

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 4

 **Atena**
Editora
Ano 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 4 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 4)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-107-7

DOI 10.22533/at.ed.077190502

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

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 4

Atena Editora
2019

APRESENTAÇÃO

A Música, a Filosofia e a Educação nos ajuda a viver melhor.

Neste pequeno texto, pretendo levá-lo a uma breve reflexão sobre o que é a **Música, a Filosofia e a Educação**, uma Arte e como se dá a relação entre elas

Não é de meu interesse aprofundar nenhum tema aqui exposto, a pretensão é apenas convidá-lo a uma leve reflexão, para que com isso, você possa pensar as palavras, sob novas perspectivas, não necessariamente as apontadas aqui, mas sim, obter um novo caminho e tentar conduzir-se nestas “novas vias”, as quais você pode, talvez, ler e deixar-se levar por esta interpretação livre. Os filósofos, a música e a Educação são os eternos amigos da humanidade, e nos ensinam a enfrentar o adverso. A **música** (do [grego](#) *μουσική τέχνη* - musiké téchne, a arte das musas) é uma forma de [arte](#) que se constitui na combinação de vários [sons](#) e [ritmos](#), seguindo uma pré-organização ao longo do [tempo](#). A “**Música**” é a arte de combinar os sons e o silêncio. Se pararmos para perceber os sons que estão a nossa volta.

É considerada por diversos [autores](#) como uma [prática cultural](#) e [humana](#). Não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias. Embora nem sempre seja feita com esse objetivo, a música pode ser considerada como uma forma de [arte](#), considerada por muitos como sua principal função.

A filosofia existe para que as pessoas possam viver melhor, sofrer menos, lidar melhor com os desafios, enfrentar com serenamente o eterno vai-e-vem de “altos e baixos”, como diz um grande um filósofo da Antiguidade. A missão essencial da filosofia é tornar viável a busca da felicidade. Todos os grandes pensadores marcaram esse ponto. A filosofia e a música são irmãs siamesas é útil na vida prática, no cotidiano. Alguém definiu os filósofos como os amigos eternos da humanidade. Nas noites frias e escuras que enfrentamos no correr dos longos dias, eles podem iluminar e aquecer. A filosofia e a música apóia, consola e abraça. Um aristocrata romano chamado Boécio (480-524) era rico, influente, poderoso. Era dono de uma inteligência colossal: traduziu para o latim toda a obra de Aristóteles e Platão. Tudo ia bem. Até o dia em que foi acusado de traição pelo imperador e condenado à morte. Foi torturado. Recebeu a marca dos condenados à morte de então: a letra grega Theta queimada na carne. Boécio recorreu à filosofia, em que era mestre, para enfrentar suas adversidades em: “*A felicidade pode entrar em toda parte se suportarmos tudo sem queixas*”, escreveu ele. A filosofia consola, mostrou em situação extrema Boécio. E ensina. E inspira. Sim, os filósofos são os eternos amigos da humanidade. Agimos como formigas quase sempre, subindo e descendo sem razão o tronco das árvores, e pagamos um preço alto por isso: ansiedade, aflição, fadiga física e mental. Nossa agenda costuma estar repleta. É uma forma de fugir de nós mesmos, como escreveu sublimemente um poeta romano. O pensador francês Descartes escreveu uma frase que é como um tributo à escola de Epitecto: “É mais fácil mudar seus desejos do que mudar a ordem do

mundo”). Não adianta se agastar contra as circunstâncias: elas não se importam. Isso se vê nas pequenas coisas da vida. Você está no meio de um congestionamento? Exasperar-se não vai dissolver os carros à sua frente. Caiu uma chuva na hora em que você ia jogar tênis com seu amigo? Amaldiçoar as nuvens não vai secar o piso. Que tal uma sessão de cinema em vez do tênis? Outro ensinamento seu crucial é que só devemos nos ocupar efetivamente daquilo que está sob nosso controle. Você cruza uma manhã com seu chefe no elevador e ele é efusivo. Você ganha o dia. Você o encontra de novo e ele é frio. Você fica arrasado. Daquela vez ele estava bem-humorado, daí o cumprimento caloroso, agora não. O estado de espírito de seu chefe não está sob seu controle. Você não deve nem se entusiasmar com tapas amáveis que ele dê em suas costas e nem se deprimir com um gesto de frieza. Você não pode entregar aos outros o comando de seu estado de espírito.

“Não é aquele que lhe diz injúrias quem ultraja você, mas sim a opinião que você tem dele”, disse Epitecto. Se você ignora quem o insulta, você lhe tira o poder de chateá-lo, seja no trânsito, na arquibancada de um estádio de futebol ou numa reunião corporativa. Não são exatamente os fatos que moldam nosso estado de espírito, pregou Epitecto, mas sim a maneira como os encaramos. Um dos desafios perenes da humanidade, e as palavras de Epitecto são uma lembrança eterna disso, é evitar que nossa opinião sobre as coisas seja tão ruim como costuma ser. A mente humana parece sempre optar pela infelicidade.

Outra lição essencial dos filósofos é não se inquietar com o futuro. O sábio vive apenas o dia de hoje. Não planeja nada. Não se atormenta com o que pode acontecer amanhã. É, numa palavra, um imprevidente. Eis um conceito comum a quase todas as escolas filosóficas: o descaso pelo dia seguinte. Mesmo em situações extremas. Um filósofo da Antiguidade, ao ver o pânico das pessoas com as quais estava num navio que chacoalhava sob uma tempestade, apontou para um porco impassível. E disse: “Não é possível que aquele animal seja mais sábio que todos nós”.

O futuro é fonte de inquietação permanente para a humanidade. Tememos perder o emprego. Tememos não ter dinheiro para pagar as contas. Tememos ficar doentes. Tememos morrer. O medo do dia de amanhã impede que se desfrute o dia de hoje. “A imprevidência é uma das maiores marcas da sabedoria”, escreveu Epicuro. Nascido em Atenas em 341 AC, Epicuro, como os filósofos cínicos, foi uma vítima da posteridade ignorante. Pregava e praticava a simplicidade, e no entanto seu nome ficou vinculado à busca frívola do prazer.

Somos tanto mais serenos quanto menos pensamos no futuro. Vivemos sob o império dos planos, quer na vida pessoal, quer na vida profissional, e isso traz muito mais desassossego que realizações. O mundo neurótico em que arrastamos nossas pernas trêmulas de receios múltiplos deriva, em grande parte, do foco obsessivo no futuro. Há um sofrimento por antecipação cuja única função é tornar a vida mais áspera do que já é. Epicuro, numa sentença frequentemente citada, disse que nunca é tarde demais e nem cedo demais para filosofar. Para refletir sobre a arte de viver bem, ele

queria dizer. Para buscar a tranqüilidade da alma, sem a qual mesmo tendo tudo nada temos a não ser medo. Também nunca é tarde demais e nem cedo demais para lutar contra a presença descomunal e apavorante do futuro em nossa vida. O homem sábio cuida do dia de hoje. E basta.

Heráclito e Demócrito foram dois grandes filósofos gregos da Antiguidade. Diante da miséria humana, Heráclito chorava. Demócrito ria. No correr dos dias nós vemos uma série infinita de absurdos e de patifarias. Alguém a quem você fez bem retribui com ódio. A inveja parece onipresente. Você tropeça e percebe a alegria maldisfarçada dos inimigos e até de amigos. (Palavras do frasista francês Rochefoucauld: sempre encontramos uma razão de alegria na desgraça de nossos amigos). A hipocrisia é dominante. As decepções se acumulam. Até seu cachorro se mostrou menos confiável do que você imaginava. Em suma, a vida como ela é. Diante de tudo isso, as alternativas estão basicamente representadas nas atitudes opostas de Heráclito e Demócrito. Você pode chorar. E dedicar o resto de seus dias a movimentos que alternam gemidos de autopiedade e consumo de antidepressivos de última geração. Ou então você pode rir. Sêneca comparou a atitude de Heráclito e Demócrito para fazer seu ponto: ria das coisas, em vez de chorar.

Mesmo o alemão Schopenhauer, o filósofo do pessimismo, reconhece sabedoria na jovialidade. No seu livro *Aforismos para a Sabedoria de Vida*, Schopenhauer, que viveu no século XIX, escreveu: *“Acima de tudo, o que nos torna mais imediatamente felizes é a jovialidade do ânimo, pois essa boa qualidade recompensa a si mesma de modo instantâneo. Nada pode substituir tão perfeitamente qualquer outro bem quanto essa qualidade, enquanto ela mesma não é substituível por nada”*.

No artigo **“COMO SE FOSSE NATUREZA”**: **SOBRE AS TENSÕES NECESSÁRIAS ENTRE REGRAS E PROCESSOS CRIATIVOS**, o ator Gerson Luís Trombetta examina, a partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, os aspectos tensos da relação entre a regra e o gênio no processo de criação artística. No artigo **“O QUE É AUDIÇÃO?”**: **UMA ANÁLISE À LUZ DA PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DA INDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE AUDIÇÃO COMO PROPOSIÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS METODOLÓGICOS**, o autor Thiago Xavier de Abreu analisar, à luz da psicologia histórico-cultural e da crítica vigotskiana aos fundamentos gerais da psicologia, a dificuldade de se definir o termo “audição”, ou melhor, o problema metodológico que resulta nesta dificuldade. No artigo **A PRÁTICA DO CANTO CORAL E SUAS APRENDIZAGENS: UM ESTUDO DESCRITIVO-INTERPRETATIVO**, os autores Hellen Cristhina Ferracioli e Leandro Augusto dos Reis buscam compreender os aspectos músico-pedagógicos que caracterizam a prática do canto coletivo como ambiente de educação musical. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA: A PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO E OS RESULTADOS PARCIAIS**, autor Thiago Xavier de Abreu busca determinar critérios filosóficos e pedagógicos para a seleção de conteúdos da educação musical e para a definição de formas de trabalho pedagógico com esses conteúdos na perspectiva da pedagogia

histórico-crítica. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)**, a autora Maria Beatriz Licursi, busca realizar uma reflexão sobre a influência da educação musical no desenvolvimento cognitivo dos alunos. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)**, a autora Maria Beatriz Licursi, busca realizar uma reflexão sobre a influência da educação musical no desenvolvimento cognitivo dos alunos. No artigo **A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMÁS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora Priscila de Freitas Machado traz considerações sobre avaliação na Educação Infantil, com o enfoque nos instrumentos avaliativos utilizados por professores em turmas de pré-escola (5 e 6 anos). **A FORMAÇÃO HUMANA: UMA BREVE ANÁLISE DE PARADIGMAS FORMATIVOS NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES AO FILOSOFAR E À EDUCAÇÃO** as autoras Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira dissertam sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. Primeiramente, é exposto um breve panorama dos principais modelos formativos que integraram a História da Humanidade, bem como a História da Filosofia. No artigo **ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1**, os autores Buscam expor os resultados do projeto, considerados positivos para o Departamento em questão, possibilitando o emprego das metodologias utilizadas neste caso em problemáticas similares. **No artigo AS CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva e Fernando William Cruz buscam compreender 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. No artigo **ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1**, André Vieira Sonoda Buscam expor os resultados do projeto, considerados positivos para o Departamento em questão, possibilitando o emprego das metodologias utilizadas neste caso em problemáticas similares. No artigo **MELOPEIA: A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA**, Leonel Batista Parente busca compreender *strictu sensu* os matizes deste conceito, identificando seus elementos e sua funcionalidade na relação com a Tragédia Grega. **No artigo NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores, Fernando Emboaba de Camargo, José Eduardo Fornari Novo Junior propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. O ensino

de Música na educação de jovens e adultos, o caso de uma escola em Araguari as autoras Jennifer Gonzaga Cíntia Thais Morato. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, a autora Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca discutir ensino e aprendizagem de elementos constituintes da música, cujo objetivo é construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. O artigo **O ENSINO DE MÚSICA A PARTIR DA TIPOLOGIA DOS CONTEÚDOS DE ANTONI ZABALA: UMA EXPERIÊNCIA EM UM CENTRO DE OBRAS SOCIAIS** Fernanda Silva da Costa No artigo **o PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: UMA EXPERIÊNCIA DE APRECIÇÃO MUSICAL NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS**, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima relatam a experiência musical vivenciada por alunos do CREJA - Centro Municipal de Referência de Educação de Jovens e Adultos, através da participação no projeto “A escola vai à ópera”, assistindo a obra O Limpador de Chaminés de Benjamin Britten e buscam conhecer as impressões do grupo sobre essa experiência através de entrevistas.

Solange Aparecida de Souza Monteiro

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“COMO SE FOSSE NATUREZA”: SOBRE AS TENSÕES NECESSÁRIAS ENTRE REGRAS E PROCESSOS CRIATIVOS	
Gerson Luís Trombetta	
DOI 10.22533/at.ed.0771905021	
CAPÍTULO 2	10
“O QUE É AUDIAÇÃO?”: UMA ANÁLISE À LUZ DA PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DA INDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE AUDIAÇÃO COMO PROPOSIÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS METODOLÓGICOS	
Thiago Xavier de Abreu	
DOI 10.22533/at.ed.0771905022	
CAPÍTULO 3	18
A PRÁTICA DO CANTO CORAL E SUAS APRENDIZAGENS: UM ESTUDO DESCRITIVO-INTERPRETATIVO	
Hellen Cristhina Ferracioli	
Leandro Augusto dos Reis	
DOI 10.22533/at.ed.0771905023	
CAPÍTULO 4	28
A EDUCAÇÃO MUSICAL NA PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA: A PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO E OS RESULTADOS PARCIAIS	
Thiago Xavier de Abreu	
DOI 10.22533/at.ed.0771905024	
CAPÍTULO 5	36
A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)	
Maria Beatriz Licursi	
DOI 10.22533/at.ed.0771905025	
CAPÍTULO 6	49
FORMAÇÃO HUMANA: UMA BREVE ANÁLISE DE PARADIGMAS FORMATIVOS NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES AO FILOSOFAR E À EDUCAÇÃO	
Letícia Maria Passos Corrêa	
Neiva Afonso Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0771905026	
CAPÍTULO 7	62
ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1	
André Vieira Sonoda	
DOI 10.22533/at.ed.0771905027	

CAPÍTULO 8	72
CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	
Juliana Rocha de Faria Silva Fernando William Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.0771905028	
CAPÍTULO 9	86
MELOPEIA: A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA	
Leonel Batista Parente	
DOI 10.22533/at.ed.0771905029	
CAPÍTULO 10	95
NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS	
Fernando Emboaba de Camargo José Eduardo Fornari Novo Junior	
DOI 10.22533/at.ed.07719050210	
CAPÍTULO 11	109
O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS (EJA): O CASO DE UMA ESCOLA ESTADUAL EM ARAGUARI - MG	
Jennifer Gonzaga Cíntia Thais Morato	
DOI 10.22533/at.ed.07719050211	
CAPÍTULO 12	120
O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO	
Lúcia Jacinta da Silva Backes	
DOI 10.22533/at.ed.07719050212	
CAPÍTULO 13	129
O ENSINO DE MÚSICA A PARTIR DA TIPOLOGIA DOS CONTEÚDOS DE ANTONI ZABALA: UMA EXPERIÊNCIA EM UM CENTRO DE OBRAS SOCIAIS	
Fernanda Silva da Costa	
DOI 10.22533/at.ed.07719050213	
CAPÍTULO 14	140
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: UMA EXPERIÊNCIA DE APRECIÇÃO MUSICAL NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.07719050214	
CAPÍTULO 15	148
ASPECTOS MUSICAIS PERTINENTES À PRÁTICA DE LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA PELO PONTO DE VISTA DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA	
Alexandre Fritzen da Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.07719050215	

CAPÍTULO 16 156

REFLEXÕES SOBRE EDUCAÇÃO SEXUAL, ESTUDOS DE GÊNERO E MÚSICA

Solange Aparecida de Souza Monteiro

Karla Cristina Vicentini de Araujo

Viviane Oliveira Augusto

Gabriella Rossetti Ferreira

Paulo Rennes Marçal Ribeiro

DOI 10.22533/at.ed.07719050216

SOBRE A ORGANIZADORA..... 166

MELOPEIA: A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA

Leonel Batista Parente

Mestrado em Música pela Universidade Federal de Goiás, Brasil(2015)

Professor Nível Superior do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França , Brasil

RESUMO: Tendo em vista que as traduções dos textos gregos, referentes à menção de Aristóteles em Poética, definem melopeia por música em sentido lato, a proposta desse artigo é tentar compreender *strictu sensu* os matizes deste conceito, identificando seus elementos e sua funcionalidade na relação com a Tragédia Grega. Para este fim, entre outros autores, buscou-se base notadamente em Aristides Quintilianus que, de forma sistemática, no século II a.C., expõe o que seria a melopeia como forma de composição ao mesmo tempo que a classifica em gêneros subgêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Melopeia; Tragédia Grega.

ABSTRACT: Since the translations of the Greek texts referring to the mention of Aristotle in Poetics define melopeia by music in the broad sense, the proposal of this article is to understand *strictu sensu* the nuances of this concept, identifying its elements and its functionality in the context of the Greek Tragedy. In order to this understanding, among other authors, it was

mainly based on Aristides Quintilianus that in a systematic way in the 2nd century BC clarifies what would be melopeia as a compositional form at the same time he classifies it in genres and subgenres.

KEYWORDS: Melopoeia; Greek tragedy.

MELOPEIA E POESIA

Melopeia, do grego *melopoiía*, é um termo formado a partir contração do substantivo *mélos* e do verbo *poiéo*, que na cultura grega significava compor um poema. *Melos*, por seu turno – em sentido amplo – poderia ser qualquer peça musical, e em sentido estrito, poderia ser um canto ou uma linha melódica instrumental. Tudo indica que o termo ficou conhecido no Ocidente por intermédio de Aristóteles (384-322 a.C.) que o cita entre os seis elementos considerados por ele essenciais na Tragédia Grega, quais sejam, enredo, caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopeia (POÉTICA, 1450a, 10).

A compreensão de melopeia, no entanto, remonta aos tempos de Homero e Hesíodo, que ao instaurarem um gesto cultural da Hélade, declamam, como aedos, a canção épica que se desdobra na canção lírica e se expressa nos sentimentos subjetivos da canção trágica. A partir daí, ao som do *forminx*, maiormente, e da *pandoŭra*, outros poetas (*melopoiios*), com

inflexão vocal carregada de meliosidade, também vão declamar suas odes em banquetes e espaços públicos. Por este justo motivo, tais poetas ficaram conhecidos na história como *aedos* (*aoidós*) – de ode (*ōidē*), poesia acompanhada de música. Melopeia, neste contexto, era, portanto, o resultado sonoro das odes declamadas pelos *aedos* e *rapsodos*. Estes últimos se configuram como poetas, que, apesar de também expressarem sua arte em ambientes públicos, geralmente não compunham suas próprias odes e nem faziam uso de acompanhamento instrumental.

Obedecendo à métrica verbal da melopeia, dentro de um contexto que envolvia melodia, ritmo, dicção, e dança estes poetas oralizavam e ao mesmo tempo dançavam suas récitas. Uma das ocorrências deste movimento dançante era conhecida entre os gregos como *arsis* e *thesis*, literalmente levantar e baixa sucessivamente o pé ou a mão numa ideia de movimento agógico (MORENO; HERREA, 1991). *No universo da declamação lírica*, moldando-se de acordo com a métrica da fala e das nuances das escalas (*harmoníai*), a melopeia era um fragmento a serviço da forma cantilante das palavras. Já no universo macro da *Musikē*, ela seria a música propriamente dita, a arte dos sons, tema que Aristides Quintilianus aborda no livro I da sua obra *Peri Musike* (*Sobre a Música*).

Com a finalidade de impregnar significado à linguagem poética, agora já no século XX, mais precisamente em 1934, num ensaio intitulado *ABC of Reading* (ABC da Literatura), o poeta modernista e fundador do imagismo, Ezra Pound (1885-1972), recorre à concepção de melopeia, todavia desta feita colocando-a numa estrutura triádica que engloba melopeia, fanopeia e logopeia. Como dito no início do parágrafo, a finalidade dessa tríade retórica era carregar a linguagem poética de significado. Aclarando esta ideia, segundo Pound (1990, p.11),

(...) melopeia é aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta seu significado (Homero, Arnault Daniel e os provençais). Fanopeia [é] um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.e, Li T'ai-Pob e os chineses atingiram ao máximo de fanopeia, devido talvez à natureza do ideograma). Logopeia [é] 'a dança do intelecto entre as palavras que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue).

No que concerne à melopeia, palavras impregnadas de uma propriedade musical, significa dizer que o som das palavras e o ritmo das frases são utilizados gerar uma impressão de música. Na perspectiva poundiana, uma das características da poesia é a estreita relação entre melopeia e significado, isto é, a interação da sonoridade com o sentido. Entretanto, isso não categoriza que se não existir tal afinidade não possa haver discurso poético e nem que, apenas essa característica, define a natureza da poesia.

Em Pound a base estrutural da poesia é constituída pela tríade melopeia, fanopeia e logopeia, que pode ser entendida como música, imagem e ideia. Logo, para atingir uma linguagem poética carregada de sentido, deve-se recorrer ao ritmo e ao som: melopeia; à criação de imagens simbólicas: fanopeia, e ao uso de palavras e

suas possíveis interpretações: logopeia. Ao entender a melopeia como a musicalidade presente na poesia Pound observa esta se atrofia quando se afasta muito da música. De igual modo, assegura que, na sua concepção, existem três espécies de melopeia, que seria a poesia para ser cantada, a poesia para ser salmodiada e a poesia para ser falada. Apoiando-se na categorização de Ezra Pound, Antunes (2009) observa que além de sonoridade a melopeia comporta elementos de estilística, identificáveis, por exemplo, nos poemas de Homero. Estes elementos seriam assonância (repetição do mesmo som vocálico em diferentes sílabas); aliteração (repetição do mesmo som consonantal); homofonia (assonância mais fugidia que permite eficácia poética); anáfora (repetição da mesma palavra no início dos versos); poliptoto (repetição do mesmo nome em casos diferentes ou do mesmo verbo com terminações diferentes) e paranomásia (palavras com sonoridades semelhantes e sentidos diferentes).

Dessa forma, na melopeia o aspecto sonoro de uma palavra pode alterar ou reforçar o sentido dos vocábulos de um poema; isso porque há certa correspondência entre a sonoridade das palavras e o sentimento por elas expresso. Essa distinção diz respeito ao fato de que um mesmo som pode servir para evocar sentimentos opostos, “como é o caso das vogais agudas, que servem para exprimir dor, desespero e também alegria (ANTUNES, 2009,p.15).

MELOPEIA, O MELOS *KATASKEUASTIKÓS*

Em *De Musica* (I, 12), obra que se caracteriza pela divisão de assuntos como ritmo, métrica, escalas, etc., Aristides Quintilianus (c.130 a.C.) afirma que melopeia é o *melos* em estado *kataskeuastikós*, isto é, preparado, também entendido como melos perfeito (*teleion melos*). O estado *kataskeuastikós* era um processo de composição que englobava melodia (*melos*), ritmo, metro, dicção, poesia e dança (já observados anteriormente) cujo resultado era aquilo que se entendia por melopeia ou melos perfeito. Conforme Quintilianus, para se chegar ao estado *kataskeuastikós*

[...] é necessário que melodia, ritmo e dicção sejam considerados [...]. No caso da melodia, certo som simplesmente. No caso do ritmo, o movimento do som, e no caso da dicção, o metro. Os elementos necessários para o melos perfeito são: o movimento, tanto do som quanto do corpo, os *cronoi* [unidades individuais de tempo] e o ritmo, com base nos *cronoi* (DE MUSICA I. 4).

Nesta mesma obra, Quintilianus classifica três gêneros de melopeia: ditirâmbica, nômica e trágica. A ditirâmbica referia-se ao canto dedicado a Dioniso; a nômica ao canto dedicado a Apollo e a trágica estava ligada à música da Tragédia. Dentro desses três gêneros havia ainda três subgêneros: erótico, cômico e panegírico. Segundo a forma estrutural, cada um dos três gêneros de melopeia poderia ser dividido em três partes: escolha (*lēpsis*); mistura (*mixis*) e uso (*chrēsis*).

Lēpsis era a forma como se decidia quanto ao uso correto das escalas (*harmonía*) e da posição das vozes dos cantores. *Mix* envolvia o arranjo das notas musicais, a

harmonização dos sons entre si de acordo com a região das escalas e das vozes. *Chrēsis*, por sua vez, compreendia três procedimentos: condução (*agōgē*); combinação (*plokē*) e repetição (*petteia*). Em *agōgē* a melodia tinha a possibilidade de se mover de três formas: direta (*entheia*), retrógrada (*anakamptoŭsa*) e circular (*peripherēs*). *Entheia* era o movimento ascendente por graus conjuntos e *anakamptoŭsa* era uma sequência de notas descendentes pela qual se alcançava a região grave, já a *peripherēs* ascendia por graus conjuntos e descendia por graus disjuntos, ou vice e versa. A *peripherēs* também era o meio pelo qual se efetuavam as modulações na melopeia.

Passando para a *plokē*, esta era uma sequência de intervalos contíguos que se moviam, para baixo ou para cima, num movimento giratório que envolvia deslocamento entre tetracordes conjuntos e disjuntos. Um exemplo de *plokē* pode ser observado na linha seis do Epitáfio de Seikilos, composição mélica (*teleion melos*) que remonta, provavelmente, ao século II a.C. e que, apesar de ocorrer numa época anterior, se enquadra em muitos casos nos procedimentos descritos por Quintilianus. Na figura abaixo, observa-se que a partir da *néte diezeugménon*, nota que corresponde ao Mi 4 da notação moderna, o desenho melódico segue em sequência de terças descendentes até alcançar a *hipáte méson*, correspondente a Mi 3.



Figura 1: linha seis do Epitáfio de Seikilos.

Fonte: MATHIESEN, Thomas J. Rhythm and Meter in Ancient Greek Music. Music Theory

Spectrum. Oxford, v. 7, n.1, p.159-180, mar. 1985.

Dando sequência, em *petteia* selecionavam-se quais notas seriam utilizadas na composição, e quantas vezes seriam repetidas, bem como qual nota específica devia ser prolongada dentro de uma ideia de elasticidade melódica, ou omitida. Levando em conta as omissões e repetições de notas, a *Petteia* era o procedimento pelo qual se determinava o *ethos* da melopeia.

Quanto à *mix*, a tessitura empregada centrava-se em três regiões: *Hypatoeidês*, região grave; *mesoeidês*, região central e *netoeidês* região aguda. Desse modo, considerando o *ethos* pretendido, se acomodariam ao texto poético as diferentes regiões vocais assim como as diferentes partes de uma escala (*harmonía*). Quintilianus menciona que se utilizavam com frequência a região média, dada à limitação vocal dos cantores.

No que tange à sonoridade, esta se diferenciava de acordo com a posição

que cada nota ocupava na escala, havendo notas masculinas, femininas e neutras. Masculinas eram as notas graves, femininas as agudas, e neutras, as intermediárias. O uso de notas particulares, portanto, determinaria o caráter (*ethos*) da melopeia, que poderia ser altivo (*Diastaltikón*), depressivo (*Sistaltikón*) e calmo (*Esychastikón*).

O altivo exprimia o sentido de grandeza, virilidade, elevação e ações heróicas. De acordo com Quintilianus, este era o *ethos* das melopeias trágicas. O depressivo evocava desânimo e devassidão, sendo adequado para lamentações, erotismo e empregado nas melopeias ditirâmbicas, dedicadas a Dionísio. O calmo trazia quietude e paz; era adequado para hinos e empregado nas melopeias nômicas, dedicadas a Apolo.

Os escólios de Aristides Quintilianus acerca da melopeia ocorrem no século II a.C.; todavia, a época de sua maior desenvoltura, foi aquela das Grandes Dionísias – século V a.C. –, quando eram frequentes nas Tragédias, principalmente com os três grandes trágicos Esquilo, Sófocles e Eurípedes (POÉTICA, 1449a, 15). Assim, pela menção de Aristóteles em *Poética*, que se refere a esta época, sabe-se que a melopeia foi a música da Tragédia Grega; e, pela a amálgama dos elementos apresentados por Aristides Quintilianus, num método de composição que levava em conta não somente a habilidade do compositor (*melopoiós*), mas também o *ethos* que cada elemento continha em si, é possível proferir que a melopeia se emoldura num processo de composição musical que pode ter sido o primeiro da história da música.

MELOPEIA, A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA

É, portanto, necessário que sejam seis as partes da Tragédia que constituam a sua qualidade: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. (...) Por elocução entendo a mesma composição métrica, e por melopeia, aquilo cujo efeito a todos é manifesto (POÉTICA, 1449b, 35; 1450a, 10).

A menção de Aristóteles em *Poética* (1450a10) remete à *Política* (1340b 19-20), quando diz que a música possui um prazer natural que se manifesta a toda idade e a todo caráter, de forma a despertar diferentes tipos de sentimentos num estado que engloba sensações de amor e ódio; brandura e bravura e todos os opostos, assim como outras qualidades morais.

O posicionamento de Aristóteles em relação à melopeia na Tragédia, bem como o de Platão em *Leis* (II, 667a), referente à música do teatro, está diretamente ligado à função da música na sociedade grega cuja raiz se encontra nas conjecturas de Damon de Oa, posteriormente como teoria do *ethos*. Esta teoria, de tradição pitagórica, associava estruturas musicais à esfera emocional atribuindo a cada padrão melódico e rítmico um *ethos* (caráter) particular, que levaria a diferentes tipos de reações por parte do ouvinte (REPÚBLICA, II 400a). Nessa perspectiva, pode-se inferir que na Tragédia, Aristóteles esteja tentando dizer que o efeito da melopeia, tinha o influxo de suscitar os mesmos sentimentos descritos em *Política* (1340b 19-20).

(...) nas próprias harmonias [escalas] há imitações de disposições morais. E isso é claro, na medida em que se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser prerrogativa da harmonia dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo.

Pelo seu posicionamento, nota-se que Aristóteles tinha a melopeia como um elemento de valor expressivo, representante de um todo estético. É que observa Freire (1978) ao mencionar que

(...) do ponto de vista da encenação Aristóteles considerava a melopeia ou *composição musical* como o mais importante dos adereços da tragédia [...]. Considerava as partes corais só quanto à 'composição musical' (melopeia) [...]. A sua intenção parece ser recordar aos dramaturgos do seu tempo, a importância do coro perante o público [...] (FREIRE, 1978, p.147, grifo meu).

É justamente no coro que a melopeia incide como música da Tragédia, como lembra Nietzsche (2004), ao mencionar que na representação trágica, o canto do coro é o coração da Tragédia, a voz coletiva cantando à plenitude. Nesse sentido, Nietzsche entende que a música, entenda-se aqui música por melopeia, foi projetada para apoiar o poema, reforçando a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, cujo sentido era trocar a paixão do deus e do herói provocando no ouvinte um forte sentimento de compaixão (p.220).

Como ocorre em toda a música grega os coros trágicos cantavam sempre em uníssono, com uma nota para cada sílaba, acompanhados pela cítara e pelo *aulos*. Nas encenações, esses instrumentos às vezes tocavam em uníssono com os coristas, que se extenuavam e jejuavam durante o treino de suas vozes para a apresentação nos teatros (LEIS, II, 665e).

Neste contexto coral, certos tipos de melodias eram mais apropriados para acompanhar determinadas cenas, assim como certos tipos de danças e gestos acompanhavam determinadas melodias para produzir efeitos precisos. Ao passo que pequenas partes *solo* eram às vezes dedicadas a certos membros do coro, em outros casos todo o conjunto coral cantava trechos recorrentes, retornando várias vezes a um mesmo ponto, como um *ritornello* (PINTACUDA, 1978).

O próprio poeta (*melopios*) se encarregava de compor a melopeia com altura baseada nas cordas da lira e ritmo definido pelos *cronos protoi* (padrões rítmicos) e ensiná-la oralmente aos coristas. Conforme menciona Mario Pintacuda em *La Musica Nella Tragedia Greca*, a melopeia sublinhava momentos acalorados e patéticos, contribuindo para se chegar ao prazer artístico. Na maioria das vezes, usava-se o metro jâmbico, que, segundo Aristóteles, era o que mais se conformava ao ritmo natural da língua grega (POÉTICA, 1449a, 15). Não obstante, também havia uma forma de acompanhamento instrumental chamada *parakataloghē*: voz acompanhada exclusivamente pelo *aulos*, que se caracterizava pela ênfase rítmica e pela quase ausência de melodia, além de possuir grande eficácia cênica em virtude da tensão

que provocava no público. Segundo Pintacuda, a *parakataloghē* foi a forma predileta de Esquilo.

Pintacuda confirma que na construção da melopeia era frequente o uso de *nomos* – espécie de canto com escala e ritmo predeterminados – que possuíam a característica particular de serem cantados em registro agudo, sendo, portanto, de difícil entonação. Nas obras trágicas que sobreviveram pode-se observar o *nomos orthios* em *Agamenon*, de Esquilo, – no diálogo entre Cassandra e o coro – e o *nomos beotico*, numa provável Tragédia de Sófocles.

Além do *nomos* também se pode observar o *iálemoi*, canto fúnebre e lamentoso, frequentemente acompanhando de violenta manifestação de dor. Geralmente neste canto ocorria o *alimon*, grito lamentoso que se repetia por duas vezes consecutivas. Em *Orestes*, de Eurípedes, o *ailinon* aparece durante o curso de uma longa melodia frígia. Conforme relata Aristides Quintilianus, a melopeia trágica era capaz de influenciar o humor do ouvinte de acordo com o emprego de certos gêneros de tetracordes, escalas (*harmoniai*) e ritmos. Por exemplo, em cenas majestáticas a linha melódica refletia particularmente o gênero enarmônico, que era dotado de um *ethos* heroico, juntamente com as escalas (*harmoniai*) jônica e dórica, que eram de caráter solene. Já a escala (*harmonia*) mixolídia, tida como triste, era reservada às lamentações e aos diálogos entre o coro e o solista.

Com base considerações de Aristóteles e Quintilianus, pode-se dizer que as expressões encontradas no transcurso da melopeia, no contexto trágico, revelam-na como uma forte expressão de sentimentos, manifesta nas transições psicológicas dos expectadores.

MELOPEIA E MONODIA

No final do século XVI, na tentativa de reagir contra a complexidade e a obscuridade da polifonia, que havia invadido a Itália no início do século; e, diante de um profundo sentimento de melodia como constituinte da essência da música, um grupo de músicos, poetas e humanistas, conhecido como Camerata, tenta mais uma vez fazer soar a música grega, perdida há séculos. Entendendo a melopeia como a música da Tragédia, os membros da Camerata tentam reviver sua prática monódica tal como era no drama grego do século V a.C.

A tragédia grega foi inteiramente cantada. De todos os homens cultos do século XVI, o frei Patrizi demonstrou esta verdade da melhor maneira e determinou o caráter da antiga melopeia dos gregos. Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, o Conde Bardi, e Jacopo Corsi, todos os poetas e músicos, escreveram ensaios sobre essa forma de melodia (THE ARMONIKON, 1826, p.61).

De fato, a dramaturgia grega serviu de molde para a Camerata na empresa de produzir um novo estilo de música. Nessa perspectiva, os Florentinos acreditavam estar renovando a prática musical da Grécia Antiga e que, fazendo isso, estariam

realizando algo que fosse revolucionariamente importante no campo da música e da arte dramática (GROUT; WILLIAM, 2003).

O interesse pela música grega esteve mais intimamente ligado ao professor da Universidade de Florença, Piero Vettori (1499-1585), e seu aluno Girolamo Mei (1519-1594). Em vez de recorrer a traduções latinas, Vettori e Mei fizeram sua própria tradução dos manuscritos gregos de forma que os membros da Camerata pudessem ler os textos extraídos diretamente da fonte original.

O estilo musical que se desenvolve com base nestas traduções foi chamado posteriormente de monodia por Giovanni Battista Doni e consistia numa única linha vocal sustentada por uma linha de baixo instrumental. A partir dos anos 1590 a monodia passa a se configurar como um relevante veículo de expressão dramática, notadamente nas mãos de Jacopo Peri.

Por volta de 1594, a partir do texto de Ottavio Rinuccini, Peri compõe *Dafne*, drama inteiramente cantado em estilo monódico, à guisa da melopeia grega. O experimento de Peri foi apresentado diante de um pequeno público de aristocratas, sendo este a primeira criação dentro de um gênero que acabava de surgir, diga-se, a ópera. Posteriormente, Peri explicou que seu experimento pretendia colocar em prática os ideais humanísticos sobre a música, por esta razão *Dafne* foi inteiramente cantada, numa tentativa de imitar o que ele, Jacopo Peri, acreditava ter sido a Tragédia Grega (GROUT; WILLIAM, 2003).

A partir daí a monodia passa a ser a grande novidade da então nascente era Barroca. Ela se descreve, nas palavras do próprio Jacopo Peri como “*imitare col canto chi parla*”, isto é, imitar a fala no canto (RANDEL, 1969, p.526). Seu ritmo é declamatório, seguindo os padrões do texto, frequentemente declamando várias palavras em uma mesma tonalidade. É uma fiel adesão aos ritmos, acentos e inflexões naturais do texto que se desenvolve na transformação enfática do recitativo, componente central das primeiras óperas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A monodia, que havia sido a novidade na forma de composição, foi se desgastando pelo seu estilo monótono. Por isso Giove Battista Doni, conhecido crítico de ópera do século XVII, propõe a utilização de árias e coros a fim de aliviar o tédio do recitativo, argumentando que o ideal dramático seria aquele em que a música alternasse com o diálogo falado. À medida que a ópera vai se desenvolvendo, a monodia, tentativa de melopeia, parece não ter sido mais lembrada pelos compositores, tornando-se uma desgastada caricatura diante da evolução da arte dramática. Contudo, daí já estava lançada a sorte desde quando a Camerata intentou reviver a música grega na sua forma mais elevada.

Depois da Camerata, talvez um inovador neste campo tenha sido Richard Wagner, já substituindo o termo ópera por drama musical (*Musikdrama*), o qual fazia

parte de um contexto macro que chamou de ‘obra de arte total’ (*Gesamtkunstwerk*). Wagner entendia que *Gesamtkunstwerk* fora a ideia de arte na era clássica grega, cujo princípio englobava a junção de música, dança, poesia e espetáculo cênico, ou seja, a *Mousikē Téchnē*.

O objetivo de Richard Wagner era, portanto, realizar a perfeita fusão entre esses elementos. Por meio da técnica do *leitmotiv*, (motivo condutor), que consista numa linha melódica contínua, Wagner consegue unir música e drama do início ao fim de cada ato. Embora dentro de um forte cromatismo, em Wagner a melodia ainda obedece ao ritmo da fala, num estilo que combina recitativo e ária. Tal ideia – rítmica e métrica verbal – não poderia remeter ao sentido da antiga melopeia grega? Ou mais adiante, já no século XX, também não teria a velha melopeia dos gregos alguma relação com o *Sprechgesang* (fala cantada) do expressionista Arnold Schönberg? Por certo que sim, todavia isso seria tema para novas constatações acerca da melopeia. Por hora é suficiente saber que ela foi elemento de prima importância na Tragédia Grega, e, que da iniciativa de reviver sua prática, se conseguiu gerar uma nova forma de se fazer música.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. (Texto grego-português).

_____. Poética. Tradução e notas Eduardo Sinnot. Buenos Aires: Colihue, 2009.

FREIRE, Antônio. A catarse trágica em Aristóteles. **Revista Portuguesa de Filosofia**, Lisboa, v. 34, p.133-156, 1978.

GROUT, Donald Jay; WILLIAMS Hermine Weige. **A short history of opera**. New York: Columbia University Press, 2003.

MATHIESEN, Thomas J. (Ed.). **Aristides Quintilianus: On Music in three books**. New Haven: Yale University Press, 1983. (Texto grego-inglês).

MORENO Luque J; HERRERA, Castillo M. del. Arsis-thesis como designaciones de conceptos ajenos a las partes del pie rítmico-métrico. **Habis**, Granada, v.22, p.347-360, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia**. Traducción introducción y notas Andrés Sánchez Pascoal. 6. ed. Madri: Alianza, 2004.

PLATÃO. **A República**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difel, 1985.

_____. **As Leis**. Tradução Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 1999.

PINTACUDA, Mario. **La musica nella tragedia greca**. Cefalù, [s.n.]: 1978.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

RANDEL, Michel Don. **The Harvard dictionary of music**. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

THE HARMONÍCON. London: W.Clowes, 1826. 5v.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO Mestra em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/ Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raci

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-107-7

