

Música, Filosofia e Educação

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música, filosofia e educação [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-104-6 DOI 10.22533/at.ed.046190502 1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo. I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série. CDD 780.77
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A trajetória da educação musical no Ocidente é marcada por diferentes visões e compreensões díspares. Os valores filosóficos tiveram seu foco redirecionado, os objetivos da educação musical foram modificados por tantas vezes quanto os paradigmas pedagógicos e sociais foram sugeridos, consolidados, questionados e reconstruídos. Em uma recapitulação do valor da música ao longo da história, notamos que a música esteve desvinculada da educação durante o período medieval. A infância receberia aceitação social e orientação escolar específica a partir da Renascença e seria objeto de estudos durante o século XVIII, propiciando o surgimento dos métodos ativos em educação musical de Rousseau, Pestalozzi, Herbart e Froebel (Fonterrada, 2005, p.38-40; 48-53). A educação musical do século XIX foi marcada pela publicação de tratados de teoria que ‘treinavam’ o domínio técnico, já que o Romantismo caracterizava-se pela figura do virtuose. Os conservatórios particulares, por sua vez, eram os centros onde o ensino orientado para o virtuosismo era fortemente estimulado. No século XX, os modelos filosóficos surgiam na mesma velocidade em que eram substituídos por outros modelos. O desenvolvimento tecnológico e as efêmeras mudanças de pensamento social e político criaram um ambiente para o aparecimento de métodos pedagógico-musicais que buscavam a sensibilização integral da criança quanto ao fazer e ouvir musicais. Jacques Dalcroze e a educação do corpo na vivência musical; Zoltan Kodaly e a educação musical autóctone; Edgar Willems e a educação auditiva quanto à sensorialidade, afetividade e inteligência; Shinichi Suzuki e a educação para o talento. Da segunda geração de pedagogos musicais (a partir dos anos 1960), Murray Schafer, Keith Swanwick e John Paynter também contribuíram com novas estratégias em relação ao desenvolvimento cognitivo-musical da criança, à educação sonora e aos aspectos psicológicos observados nas diversas fases da infância e da adolescência. Neste ponto podemos perguntar: se há tantos métodos e sistemas de pedagogia musical que valorizam o aluno e orientam o professor, qual a necessidade de uma filosofia para a educação musical? A resposta pode começar com a noção de que uma filosofia da música sempre permeou a educação musical em seus diferentes períodos na história, e com a concordância de que um posicionamento filosófico que incida diretamente sobre a prática da educação musical contribui para a reflexão na ação pedagógica. Esta reflexão pode determinar a natureza e o valor da educação musical, e é desse tema que tratamos mais especificadamente a seguir. Nas linhas abaixo, propomos o diálogo e evidenciamos o confronto entre os estudos de Bennett Reimer (1970) e David Elliott (1995) a fim de esboçar suportes filosóficos que orientem o trabalho do educador musical em sala de aula. Os autores assinalam que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical. No artigo

A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES, os autores João Leandro Neto, Tayronne de Almeida Rodrigues, Murilo Evangelista Barbosa visam fomentar alguns pensadores sofistas e trazer enfoque à Ética socrática grega. Através de estudos e pesquisas busca-se aprimorar e aferir percepções e valores atribuídos às opiniões e ao relativismo apontado pelos sofistas que moldavam a ética de acordo com seus valores, sendo necessário seguir os valores que cada um julgasse mais correto de viver. No artigo **A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA**, o autor Oswaldo Eduardo da Costa Velasco discute e aponta reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. No artigo **A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA**, o autor Frank de Lima Sagica buscam compreender a influência da mídia na formação do gosto musical desses estudantes. A metodologia utilizada se deu por uma pesquisa em campo, com aplicação de questionário aos alunos. Os resultados deste trabalho devem contribuir para a área da educação musical, no âmbito da linha de pesquisa Abordagens Socioculturais da Educação Musical. No artigo **A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA**, a autora Jéssica Melina Behne Vettorelo buscam compreender os efeitos do contato com os sons e a música no seu desenvolvimento global, desde o período intra-uterino até os cinco primeiros anos de vida, tratado aqui como primeira infância. No artigo **A PERFORMANCE DO COCO SEBASTIANA: UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO** o autor Claudio Henrique Altieri de Campos objetivo é buscar como um momento paradigmático na trajetória do artista. Para tanto, dialoga com o pensamento de Turner, sobre liminaridade, e Foucault, sobre a noção de discurso. No artigo **APRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora, Priscila de Freitas Machad buscou investigar que concepções de avaliação do processo de aprendizagem infantil que estão presentes nas práticas docentes. No artigo **A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA**, Monalisa Carolina Bezerra da Silveira, busca investigar possibilidades e dificuldades que professores de Educação Musical, em atividade, no Ensino Básico da Rede Pública Federal e Municipal do Rio de Janeiro encontraram para que o fazer musical estivesse presente durante suas aulas de música. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas junto a quatro docentes previamente selecionados. No artigo **A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO MOTET EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES**, o autor Victor Martins Pinto de Queiroz visou explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua

música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto. No artigo Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca, os autores Sebastião Nolasco Junior e Magda de Miranda Clímaco visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. No artigo Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento, os autores Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae e Felipe Mendes de Vasconcelos, os autores analisam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. No artigo **ANÁLISE DE FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL**, os autores Victor Martins Pinto de Queiroz, Mauricio Funcia De Bonis analisam a contrapontística da obra Fumeux fume par fumée, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo. No artigo **AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA**, os autores Fernanda Franzoni Zaguini Clara Márcia Piazzetta, busca estabelecer uma discussão sobre o modelo de percepção musical e o processamento auditivo cerebral até a gestalt auditiva descrito por Koelsch (2005, 2011), mostrando a importância destes conhecimentos para o trabalho musicoterápico na reabilitação neurológica de pacientes com epilepsia. No artigo **AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PRONUNTIATIO MUSICAL**, o autor Stéfano Paschoal tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no Improviso nº 4 para violão os autores Laís Domingues Fujiyama, Eduardo Meirinhos Trata-se da dissertação sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. No artigo **ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS**, a autora Elen Regina Lara Rocha Farias, busca descrever e apresenta questões sobre a atuação profissional do músico em empresas públicas e privadas, assim como o mercado em que se insere e solicita deste profissional, indicativos de um perfil condutor de ações exitosas, bem como processos estruturadores de planos

de trabalho interdisciplinares que atendam e gratifiquem tanto a empresa quanto o artista. No artigo **BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL**, o autor Rafael Salib Deffaci, traz a Derivação de sua dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade. No artigo **COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**, a autora Aline Lucas Guterres Morim, busca compreender o processo de construção melódica do sujeito Daniel. Os dados da análise são um recorte da dissertação “O processo de composição musical do adolescente: ações e operações cognitivas”, orientado por Leda Maffioletti, No artigo **CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA**, o autor Gian Marco Mayer de Aquino, busca apresentar concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. Este é um recorte de sua pesquisa de mestrado. No artigo **CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva, Fernando William Cruz buscam Saber como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música como outras são as perguntas feitas por estudiosos de diversos campos como o da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Computação, da Musicologia e da Educação e revelam a natureza interdisciplinar da área emergente que inclui a percepção e cognição musicais (LEVITIN, 2006). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY**, os autores Alexandre Henrique dos Santos, Adriana do Nascimento Araújo Mendes aborda uma experiência em educação musical para alunos com deficiência visual utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e um modelo pedagógico que orienta teoricamente o ensino com as mesmas: o Technological Pedagogical and Content Knowledge (TPACK). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS**, os autores Paula Martins Said e Dagma Venturini Marques Abramides, buscou investigar o efeito da educação musical no repertório de habilidades sociais em crianças expostas e não expostas à educação musical. No artigo Educação Musical, Neurociência e Cognição:

Uma Revisão Bibliográfica Dos Anais Do SIMCAM, os autores Cassius Roberto Dizaró Bonfim, Anahi Ravagnani e Renata Franco Severo Fantini

Buscam apresentar um panorama atual desta produção na tentativa futura de aproximar o conhecimento produzido à realidade da docência. Embora a produção de estudos acadêmicos sobre estes três temas esteja visivelmente em crescimento, notou-

se que o número de publicações que relacionam os três elementos simultaneamente ainda seja incipiente. **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER** No artigo **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER**, os autores Ronan Gil de Moraes, Jean Paulo Ramos Gomes, Lucas Davi de Araújo, Lucas Fonseca Hipólito de Andrade, buscam apresentar questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas, e surgiu como consequência de atividades desenvolvidas em um curso de extensão para crianças de 08 a 14 anos. No artigo **Estudo Comparado das Flutuações de Andamento em Quatro Gravações de Du Schönes Bächlein para violão solo de Hans Werner Henze**, o autor João Raone Tavares da Silva Busca estudar o comparativo das flutuações de andamento em quatro interpretações da peça **Du Schönes Bächlein** de Hans Werner Henze (1926-2012) feitas por diferentes violonistas. No artigo **Estudo das relações entre Forma e Densidade na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**, o autor Thiago Cabral, realiza uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça **Sinfonia em Quadrinhos** (1986) de Hermeto Pascoal (1936). No artigo **EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU**, o autor Luiz Fernando Valente Roveran propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES	
João Leandro Neto Tayronne de Almeida Rodrigues Murilo Evangelista Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.0461905021	
CAPÍTULO 2	12
A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA	
Oswaldo Eduardo da Costa Velasco	
DOI 10.22533/at.ed.0461905022	
CAPÍTULO 3	21
A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
Frank de Lima Sagica	
DOI 10.22533/at.ed.0461905023	
CAPÍTULO 4	32
A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA	
Jéssica Melina Behne Vettorelo	
DOI 10.22533/at.ed.0461905024	
CAPÍTULO 5	41
A PERFORMANCE DO COCO <i>SEBASTIANA</i> : UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO	
Claudio Henrique Altieri de Campos	
DOI 10.22533/at.ed.0461905025	
CAPÍTULO 6	49
A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA	
Priscila de Freitas Machado	
DOI 10.22533/at.ed.0461905026	
CAPÍTULO 7	66
A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA	
Monalisa Carolina Bezerra da Silveira	
DOI 10.22533/at.ed.0461905027	
CAPÍTULO 8	77
A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO <i>MOTET</i> EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES	
Victor Martins Pinto de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.0461905028	

CAPÍTULO 9 87

ANACLETO DE MEDEIROS: UM OLHAR SOBRE A ATUAÇÃO DE UM MESTRE DO CHORO E DAS BANDAS NO CENÁRIO SOCIOCULTURAL CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior
Magda de Miranda Clímaco

DOI 10.22533/at.ed.0461905029

CAPÍTULO 10 95

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: PRIMEIRO MOVIMENTO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo
Felipe Mendes de Vasconcelos

DOI 10.22533/at.ed.04619050210

CAPÍTULO 11 105

ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

Victor Martins Pinto de Queiroz
Mauricio Funcia De Bonis

DOI 10.22533/at.ed.04619050211

CAPÍTULO 12 115

AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA

Fernanda Franzoni Zaguini
Clara Márcia Piazzetta

DOI 10.22533/at.ed.04619050212

CAPÍTULO 13 124

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

DOI 10.22533/at.ed.04619050213

CAPÍTULO 14 139

ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM DE THEODORO NOGUEIRA NO *IMPROVISO N° 4* PARA VIOLÃO

Laís Domingues Fujiyama
Eduardo Meirinhos

DOI 10.22533/at.ed.04619050214

CAPÍTULO 15 150

ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS

Elen Regina Lara Rocha Farias

DOI 10.22533/at.ed.04619050215

CAPÍTULO 16 157

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

DOI 10.22533/at.ed.04619050216

CAPÍTULO 17	165
COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Aline Lucas Guterres Morim	
DOI 10.22533/at.ed.04619050217	
CAPÍTULO 18	174
CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA	
Gian Marco Mayer de Aquino	
DOI 10.22533/at.ed.04619050218	
CAPÍTULO 19	183
EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEKEY MAKEKEY	
Alexandre Henrique dos Santos Adriana do Nascimento Araújo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.04619050219	
CAPÍTULO 20	200
EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS	
Paula Martins Said Dagma Venturini Marques Abramides	
DOI 10.22533/at.ed.04619050220	
CAPÍTULO 21	216
EDUCAÇÃO MUSICAL, NEUROCIÊNCIA E COGNIÇÃO: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS ANAIS DO SIMCAM	
Cassius Roberto Dizaró Bonfim Anahi Ravagnani Renata Franco Severo Fantini	
DOI 10.22533/at.ed.04619050221	
CAPÍTULO 22	225
ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER	
Ronan Gil de Moraes Jean Paulo Ramos Gomes Léia Cássia Pereira da Paixão Lucas Davi de Araújo Lucas Fonseca Hipolito de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.04619050222	
CAPÍTULO 23	236
ESTUDO COMPARADO DAS FLUTUAÇÕES DE ANDAMENTO EM QUATRO GRAVAÇÕES DE DU <i>SCHÖNES BÄCHLEIN</i> PARA VIOLÃO SOLO DE HANS WERNER HENZE	
João Raone Tavares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.04619050223	

CAPÍTULO 24 245

ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E DENSIDADE NA *SINFONIA EM QUADRINHOS* DE HERMETO PASCOAL

[Thiago Cabral](#)

DOI 10.22533/at.ed.04619050224

SOBRE O ORGANIZADOR..... 254

A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA

Oswaldo Eduardo da Costa Velasco

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO), PROEMUS
Rio de Janeiro - RJ

his daily musical practice.

KEYWORDS: breathing; body awareness; exercises; violin; viola.

RESUMO: Este artigo tem por finalidade discutir e apontar reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. Por meio de diversos exercícios, procurar-se-á facilitar o autoconhecimento e o controle da respiração, para que, assim, o instrumentista experimente suas sensações benéficas no cotidiano da sua prática musical.

PALAVRAS-CHAVE: respiração; consciência corporal; exercícios; violino; viola. The Importance of Self-awareness of Breathing applied to the Instrumental Practice of the Violin and the Viola

ABSTRACT: This study aims to discuss and acknowledge thoughts on how to develop consciousness and the interest on the observation of breathing. This research is focused on the practice and performing of the violin and the viola. Through various exercises, we try to ease the self - knowledge and control of breathing, so that in this manner, the player can experience its own benefic sensations in

1 | INTRODUÇÃO

Apesar de estarmos circundados de ar na vida diária, não percebemos, na maioria das vezes, o ato da respiração. O ciclo respiratório, da mesma forma que o batimento cardíaco, é uma manifestação inconsciente da vida. A respiração natural é aquela que pode ser constatada nos bebês e nos animais, ou enquanto se dorme.

Na realidade, os maus hábitos, junto com o estresse diário, restringem o fluxo natural da respiração, do mesmo modo que afetam a liberdade de movimentos. A respiração permanece dissimulada, e somente em momentos de perturbação incomum, medo ou esforço exagerado percebem-se as suas deficiências. Para o músico, a respiração é de suma importância, já que não deixa de condicionar a maneira de tocar, positiva ou negativamente. Não pode ser ignorada e o aluno deve aprender a utilizá-la a todo momento.

A vida começa com a respiração. É algo tão básico em toda atividade, e

em toda a arte musical, que se faz essencial tê-la presente enquanto tocamos. A respiração deve ser suave, não forçada, e precisa continuar tranquila, inclusive durante os movimentos mais intrincados que implica a prática do violino (Menuhin, 1971, p. 17).

Podemos atestar que respiração e descontração são plenamente inseparáveis e que não é possível ocupar-se de uma sem considerar a outra. Observa-se que, como assinala Hoppenot:

Alguns músicos podem sofrer em maior medida os prejuízos de uma tensão excessiva, enquanto outros padecem com uma respiração incômoda. (...) O que é preciso saber, para uma possível melhora, é que é necessário considerar o duplo aspecto do problema, já que, normalmente, só se percebe uma parte dele (Hoppenot, 1991, p. 130).

Segundo Black (1996, p.30), “a respiração mantém igualmente uma relação com a tensão física ou com o estresse corporal, já que, quando os músculos estão relaxados, ela torna-se mais profunda e mais lenta”. Assim, quando o instrumentista acumula tensões e crispações, impedindo o relaxamento muscular direcionado dos pulmões para baixo, provoca o inconveniente da separação e da divisão do fluxo respiratório. Esse é um dos pontos importantes para a compreensão de que o uso correto da respiração favorece o relaxamento dos músculos e melhora a sua efetividade. Aqui, pode-se verificar que violinistas e violistas nem sempre estão conscientes do verdadeiro problema, atribuindo o mal-estar respiratório a uma carência técnica, que lhes paralisa ou bloqueia. Na realidade, é o contrário: a técnica instrumental seria amplamente beneficiada com uma respiração adequada.

Os instrumentistas de corda utilizam somente uma pequena parte da sua capacidade pulmonar e não apreciam as incidências consideráveis da respiração na execução musical. Esse problema não acontece, em contrapartida, com os cantores e com os instrumentistas de sopro, que conhecem muito bem a importância de uma colocação correta da respiração, fundamental para conseguirem a desejada “coluna de ar”, sem a qual não se obtém uma emissão sonora conveniente. Sem o domínio confortável da respiração, não podem nem frasear e nem fazer música.

Sobre esse aspecto, Devos (1966) estabelece o paralelo entre a coluna de ar, o sopro do cantor e o arco dos instrumentos de corda. Para estes últimos, pode-se admitir que a expressão na execução instrumental realiza-se, pelo menos, por 2/3 de arco para 1/3 da mão esquerda. Eis o motivo da grande importância dada à técnica de arco.

A respiração permanece ignorada no ensino tradicional do violino, como se fosse exclusividade dos instrumentistas de sopro. Veremos quem é capaz de mencionar a um violinista sua «coluna de ar» (Hoppenot, 1991, p. 131).

No caso do violino e da viola, muitas vezes desconsidera-se que a beleza, a profundidade e a emoção da sonoridade, a expressividade que se consegue por meio do arco, são igualmente o resultado da tranquilidade e da utilização adequada da respiração.

A inspiração seguida da expiração pode ser considerada como uma forma de expansão e contração, que encontra paralelismo na essência do movimento do arco do instrumentista de cordas friccionadas; está recebendo e transmitindo inspiração, o que é a natureza da performance: é tensão e relaxamento (Sanders;Phillips, 2002, p. 633).

Podemos considerar que a importância da respiração está diretamente ligada ao movimento do arco, ao braço direito, existindo, portanto, uma relação entre ambos. A inspiração e a expiração (expansão e contração) são a origem do que chamamos de arco “para baixo” e arco “para cima”.

Partindo do pressuposto de que uma boa respiração é essencial para uma vida saudável, não seria coerente que esse mesmo princípio fosse aplicado ao tocarmos um instrumento de corda? Mas o que seria uma boa respiração? Pela perspectiva da técnica Alexander, é aquela na qual, de fato, não precisamos interferir. É a respiração natural, automática. Alguns músicos ainda se sentem incapazes de tocar sem prender a respiração em algum grau. Na maioria das vezes, acabam forçando a respiração de alguma forma para a realização da sua prática musical. Por exemplo, é comum o hábito de inalar exageradamente, provocando um ruído de respiração profunda, no instante de levantar o arco como preparação para tocar; há, ainda, aqueles que forçam sua respiração para acompanhar a estrutura da frase musical, enquanto outros a prendem.

Na realidade, o que a técnica Alexander nos mostra, com o seu século de prática, é que a maioria desses hábitos envolve um arqueamento desnecessário da espinha dorsal, sendo prejudicial para a estrutura de cabeça/pescoço e para a articulação de quadril/pernas. Inevitavelmente, isso reduz a eficácia da sustentação do torso disponível para os braços, fazendo com que os mesmos se sintam pesados e tensionados.

Podemos constatar que a respiração é encarada muitas vezes pelo músico como um estorvo, como um obstáculo a eliminar, e não como um elemento construtivo para a execução musical. É preciso, pois, asseverar a relevância de se ter um ritmo respiratório amplo e distendido, encarado como uma necessidade artística, para a consecução de uma ação musical cômoda e expressiva. Hoppenot diz o seguinte:

Os músicos são tributários da respiração, na metade do caminho entre o subconsciente, na parte inferior e superior do corpo, da parte física e espiritual. Se a respiração é interior, profunda e sossegada, será o suporte de uma energia vital interminável. Do contrário, se ela é curta, mal colocada e inibida, perturbará o metabolismo, paralisará o movimento e bloqueará a relação entre a parte baixa e alta do corpo, impedindo uma comunicação real com a riqueza criativa do nosso inconsciente (Hoppenot, 1991, pág. 130).

Nesse momento, pode-se verificar a necessidade de o aluno observar e perceber certos pontos, como recomenda Black (1996): encontra-se a cabeça bem equilibrada na parte superior da coluna vertebral, ou ela mantém-se em posição de maneira rígida? A mandíbula está em tensão? Encontram-se os ombros ou os braços adiantados ou ligeiramente levantados? O estômago está relaxado? Estão os pés e os joelhos soltos?

Todos esses detalhes podem ter efeitos na respiração, fazendo-a pouco eficaz,

comprimindo o sistema respiratório, impedindo que se respire profundamente. Se o músico apresenta uma má postura, os músculos que permitem as mudanças no corpo para inspirar ou expirar ficam reprimidos no seu movimento, impedindo que os pulmões possam se expandir como necessário, fazendo com que a respiração seja realizada através da parte alta dos pulmões.

Limitar a respiração a essa parte dos pulmões, a um simples abrir e fechar das costelas separadas do ventre, causa no músico uma nefasta separação entre a parte alta e baixa do corpo. Portanto, é necessário que a parte abdominal esteja suficientemente livre e distendida para permitir, em cada inspiração, uma leve elevação do ventre, fundamental para a livre ação do diafragma.

Um exemplo claro da relevância da consciência na respiração acontece quando iniciamos o movimento musical em uma peça. A preparação mais natural será inalar suavemente, permitindo que os nossos braços acompanhem tal gesto, e, assim, tocar no instante da exalação, da mesma forma que um cantor o faria. Isso será plenamente consciente na medida em que primeiramente mudemos nossos hábitos. Trabalhar a respiração na forma descrita acima poderá cicatrizar a separação entre nosso corpo, o corpo do instrumento e o corpo da música, permitindo que, a partir dessa conscientização, possamos explorar com naturalidade outros elementos da prática musical.

Na dinâmica do respirar, constata-se que a inspiração consiste na tensão ativa do diafragma, em união com a distensão dos músculos abdominais e pélvicos. A expiração, em contrapartida, produz-se com a tensão ativa dos referidos músculos abdominais, elevando o diafragma, nesse instante, distendido. Portanto, verifica-se que o mecanismo fundamental e natural da respiração, em um estado de distensão, é precisamente a alternância ritmada de contrações e de relaxamento, que empurra a massa abdominal em um fluxo e em um refluxo constantes. Hoppenot esclarece que “o centro do referido movimento, centro da respiração, estará situado, dessa maneira, no ventre e não no peito, onde estão os pulmões, mesmo que esses últimos sejam o âmbito real da função respiratória” (Hoppenot, 1991, p. 133).

Outro ponto relevante sobre a respiração é assinalado por Menuhin:

A correta respiração requer a habilidade de inalar e exalar com suavidade. Para isso, deve-se levar o mesmo tempo na inalação que na exalação, sendo que o tempo para cada uma deve ser tão longo quanto possível. Na prática do violino, a respiração deve ser contínua, evitando-se retê-la (Menuhin, 1971, p. 17).

Menuhin (1971) propõe um exercício respiratório simples para desenvolver a habilidade de inalar e de exalar. Para realizá-lo, senta-se no chão, com as pernas cruzadas uma sobre a outra, as mãos descansando sobre os joelhos, com as palmas para cima, a coluna vertebral bem ereta, o pescoço e os ombros relaxados, o tórax livre e alto. A partir desse ponto, começa-se a respirar suavemente, marcando os segundos decorridos, procurando prolongar a duração de cada respiração.

Bruser (1997) recomenda um outro exercício que se faz sentado em uma cadeira,

o tronco erguido, descansando naturalmente sobre os ossos da bacia, os pés bem assentados e firmes no chão, as mãos em repouso sobre as pernas, a cabeça e a face para diante, deixando cair o olhar a um nível confortável, uns 45° para baixo, relaxando os olhos. Nesse instante, mentaliza-se o corpo, da cabeça aos dedos dos pés, para perceber qualquer ponto de tensão, com o objetivo de relaxar conscientemente os músculos, libertando tais tensões. Conseguida a postura anterior, volta-se a atenção para a respiração na exalação. Não será necessário, nesse caso, prestar uma atenção particular à inalação, e sim apenas ao ar que sai. Não será preciso respirar de alguma maneira especial, simplesmente deve-se respirar, mantendo o exercício por pelo menos dois minutos. Segundo Bruser (1997), a respiração para fora, a exalação, é muito relaxante e, normalmente, no dia a dia, não se tem oportunidade de exalar suficientemente. Precipita-se o processo da respiração e, às vezes, ela é retida. Prestar atenção à respiração permitirá uma conscientização desses hábitos.

A importância da expiração deve-se ao fato de que é, por regra geral, a fase respiratória que corresponde ao tempo mais intenso do esforço, à atividade e à continuidade do movimento. Pode-se verificar que, tratando-se de uma exalação prolongada, a mesma estará unida ao trabalho ativo da musculatura exterior do tronco, especialmente a do ventre. Hoppenot (1991) chama atenção para a realidade de que os violinistas não costumam ter conhecimento desse fato e, portanto, no instante de controlar a respiração preocupam-se mais com a inspiração. Inspirar com intensidade sem uma contrapartida adequada na expiração não traz benefícios, já que a inspiração excessiva bloqueia o ar nos pulmões e perturba a naturalidade e a eficiência dos gestos, além de predispor a um estado de insegurança.

Precisamos, portanto, tomar conhecimento de que, ao contrário do que a maioria das pessoas acredita, a exalação, e não a inalação, é a parte ativa no ciclo respiratório. Na medida em que exalamos, contraímos ativamente o espaço dos pulmões, expelindo o ar do seu interior.

Permitir que a inalação aconteça por ela mesma, naturalmente, sem nenhuma intervenção extra, é crucial para desfazer o quadro de tensão que provocamos. Partindo do princípio de que toda inalação é componente chave como resposta clássica a uma situação de ansiedade ou de medo, todo esforço de que dispusermos para diminuir o excessivo hábito de fazer inalações forçadas será um elemento favorável. Começaremos a valorizar a nossa exalação como um poderoso aliado para combater o medo de palco e seu prejudicial efeito, que pode resultar, por exemplo, no tremor do arco. Resumindo, deve-se evitar sempre fazer inalações forçadas e nunca permitir que se interrompa o ritmo natural da nossa respiração. O instrumentista precisará saber adaptar a sua respiração a determinados níveis, segundo as necessidades requeridas e a amplitude do gesto.

Não se deve abordar o concerto para violino de Brahms, que exige uma reserva

de energia considerável, do mesmo modo que o final de uma sonata de Mozart, constituído de elementos precisos e delicados (Hoppenot, 1991, p. 134).

Segundo a explicação acima, compreende-se que, em um determinado caso, a inspiração anterior a uma grande respiração implicará o tórax na sua totalidade, com o objetivo de atuar com a força necessária para uma expiração longa. No outro caso, será suficiente uma leve inspiração, mais fraca de início, que resultará mais apropriada para uma expressão do detalhe musical. Mesmo assim, segundo Hoppenot (1991), em ambos os casos a expiração será base para a ação, uma vez que se habilite o gesto por meio de inspiração anterior adequada.

Na sequência, pode-se mencionar um exercício simples, recomendado por Menuhin (1971), para incrementar consideravelmente o controle da respiração e a capacidade pulmonar. Ele consiste em colocar a mão direita contra o nariz, tapando a narina direita com a ponta do polegar e a esquerda com a ponta do terceiro dedo. A seguir, afrouxar ligeiramente a narina esquerda, o suficiente para permitir a entrada de uma fina coluna de ar. Observe-se: (a) inalar pela narina esquerda; (b) exalar pela narina direita, afrouxando o polegar com leveza, enquanto se fecha a narina esquerda com o terceiro dedo - exalar completamente; (c) inalar através da narina direita; (d) exalar através da esquerda. Segundo Menuhin (1971), a destreza desse exercício é medida pela duração de cada inalação e exalação, pela estreiteza da abertura através da qual passa o ar na narina e pelo silêncio com o qual o ar passa. Para o bom controle da respiração, o objetivo será conseguir manter aproximadamente durante quarenta e cinco segundos a inalação e, em um tempo similar, a exalação, realizando o ciclo completo dez vezes.

A seguir, podemos conferir uma tabela com exercícios, que, como ressaltam Rosset e Odam (2010), orientam para saber se de fato respiramos com eficácia.

1. Inspirar o mais profundamente possível. Durante a expiração, contar em voz alta, com clareza e o mais rápido que puder. Até quanto conseguimos contar?	Menos de 60	Perto ou mais de 60
2. Respirar fundo e observar por onde fizemos entrar o ar nos pulmões.	Pela boca	Pelo nariz
3. Na frente de um espelho, respirar fundo e observar que parte do corpo se expande com maior clareza.	A porção superior do tórax, os ombros e as costelas.	O abdome
4. Colocar uma mão no peito e outra no abdome. Respirar e observar a mão que se move primeiro.	A mão sobre o peito	A mão sobre o abdome
5. Respirar fundo novamente e expirar relaxadamente, assinando a descrição que melhor represente a sensação resultante.	Respiração entrecortada, difícil, tensa, restringida, superficial, cansativa	Fluída, contínua, relaxada e profunda.

(Rosset e Odam, 2010, p. 14).

Rosset e Odam (2010) ressaltam que, se uma ou mais respostas correspondem à primeira coluna, deve-se tentar melhorar a respiração para potencializar os seus benefícios e o relaxamento. Em contrapartida, se a maioria das respostas encontra-se na segunda coluna, possivelmente já se esteja realizando a respiração abdominal, a mais recomendada.

A respiração abdominal é o método mais natural, que utilizamos quando somos bebês e quando dormimos. Resulta na forma mais eficaz de respirar, permitindo o máximo controle e gerando uma tensão mínima. Recomenda-se, portanto, que se tente sempre usar essa respiração ao tocar um instrumento ou ao realizar qualquer outra atividade diária. Rosset e Odam (2010) indicam como aprender a realizar a respiração abdominal com o seguinte exercício:

1. Encher e esvaziar os pulmões lentamente.
2. Procurar esvaziar os pulmões completamente.
3. Observar como, no final, sempre a tendência é pôr a barriga para dentro para conseguir expulsar todo o ar. Colocar a mão no abdome ajudará a experimentar esta sensação.

4. Seguir respirando durante alguns instantes. Não tentar fazê-lo com rapidez, já que será possível experimentar uma sensação de tontura pela excessiva eliminação de gases do sangue.
5. Concentrar-se somente na fase final da expiração e prestar atenção em como o abdome ajuda a comprimir os pulmões.
6. Concentrar-se seguidamente em inalar ar. O primeiro que se move é o abdome, que se expande para deixar que o ar entre nos pulmões.
7. Respirar normalmente, vezes seguidas, sem forçar a expulsão de todo o ar, e tentar estar ciente de que os movimentos abdominais continuam. No caso de que não se consiga isso, devem-se repetir os passos prévios. Em caso afirmativo, recomenda-se seguir praticando esses movimentos respiratórios com a finalidade de que se incorporem à vida diária e não sejam realizados somente durante a prática musical (Rosset e Odam, 2010, p. 15).9.

2 | CONCLUSÃO

Desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração é um processo de meditação que pode resultar em uma prática completamente transformadora, enfatizando a qualidade da atenção voltada ao ciclo respiratório, e que nos convida a perceber como a respiração e a música interferem em nós em vez de interferirmos na respiração e na música.

A consciência da respiração durante a prática instrumental não tem como intenção ser um direcionamento para tocar, isto é, por exemplo, inalar nos momentos de tensão na música e exalar quando exista calma ou relaxamento, ou respirar sincronizado com a música. Pelo contrário, deve ser um processo que direcione para uma maior liberdade e profundidade na performance. Pode-se concluir que a ideia que permeia todo trabalho de respiração não é limitar, mas sim propiciar a plena consciência da mesma com o objetivo de libertar nossas respostas físicas e emocionais direcionadas à prática musical. Alcançado esse estágio o instrumentista estará em condição plena de se focalizar na execução musical e, assim, poder expressar-se com facilidade, conforto e satisfação.

REFERÊNCIAS

BLACK, Sara. **Cuerpo y mente en forma**. Traducción de Patricia Rodríguez Fischer. Barcelona: Blume, 1996.

BRUSER, Madeline. **The Art of Practicing: A Guide to Making Music from the Heart**. New York: Three Rivers Press, 1997.

DEVOS, Noel. **A respiração**, cap. 4. do curso de extensão universitária ministrado na UFRJ, em agosto/setembro de 1966.

Disponível em http://www.haryschweizer.com.br/Textos/DEVOS_4_respiracao.htm (Acesso em 10/12/2015).

HOPPENOT, Dominique. **El violín interior**. Traducción de Juan Sanabras. Madrid: Real Musical, 1991.

MENUHIN, Yehudi. **Seis lecciones con Yehudi Menuhin**. Madrid: Real Musical, 1971.

ROSSET i LLOBET, Jaume; ODAM, George. **El cuerpo del músico. Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento**. Badalona: Editorial Paidotribo, 2010.

SANDERS, Joseph; PHILLIPS, Ruth. **Freedom to breathe**, *The Strad*, London, v.113, n. 1346, p. 630-635, June 2002.