contextos musicais das diferentes características geradas pelo silêncio e pelos sons: altura, duração, intensidade e timbre - Reconhecimento e utilização das variações de velocidade e densidade nas organizações e realização de algumas produções musicais - Participação em jogos e brincadeiras que envolvam a dança e/ou improvisação musical - Repertório para desenvolver a memória musical; 	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar e identificar elementos da música para se expressar, interagir com os outros e ampliar seu conhecimento de mundo - Valer-se de vozes de animais, objetos, máquinas e instrumentos musicais para ouvir e classificar os sons quanto a altura estabelecendo-se relações - Utilizar-se de instrumentos musicais disponíveis para trabalhar algumas noções como meio de obter qualidade sonora - Perceber e expressar sensações, sentimentos, pensamentos por meio de improvisações, composições e interpretações musicais

Fonte: adaptado de PPP (2019)

Para além da música como função de auxílio no desenvolvimento cognitivo e motor dos alunos, nessa faixa etária as atividades musicais pensadas já estão mais direcionadas para um trabalho de percepção auditiva, a fim de reconhecer os sons, como também identificar seus parâmetros como altura, densidade, timbre e duração.

Há ainda inserção de peças musicais também com a finalidade de desenvolver a memória musical, pensada sempre no âmbito da ludicidade, como também o contato com instrumentos musicais variados.

O ensino fundamental tem uma logística diferenciada da educação infantil, em que cada área de conhecimento tem objetivos independentes. A música não é demonstrada individualmente nessa etapa de ensino, sendo contemplada como uma área da arte, de modo geral a disciplina de artes tem como objetivo principal:

Flexibilizar e integrar as linguagens expressivas, artes plásticas, música, dança e teatro com as áreas que estruturam o cognitivo no desenvolvimento da percepção, imaginação, raciocínio criativo e sensibilidade, tornando o aluno agente desafiador e incentivador das aprendizagens, nos processos interdisciplinares, utilizando-se de recursos e referências verbais e não verbais, através do fazer artístico (PPP, 2019, p. 124).

A seguir, adapto as propostas no âmbito do ensino fundamental, identificando como a música está presente nessa etapa de ensino. Aqui organizo a tabela em três colunas, na primeira destaco os conteúdos que constam na Base Comum, em seguida quais foram as adaptações e propostas curriculares para o viés da Educação Especial e por fim quais os objetivos e expectativas dessas propostas.

Quadro 3 – Propostas curriculares para o Ensino fundamental

Conteúdos da BNCC	Proposta Curricular na dimensão da Educação Especial	Objetivos e expectativas
Elementos formais Composição Movimentos e períodos	Formas Musicais Música Orgânica Instrumentos Musicais Teatro Musical	<ul style="list-style-type: none">- Expressar formas de sons individuais na composição livre ou acompanhada, reconhecendo as qualidades sonoras na composição musical- Aprimorar a consciência corporal e a capacidade rítmica com movimentos através da música, utilizando a sequência como elemento de desenvolvimento corporal- Explorar a musicalidade natural descobrindo as variações dos sons corporais para produção rítmica- Conhecer os instrumentos musicais com as principais características, relacionando de acordo com a classificação das famílias musicais- Ampliar a capacidade na utilização de recursos criativos de contos e histórias para improviso cênico, incluindo os recursos musicais na composição teatral

Fonte: adaptado de PPP (2019)

Infelizmente, assim como no ensino regular, a polivalência no ensino de arte também se faz presente na Educação Especial, visto que o professor habilitado em qualquer uma das quatro linguagens da arte, deverá atuar com a demanda de todas elas dentro de sala de aula.

O ensino de música no ensino fundamental, ao mesmo tempo que se assemelha aos demais níveis de ensino no que tange a exploração de sons, timbres, sonoridades, também se difere, principalmente da Educação Infantil, visto que existe uma valorização um pouco maior em relação à composição musical e o trabalho desenvolvido, ou pelo menos a tentativa de integração com as demais linguagens da arte, em especial o teatro.

Na modalidade EJA o objetivo principal é “proporcionar condições de vivenciar e experienciar situações que ofereçam bem estar físico, mental e ocupacional, possibilitando realização pessoal, exercício da cidadania e o desenvolvimento da autonomia e independência” (PPP, 2019, p. 204).

Nesta modalidade a música se insere diferente das demais tabelas de acordo com o que foi retirado do PPP (2019), visto que o trabalho pensado para o EJA é diferenciado ainda mais quando comparado a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) no ensino regular, o EJA está assimilado a qualidade de vida dos alunos e em alguns casos, para o ensino profissionalizante, veja o quadro a seguir:

Quadro 4 – Propostas curriculares para o EJA

Objetivos	Conteúdos	Critérios de Avaliação
<ul style="list-style-type: none"> - Identificar a música como função social nos repertórios do seu cotidiano – Relacionar a produção musical com o contexto social em diferentes tempos e espaços – Apontar a produção musical como patrimônio cultural e a sua importância na sociedade – Analisar a produção musical da humanidade na busca da compreensão dos seus modos de produção em diferentes perspectivas históricas e culturais 	<ul style="list-style-type: none"> – Função social da música – Música como patrimônio cultural – Modos de produção musical em diferentes tempos e contextos – Apreciação, execução e crítica musical – Estética da música: análise das formas musicais – História da música em diferentes contextos - Estruturas músicas e diferentes técnicas e materiais, diferentes tecnologias (música eletrônica, música acústica, 	<ul style="list-style-type: none"> – Identifica a função social da música nos repertórios de seu cotidiano? – Relaciona a produção musical com o contexto social em diferentes tempos e espaços? - Aponta a produção musical como patrimônio cultural e a sua importância na sociedade? – Analisa a produção musical da humanidade na busca da compreensão dos seus modos de produção em diferentes

Música: Originalidades e Cultura

<ul style="list-style-type: none">– Identificar, nas estruturas musicais, diferentes técnicas e materiais, diferentes tecnologias (música eletrônica, música acústica, correspondência de tecnologia/ cultura/ tempo/ contexto, entre outros)– Interpretar, cantar e tocar com consciência corporal e da qualidade sonora produzida– Identificar diferentes formas musicais populares contemporâneas e de seu cotidiano, de outros tempos, eruditas de diferentes tempos	<p>correspondência de tecnologia/cultura/ tempo/ contexto, entre outros)</p> <ul style="list-style-type: none">– Apreciação, execução e crítica musical- Formas musicais populares e erudita	<p>perspectivas históricas e culturais?</p> <ul style="list-style-type: none">– Identifica, nas estruturas musicais, diferentes técnicas e materiais, diferentes tecnologias (música eletrônica, música acústica, correspondência de tecnologia/ cultura/ tempo/ contexto, entre outros)?– Interpreta, canta e toca com consciência corporal e da qualidade sonora produzida?– Identifica diferentes formas musicais populares e eruditas?– Interpreta músicas de diferentes tempos e espaços, vocalmente ou com instrumentos, individualmente ou em grupos?- Reconhece a si próprio como produtor e ouvinte, inserido em determinado tem e espaço?– Analisa suas produções e as dos colegas considerando seu tempo e espaço?– Elabora crítica pessoal sobre os diferentes modos de produção musical em diferentes contextos socioculturais?– Realiza crítica pessoal sobre aspectos estéticos das diferentes produções musicais?- Compara produções musicais da humanidade na busca da compreensão das relações que se dão entre elas?
--	---	---

Fonte: adaptado de PPP (2019)

Os objetivos e planejamentos musicais para o EJA, para além da prática instrumental e reconhecimento sonoro, orienta-se muito mais na função social da música. Nesta direção, o professor precisa analisar e planejar a aula de música para

os que são capazes, na reflexão, apreciação musical e análise musical, análise essa com parâmetros não musicais, mas sim social, possibilitando enxergar de que modo a música atinge-funciona-atua na vida do aluno.

Souza (2017) defende a presença da música em processos formativos na modalidade especial, tanto enquanto área de conhecimento em si, quanto como uma ferramenta para a abordagem de outros conteúdos. Ele afirma que “a música tem sido uma importante ferramenta na promoção de ações inclusivas, seja por seus valores intrínsecos, referentes ao próprio fazer musical, ou extrínsecos, relacionando esse fazer a questões extramusicais (SOUZA, 2017, p. 82).

A música nas falas das pedagogas da escola

Neste item abordo a música a partir das falas das duas pedagogas contratadas pela escola, buscando identificar de que maneira a música está inserida na escola de forma prática.

Nós temos algumas festividades na escola, a gente não trabalha com datas comemorativas, mas algumas datas a gente utiliza as músicas, por exemplo dia das mães a gente utiliza bastante músicas que falam das mães, nós temos a festa junina que utiliza bastante das músicas populares. Nós temos também em agosto e período folclórico, aí nós temos algumas músicas específicas para trabalhar. Então assim, dentro do nosso rol de conteúdos, da nossa matriz curricular, a gente tenta colocar música pra estarmos trabalhando (Pedagoga Fabiana, *Entrevistada*)

Durante todo o período escolar, para além das atividades pensadas para a sala da aula, tanto nas disciplinas do professor regente como nas disciplinas de Arte e Educação Física que utilizam recursos musicais em seu planejamento e execução, a música também faz parte dos eventos extraclasse que são organizados pela escola.

Nesse sentido, Hummes (2004) evidencia em sua pesquisa que dentro do contexto escolar é muito comum a utilização da música como recurso para lembrar, ou enfatizar datas comemorativas, ou épocas do ano, e tudo isso feito com muito lazer e diversão:

Podemos considerar que o fato de a música estar presente nas escolas em grande parte nas datas comemorativas é um indicativo de que ela serve tanto para exaltação como diversão. Nesses eventos normalmente acontecem festas com danças, shows, espetáculos, todos para entreterem a comunidade escolar, além de, eventualmente,

exaltarem algum fato histórico ou personagem marcante (HUMMES, 2004, p. 85.)

Por mais que a pedagoga afirme não fazer programação especial para datas comemorativas em seu currículo, os eventos que corriqueiramente estamos habituados a vivenciar durante o ano, não são descartados do contexto escolar e, geralmente, essas datas são lembradas na escola por meio da música.

Nós temos a semana afro que é trabalhada a capoeira, então os professores trabalham os instrumentos, os tambores, o berimbau, colocam música ou histórico e dentro do histórico colocam a música para eles escutarem, ainda na semana afro é... os professores colocam as músicas relacionadas a afro, indígena, dança músicas. Nós temos o carnaval. Nós trazemos... a gente busca trazer algum grupo sempre pra tocar, pra trabalhar a música popular, festa junina, natal... a festa junina a gente sempre faz as quadrilhas (Pedagoga Caroline, *Entrevistada*).

Outro fator importante que pude notar tanto nas entrevistas quanto nas observações, é que o repertório musical também se enriquece, visto que de acordo com a sazonalidade dos eventos escolares, o estilo musical se modifica.

Isso também fica evidente no trabalho de Hummes (2004) que deixa evidente a visão das diretoras das escolas em relação as músicas, e essa sazonalidade e mudança dos estilos musicais é um processo natural que ocorre todo ano, a fim de se pautando em Merriam (1964) a música entra como função de conformidade de cultos e normas sociais. “A música também é vista como um elemento articulador na sociedade no que diz respeito à perpetuação da cultura e rituais de cada local” (HUMMES, 2004, p. 87).

A escola vai se moldando e adaptando para receber e desenvolver esses eventos extraclasse:

(...) a gente tenta separar por programas os dois períodos, então a Educação Infantil e o ensino fundamental e EJA, os professores que atendem essas turmas se reúnem e decidem o que vão fazer. Normalmente a gente decide em conjunto e aí a gente joga no grupo o que pensou que seja. Por exemplo: “olha, vai ser uma cantata, vai ser por programa, as músicas tem que ser relacionadas a isso (Pedagoga Caroline, *Entrevistada*).

A rotatividade de professores que desempenham alguma prática musical influencia diretamente em como a escola vai lidar com a música nos eventos extraclasse, visto que, se existem professores que tocam algum instrumento musical

ou cantam, e até mesmo os que têm mais afinidade com música, os mesmos tendem a assumir a parte musical nestes eventos.

A gente, até um tempo atrás, tinha uma professora que tocava teclado, e ela trazia o tecladinho dela... tocava junto com os alunos, um cavaquinho também. Era a professora de arte. E, então é assim. Daí depois são feitos os ensaios com a música sempre de fundo, por que nós temos alunos que não falam. Mas no final sempre sai muito lindo (Pedagoga Caroline, *Entrevistada*).

Consequentemente, com a saída e entrada de profissionais, essa logística escolar se modifica. Para além da fala das pedagogas como nas observações por mim realizadas percebi que a música está presente nos planejamentos elaborados pelos professores. Obviamente, neste contexto, e a partir da fala da pedagoga Caroline, a música tem um propósito de ser um recurso pedagógico para as demais disciplinas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi possível identificar como a Música é descrita no PPP de um instituição especializada em PC, como também salientar de que maneira as pedagogas enxergam seu uso na mesma.

A música na Albert Sabin está presente no PPP. Nele, há uma organização do conteúdo musical para a escola, adaptados em quatro quadros, um para cada fase de ensino na Educação Estadual Básica na Modalidade de Educação Especial: Ensino Infantil, Ensino “Pré-escolar”, Ensino Fundamental e EJA.

Percebe-se que a música está atrelada à disciplina de Artes no PPP. As propostas curriculares foram pensadas em quatro eixos para Educação Especial: Ensino Infantil e Ensino “Pré-escolar”, sendo eles: áreas do desenvolvimento; conteúdos da BNCC; proposta curricular na dimensão da Educação Especial e objetivos e expectativas. Para o Ensino Fundamental não foi considerado o eixo áreas do desenvolvimento. Para o EJA os eixos foram pensados diferentes, sendo três: objetivos; conteúdos e critérios de avaliação.

Nos quadros apresentados no PPP, é explícito a importância da música na instituição para o desenvolvimento cognitivo e motor, especialmente nas áreas de comunicação verbal e reconhecimento corporal. Além disso, o objetivo de inserção e atividade musical nesta escola é confirmada pela identificação de diversos eventos sonoros e fontes sonoras, para ampliar seu repertório e conhecimento de mundo dos

alunos, que é produzido à medida que os alunos expandem suas possibilidades de expressão e comunicação. Entendo que o fato de a música compor o PPP indica seu potencial e valorização para a abordagem pedagógica e desenvolvimento integral dos alunos da Albert Sabin.

Já na fala das pedagogas a música se faz presente no cotidiano da escola. De acordo com o relato da pedagoga Caroline, ela faz parte das atividades diárias dos alunos nos momentos de lazer e nos momentos extraclasse.

A música é uma ferramenta de trabalho, que corrobora com a melhoria das funções cognitivas e motoras dos alunos; uma ferramenta de recurso pedagógica para demais disciplinas.

Percebe-se também pela fala da pedagoga Fabiana, que a música é utilizada, por mais que a escola não trabalhe com datas comemorativas, como recurso para promover lazer e entretenimento nos momentos de festividade da escola.

Conseqüentemente a música também promove a interação social não só dos alunos matriculados na instituição, como também de todos os profissionais envolvidos na mesma.

Por fim, esse artigo, foi apenas um recorte de uma pesquisa que se aprofundou muito mais nos usos e recursos da música em uma instituição especializada em PC, e futuramente pretendo continuar com estudos e pesquisas nessa direção.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. **Política Nacional de Educação Especial** – educação especial, um direito assegurado. Brasília, 1994.

HUMMES, Júlia Maria. **As funções do ensino de música na escola sob a ótica da direção escolar**: um estudo nas escolas de Montenegro. 2004. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LEITE, J. M. R. S.; PRADO, G. F. do. Paralisia cerebral Aspectos Fisioterapêuticos e Clínicos. **Revista Neurociências**, v. 12, n. 1, 2004, p. 41-45.

PEREIRA, Heloisa Viscaino. Paralisia cerebral. **Rev. Resid. Pediátr**, v. 8, n. 1, 2018, p. 49-55.

PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO. Escola Estadual na Modalidade de Educação Especial Albert Sabin, Maringá, 2019.

ROCHA, Máira Gomes de Souza da. **Processos de ensino e aprendizagem de alunos com múltiplas deficiências no AEE à luz da teoria histórico-cultural.** 2014. 218 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Educação, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2014.

SOUZA, Leonnardo Limongi de. **Música e deficiência: processos de ensino e aprendizagem em um espaço não formal de educação musical.** 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

AUTORES



Célio Diniz Ribeiro Júnior

Estudante, graduando em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Ouro Preto.

Dagma Cibele Eid

Violonista e pesquisadora especializada em instrumentos de cordas dedilhadas históricas, com formação musical sólida no Brasil e no exterior. Doutoranda em Performance Musical pela Universidade Estadual Paulista, Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, Bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista e formada em violão erudito pelo Conservatório de Tatuí. Realiza intensa atividade na área de música de câmara integrando as mais diversas formações instrumentais com cordas dedilhadas antigas e modernas. Gravou os CDs ""Vê se te Agrada"" e ""Octopus Convida"", com a Camerata de violões, e o cd ""Diversi"" com o Duo Favoriti, único duo brasileiro que utiliza réplicas da guitarra Lacôte de 1829 e seu álbum solo ""Ars de Pulsatione"" com um repertório que descreve bem sua trajetória como instrumentista, mesmo nome da série que produz no YouTube com conteúdo sobre a arte de pulsar. Atua como palestrante, professora e musicista convidada de vários festivais nacionais e internacionais e como colaboradora de revistas que abordam o universo da música para a família do violão. Atualmente é professora de violão, cordas dedilhadas históricas, música de câmara e prática de conjunto.

Flávia Cristina Santos da Paz

Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Ouro Preto.

Flórence Suana Merique

Bacharelado no instituto de artes da UNESP.

Joel Silva de Souza

Doutor pelo instituto de artes da UNESP.

Lívia Helen Martins

Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Ouro Preto.

Marília Soto Marcicano

Estudante, graduanda em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Ouro Preto.

Murilo Alves Ferraz

Graduado em licenciatura em Educação Musical e Mestre em Educação Musical pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Thiago Leme Marconato

Mestre em Música pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Licenciado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Cursa o doutorado em Musicologia pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) e atua como pianista e professor de piano.


Editora
UNIESMERO

ISBN 978-655492017-9



9

786554

920179

