

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO**



**UMA ANÁLISE CRÍTICA E REFLEXÕES SOBRE OS MÉTODOS DE  
ENSINO DE PERCEPÇÃO**

**JOÃO LUIZ FERREIRA DA PAZ**

SÃO PAULO

2024

**JOÃO LUIZ FERREIRA DA PAZ**

**UMA ANÁLISE CRÍTICA E REFLEXÕES SOBRE OS MÉTODOS DE  
ENSINO DE PERCEPÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em música em 2024.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Y Castro

Coorientador: Prof. Me. João Marcondes da Silva Neto

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

P348a Paz, João Luiz Ferreira da (João da Paz), 1995-  
Uma análise crítica e reflexões sobre os métodos de ensino de  
percepção / João Luiz Ferreira da Paz. -- São Paulo, 2024.  
67 f. : il. color.

Orientador: Dr. Rafael Y Castro.  
Coorientador: Me. João Marcondes da Silva Neto.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) –  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de  
Artes.

1. Música - Instrução e estudo. 2. Teoria musical. 3. Percepção  
musical. 4. Educação. I. Castro, Rafael Y, 1977-. II. Silva Neto, João  
Marcondes da. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV.  
Título.

---

CDD 780.7

Bibliotecária responsável: Luciana Cortes Mendes - CRB/8 10531

JOÃO LUIZ FERREIRA DA PAZ

## **UMA ANÁLISE CRÍTICA E REFLEXÕES SOBRE OS MÉTODOS DE ENSINO DE PERCEPÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em música em 2024.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em: 31/10/2024

### **Banca examinadora**

Professor Doutor Rafael Y Castro

Universidade Estadual Paulista - Orientador

Professora Doutora Andréia Miranda de Moraes Nascimento

Universidade Estadual Paulista

São Paulo

2024

## DEDICATÓRIA

Para o professor Fábio Miguel –  
representante de muitas formas de resistência.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus familiares que sempre me apoiaram na minha trajetória para me tornar um artista e um educador, sem a sua presença eu certamente não teria sido capaz de completar o ciclo da graduação. Obrigado à minha mãe, Valdete Ferreira dos Santos, ao meu pai Reynaldo Bomfim da Paz, aos meus irmãos, Júlia Ferreira da Paz e Pedro Ivo Ferreira da Paz, ao meu cunhado Rodrigo Grecco Salles, e aos meus sobrinhos Estela e Tomás da Paz Salles.

Gostaria de agradecer ao professor João Marcondes, grande figura que me inspira e motiva a continuar estudando, sem a sua presença, com certeza, minha vida não seria tão interessante quanto eu gosto de pensar que ela é. Muito obrigado, mestre.

Agradeço também aos meus companheiros de projetos artísticos, que ajudaram a moldar a minha visão sobre fazer arte em conjunto e que certamente também ensinamos e aprendemos muito juntos, obrigado Ale Matera, a melhor baterista com quem já tive o prazer de dividir os palcos, Vitor Neves, o melhor baixista com quem já tive a honra de tocar junto, o coração de ouro de vocês é equivalente ao seu senso de humor refinado. Fica também o meu agradecimento a todos os outros companheiros de palco, Helô, Agá, Edson, Mel, Pedro, Nic e Lucas, todos vocês moram dentro do meu coração.

Agradeço a todos os meus colegas do curso de Licenciatura em Música, a presença constante de vocês com certeza fez a minha formação ser mais plena e muito divertida.

Agradeço aos meus colegas professores e aos alunos do cursinho popular, o Da Capo, no qual tenho a honra de ser integrante a alguns anos, sinto que nosso trabalho faz toda a diferença para ajudar a manter a Unesp como um lugar acessível à comunidade externa, fico muito feliz e orgulhoso de poder ver que nosso trabalho gera frutos e que nossos alunos conseguem ingressar em suas instituições de escolha, e que nós conseguimos contribuir nesse processo.

Agradeço também ao meu amigo, Renato Castro, se nossas histórias não tivessem se cruzado, eu não teria tomado a decisão que me trouxe até o presente momento, muito obrigado.

*\*Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. (Paulo Freire) \**

## RESUMO

O presente trabalho busca entender as relações entre a prática e a teoria musical diante de diversos projetos e processos de ensino e aprendizagem, levando em conta todo o dinamismo do mundo contemporâneo e buscando entender toda a construção da ideia que se tem de passado. Os questionamentos que embasam o trabalho não possuem respostas necessariamente pragmáticas, porém, através do uso de recortes muito específicos, pode-se alcançar respostas satisfatórias para contextos específicos. A pergunta “O que é música?” traça uma linha histórica sobre como o material musical foi trabalhado dentro da sociedade ocidental, a pergunta “O que é percepção?” se aprofunda em respostas sobre o corpo humano quase adentrando no território da neurociência, a pergunta “O que é *educação* e como ela se articula com a contemporaneidade?” utiliza aporte teórico legal e filosófico para ligar os pontos anteriores e se articular com as respostas obtidas através das entrevistas. Entender as experiências prévias pode ajudar a reinterpretar o passado, alterar o presente e moldar um futuro no qual o ensino de música não seja entendido como nada menos que básico, para todos.

**Palavras-chave:** música; educação; percepção; prática; teoria.

## **ABSTRACT**

This essay seeks to understand the relationships between music practice and theory in the face of various teaching and learning projects and processes, taking into account the dynamism of the contemporary world and seeking to understand the entire construction of the idea that one has of the past. The questions that underpin the paper do not necessarily have pragmatic answers, however, through the use of very specific excerpts, satisfactory answers can be reached for specific but important contexts. The question “What is music?” traces a historical line on how musical material was worked on within Western society; the question “What is perception?” delves into answers about the human body, almost entering the territory of neuroscience; the question “What is education and how does it articulate with contemporaneity?” uses legal and philosophical theoretical support to connect the previous points and articulate with the answers obtained through the interviews. Understanding previous experiences can help to reinterpret the past, change the present and shape a future in which music education is not understood as anything less than basic, for everyone.

**Key-words:** music; education; perception; practice; theory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Figuras

Figura 1 - Neuma do Século XII .....	20
Figura 2 - Pentagrama Musical .....	21
Figura 3 - Ut queant laxis - Hino à São João .....	22
Figura 4 - Instrumentos da orquestra sinfônica organizados por famílias.....	27
Figura 5 - Bateria de Escola de Samba .....	28
Figura 6 - Estatuas representando um trio de Forró .....	29
Figura 7 - Série harmônica da nota Dó .....	30
Figura 8 - Anatomia do sistema auditivo humano.....	34

### Quadros

Quadro 1 - Frequência das notas musicais.....	24
Quadro 2 - Figuras Musicais.....	25
Quadro 3 - Escala de Decibéis .....	31

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de Quantidade de Pessoas x Instrumentos.....	47
Tabela 2 - Tabela de Instituições .....	50

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>O que é música? .....</b>	<b>16</b>
2.1	<i>Introdução à gramática musical .....</i>	18
2.1.1	A origem da escrita musical .....	19
2.1.2	O nome das notas musicais .....	21
2.2	<i>Quatro parâmetros básicos do som.....</i>	23
2.2.1	Alturas.....	23
2.2.2	Duração .....	24
2.2.3	Timbre.....	25
2.2.4	Intensidade .....	31
<b>3</b>	<b>O que é percepção? .....</b>	<b>32</b>
3.1	<i>Percepção das alturas.....</i>	35
3.2	<i>Percepção das frases.....</i>	37
3.3	<i>Percepção de Inflexões.....</i>	38
3.4	<i>Percepção dos ritmos.....</i>	39
3.4.1	Métrica.....	40
<b>4</b>	<b>O que é educação e como ela se articula com a contemporaneidade ?..</b> <b>.....</b>	<b>41</b>
4.1	<i>Contemporaneidade e Imaginação .....</i>	44
4.2	<i>Educação Musical e Métodos Ativos .....</i>	45
<b>5</b>	<b>Análise dos dados .....</b>	<b>47</b>
5.1	<i>Que instrumento(s) você toca?.....</i>	47
5.2	<i>Desde quando você estuda música?.....</i>	48
5.3	<i>Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual? .....</i>	48
5.4	<i>Você já teve aula de teoria e de percepção musical? .....</i>	50
5.5	<i>Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória? .....</i>	50
5.6	<i>Para você, o que é a formação musical básica? .....</i>	51
<b>6</b>	<b>Considerações Finais.....</b>	<b>52</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>55</b>
	<b>APENDICE A- Entrevistas .....</b>	<b>58</b>

## 1 Introdução

A experiência de se estudar música pode ser muito difusa, a depender de algumas variáveis como: repertório, instrumento, método e metodologia.

Pensando na questão didática, algumas escolhas não podem ser evitadas, porém essas mesmas escolhas também funcionam como limitadores e que podem influenciar toda a formação de um indivíduo.

Ao se propor a entender o ensino de música como um processo consciente de escolhas, deve-se fazer algumas perguntas chave que podem guiar todo o entendimento de quem é participe enquanto educando e educador. Mas o que é música? Será que toda a produção cultural e artística pode ser “medida sobre a mesma régua”? A resposta para essa pergunta pode depender também de entender que o corpo humano é o principal canal de interação entre os estímulos externos e os estímulos internos. Será que essa tradução de estímulos pode ser entendida como “percepção”?

É necessário compreender também que os processos dinâmicos de transformação do mundo, constantemente alteram as sensações causadas sobre o corpo humano, e como em uma instância individual se molda a coletividade e vice-versa. A compreensão de uma sorte de experiências individuais e como elas foram moldadas pelos métodos de ensino de música, como os seus filtros foram condicionados a perceber e reproduzir padrões de uma maneira específica, dentro de “limitações” previamente estabelecidas e pode ressignificar o passado, o presente e o futuro dentro do âmbito coletivo, por fim acaba sendo uma abordagem de uma parte sobre o todo.

Finalmente, há de se pensar em como se manter a educação musical relevante diante da quantidade de informações às quais se está exposto nos dias de hoje. Como sensibilizar os educandos em relação ao conteúdo trabalhado sem apenas reproduzir o passado de maneira acrítica e anacrônica? Como a percepção é capaz de atualizar a educação musical para a contemporaneidade? Como o educador pode unir a prática e a teoria e propor vivências que estimulem a atuação ativa dos educandos?

O objetivo principal do trabalho proposto foi encontrar e propor novas perspectivas didáticas através da compreensão e análise das experiências individuais e coletivas, e que leve em conta os fazeres artísticos praticados na atualidade e que se relacionam também com as vivências prévias dos educandos. A ideia principal é

entender as necessidades metodológicas para a elaboração de uma educação mais abrangente e que contemple a arte contemporânea, definindo e compreendendo sua diversidade e seu papel social, utilizando o ensino da percepção musical como ferramenta principal nesse processo.

Os objetivos secundários deste trabalho foram: 1) Aprofundar a compreensão da gramática musical enquanto processo histórico, 2) Entender alguns mecanismos físicos e teóricos em comum sobre a percepção de alturas, de frases, inflexões, e de ritmos, 3) Entender as bases legais e filosóficas sobre a educação no Brasil e como essas bases se articulam com todos os pontos anteriores e 4) Após o estabelecimento de todas as bases teóricas e filosóficas, foi colocado em prática a metodologia proposta: avaliando através de um formulário as experiências individuais e coletivas de todos que se dispuserem a responder as perguntas sobre ensino e estudo de percepção, buscando recontar experiências marcantes, métodos e práticas fundamentais para cada um.

A metodologia do trabalho acontece em um primeiro momento através da definição de conceitos teóricos que serão a base para entender os questionamentos feitos a partir desse ponto. A seguir, foram conduzidas uma série de perguntas a alguns colegas de curso do Instituto de Artes da Unesp. Através da análise das respostas obtidas, busquei entender como as pessoas enxergam a relação da teoria com a prática através de suas vivências individuais, e como elas se articulam de maneira coletiva.

## 2 O que é música?

A partir do início, o presente trabalho já se dispõe a iniciar um questionamento bastante difícil, “o que é música?” É possível se achar uma resposta para essa pergunta? Certamente, esse questionamento já foi feito por muitas pessoas dentro da academia, e muitas respostas diferentes já foram alcançadas. Aqui deve-se tomar o cuidado de não cair nessa “armadilha”, uma vez que o espaço de resposta a essa pergunta pertence tanto aos artistas quanto aos antropólogos, sociólogos e historiadores. A pergunta “O que é música?” Necessita de uma resposta mais elaborada do que a princípio se pode imaginar, por exemplo, depende de uma questão de gosto pessoal? Provavelmente não, uma vez que a quantidade de informações existentes é imensurável. Essa base argumentativa se sustenta em uma lógica extremamente individualista, algo que a música não é, pois necessita de um locutor e um ou mais interlocutores, no caso um artista e seu público. Essa contra argumentação pode nos aproximar de algo como uma linguagem, um código padronizado utilizado entre as pessoas que as permitam ser compreendidas, assim nos conduzindo também a outro questionamento.

Talvez tudo o que esteja ao redor da música possa comunicar mais informações do que a música em si, contudo é importante pontuar a questão do código musical e como ele pode ser traduzido, ao se divagar sobre a pergunta “O que é música?”. Pode-se alcançar uma infinidade de respostas, em vista disso, o ideal para o prosseguimento deste trabalho é pensar em delimitar pontos específicos do fazer musical. O ponto principal é, o recorte de música utilizado é uma fatia muito pequena do universo musical conhecido, com parâmetros muito bem estabelecidos que serão explicados a seguir e que se apoiam, principalmente, nas convenções tradicionais da música ocidental/europeia, lembrando que até quando se fala deste repertório, se trata também de um recorte de um ambiente muito heterogêneo.

Ao tentar encontrar uma resposta satisfatória, o compositor canadense, Murray Schafer (2011) contempla muitas respostas e se depara com uma resposta muito intrigante, dada a ele pelo compositor John Cage, citando o filósofo norte americano, Henry David Thoreau, a ideia de que música são os sons que cercam a todos na vida cotidiana, dentro e fora das salas de concerto, uma resposta que induz no sentido da emancipação da criação artística e assim desafiando o papel dos educadores

musicais enquanto detentores de um conhecimento que pode atuar como limitado e limitante.

Schafer (2011) sintetiza muito bem o contexto histórico contemporâneo, e a partir de sua colocação pode-se pensar em formas de se manter relevante, reconhecendo o trabalho que já foi feito por outros e construir novos caminhos para elucidar essa questão tão complicada, cabe aqui uma citação:

Não há nada de permanente ou perfeito nessa prática ou teoria, naturalmente, e a música da Idade Média ou da China não pode ser avaliada pelas regras da teoria clássica, do mesmo modo que não pode ser executada nos instrumentos da orquestra clássica. A vastidão cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão. (Schafer, 2011, p. 110)

A vastidão cultural histórica e geográfica que caracteriza a contemporaneidade é um tópico muito controverso, uma vez que pode se reconhecer que o excesso e a sobrecarga de informações a que se tem acesso, através da internet principalmente, contribui para o esvaziamento do significado da realidade, portanto é difícil sustentar que haja muita consciência sobre enxergar toda a vastidão do que é o mundo sob um prisma único, seja na proposição de se destruir o que é diferente do hegemônico, através da colonialidade, seja na vontade revanchista de se propor um novo hegemônico. Trabalhar com algumas ferramentas que já estão postas e trazer experiências inovadoras para a educação e para o fazer artístico pode ajudar a se chegar a uma possibilidade nova de se responder à pergunta proposta e a se manter de acordo com a perspectiva de aceitar e entender o mundo em sua vastidão e nuances, aceitando sua constante renovação e a necessidade de renovação dos discursos e visões.

Antes de propor mais questionamentos, é importante reconhecermos que a resposta para a pergunta “O que é música?” é mais complexa do que o que pode parecer em uma primeira reflexão, visto que a própria música enquanto arte e objeto de estudo, está em constante transformação, é importante reconhecer também que o educador musical precisa reconhecer a sua limitação enquanto indivíduo diante de uma quantidade sufocante de informações e procurar caminhos que o possibilitem trabalhar com tudo aquilo que está para além de sua formação, de forma propositiva e reativa, reconhecendo que o uso de certas ferramentas se faz necessário como ponto de partida para algo maior. É possível utilizar as proposições já consolidadas

por outros autores sobre a definição de música para assim poder chegar em alguma conclusão acerca da aplicação da prática e da teoria musical europeia/ocidental dentro do contexto da contemporaneidade.

### 2.1 *Introdução à gramática musical*

Primeiramente, cabe notar que a gramática, enquanto um código, é uma soma de tradições, algumas são impossíveis de serem rastreadas. Outras já foram muito bem estabelecidas através de documentos históricos, mas é importante lembrar que o objeto da gramática não nasce a partir da sua teoria, e sim de sua prática.

Os códigos escritos, possuem uma limitação em sua concepção, não conseguem abarcar toda a complexidade daquilo que pretende registrar, essa maneira caótica e não ordenada na qual as linguagens se constroem, por consequência, acaba criando uma espécie de privilégios acadêmicos, trata-se de uma questão de quem possui os meios de gerar e replicar os registros em materiais que possuam uma certa qualidade, capazes de resistir à passagem do tempo. Pensando de maneira materialista, pode-se considerar que a memória humana pode ser transmitida através da escrita e a oralidade e considerando a passagem do tempo essas duas formas de registro sem dúvidas são afetadas pelo meio exterior, alguns exemplos serão mais aprofundados à frente, mas esse seria o ponto de partida para entender o que é a gramática musical.

O estabelecimento e a imposição de um código, falado e escrito, sobre muitos outros alternativos, pode ser entendido como uma espécie de dominação intelectual, nesse sentido é importante pensar que a classificação entre erudito/culto e popular/vulgar é utilizada como uma forma de se perpetuar essa estratificação. O erudito é associado às letras, à escrita, enquanto o popular é associado à oralidade, no contexto da história da música ocidental/europeia, ocorreu uma padronização na forma de se registrar o universo sonoro pensado pelas pessoas, esse padrão foi sendo cada vez mais elaborado e complexificado, uma vez que fatores como os avanços tecnológicos e mudanças econômicas permitiram e demandaram renovações na maneira de se pensar, comunicar e de viver, em uma relação de causa e efeito com a criação artística.

### 2.1.1 A origem da escrita musical

A origem da notação musical contemporânea se dá com a música medieval, produzida pela igreja católica até o século XIV, os teóricos e intelectuais deste período histórico foram altamente influenciados pelos estudos da antiguidade grega, período que antecede a criação e consolidação da Igreja enquanto instituição. Os teóricos gregos deixaram um vasto material teórico sobre como a sociedade de sua época conceituava o fazer musical, Grout e Palisca (2014) expõe um pouco de alguns conceitos e debates teóricos importantes que influenciaram a origem da teoria e prática da música ocidental, que reverberam até hoje a influência desses trabalhos. Grove e Palisca escrevem:

A teoria musical Grega, ou harmonia, compunha-se tradicionalmente de sete tópicos: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. [...] Os intervalos, como os tons, os meio-tons e os dítonos (terceira), combinavam-se as escalas de uma ou duas oitavas era o tetracorde, formado por quatro notas, abarcando um diatessarão, ou intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários precocemente reconhecidos como consonâncias. Diz-se nos a lenda que Pitágoras descobriu as consonâncias a partir de quocientes simples, ao dividir a corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2:1 terá encontrado a oitava, na de 3:2 a quinta e na de 4:3 a quarta. (Grout; Palisca, 2014, p. 22)

Ao ler algumas das informações expostas pelos autores na citação anterior, percebe-se que alguns dos termos e conceitos teóricos que se utilizam na práxis musical contemporânea, como as notas como alturas diferentes, os intervalos, consonância, são os mesmos. A “lenda” dos experimentos de Pitágoras e os intervalos por ele descritos revelam que já se possuía conhecimento sobre a série harmônica, apesar de que a utilização desse nome ser apenas um fenômeno mais recente.

A notação musical Medieval e Renascentista da Igreja Católica adotou muitos dos conceitos previamente estabelecidos pelos gregos, por exemplo, a organização de estruturas maiores de notas organizadas a partir da junção de uma ou mais notas, também conhecidas como escala. O registro escritos de música desses séculos sobreviveu através de manuscritos que utilizam um código de escrita diferente. Os neumas, a forma de escrita musical que precede ao pentagrama, utilizava um conjunto de regras que são diferentes às usadas atualmente, propondo uma interpretação única em relação a alguns aspectos que foram mais consolidados em formatos posteriores de escrita. A princípio, não se escrevia a duração das notas musicais, pois

a interpretação das frases musicais era construída em cima da métrica das palavras, em latim ou grego. A música não era entendida como um fazer artístico, puramente, e sim como uma manifestação religiosa, ritualística. Dufourt (2014) levanta alguns dos dilemas morais que na época, entre século V e X, circundavam qualquer forma de manifestação externa dentro da sociedade europeia medieval, “uma mistura de inteligência e doença”. Sobre a música medieval e os neumas, Dufort escreve:

O encontro do olho com o ouvido engendra uma confusão perniciosa. Podemos fixar a palavra “Deus”?[...] O canto deve preservar sua vocação linguística no recolhimento. Pretender representar o audível, a expressão da mesma interioridade em seu mistério e em seu desnudamento, parece loucura e pecado. Os neumas, traços flexíveis às inflexões da voz, se prestam a sugerir globalmente uma atmosfera; poucas marcas, poucos traços eram suficientes para a rememoração [...]

Os neumas procuravam imitar por dentro o movimento da forma vocal na sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária. (Dufourt, 2014, p.11)

*Figura 1 - Neuma do Século XII*



Fonte: Humanidades..., (2012).

Posteriormente, os neumas foram sendo cada vez mais complementados e alguns elementos foram sendo substituídos até se alcançar o sistema contemporâneo de notação. Vale notar que o sistema contemporâneo serve, com ressalvas, à música que é feita na contemporaneidade, e esse processo todo se deu por uma questão de necessidade artística, e alguns toques de imposições políticas.

Med (1996, p. 13) comenta sobre esse processo de sucessão:

A música foi cultivada durante muito tempo por transmissão oral, de geração em geração. As origens da notação musical ocidental encontram-se nos

símbolos taquigráficos gregos - notação fonética. Do século V ao século VII foi aperfeiçoado um sistema de neumas, uma espécie mnemônica, que não define altura exata, apenas dava uma ideia aproximada da melodia. Por volta do século IX surge a pauta. [...] Guido d'Arezzo (992-1050) sugeriu o emprego de três e quatro linhas [...] O pentagrama, sistema de cinco linhas paralelas, conhecido desde o século XI, foi adotado apenas no início do século XVII.

*Figura 2 - Pentagrama Musical*



Fonte: Mello, (2013)

### 2.1.2 O nome das notas musicais

A música medieval em princípio apenas se preocupava em grafar as alturas das notas musicais, em grafar a diferença entre as frequências a serem entoadas por quem fosse cantar. As escalas musicais e a tonalidade não eram uma necessidade ainda e só viriam substituir o sistema modal posteriormente, e a questão da métrica era resolvida através da métrica do texto, porém essa prática implica em um problema. A necessidade de se conhecer intimamente o texto a ser cantado, a necessidade de que todos os participantes dessa prática sejam letrados, o que por muito tempo não era uma possibilidade.

No século IX, o monge Guido d'Arezzo, propôs um sistema de associação de sílabas às alturas, visando facilitar a transmissão de melodias através da oralidade, sistema esse que trabalha com um hexacorde de seis notas, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. O nome das notas foi extraído de um texto litúrgico, um hino em homenagem à São João Batista, santo da igreja católica, e sua consolidação se deu principalmente em países que herdaram a tradição musical italiana, visto que os países que herdaram a tradição anglo saxônica chamavam as mesmas notas por nomes diferentes, associando-as às letras do alfabeto, C, D, E, F, G, A, B, nesse caso considerando o sistema heptacorde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O sistema heptacorde propõe o uso de sete notas diferentes, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. A etimologia desta palavra deriva do grego Επτὰ (Sete) χορδο (Cordas)

Figura 3 - *Ut queant laxis* - Hino à São João

Festa Junii. 24.

Hymn.  
2.  
**U** T que-ant laxis re-soná-re fíbris Mí-ra gestó-  
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,  
Sáncte Jo-ánnes. 2. Núnti-us célso véni-ens Olýmpo,

Fonte: Divulgamat, (2005)

Ao se identificar a necessidade de se dar nomes diferentes às alturas identificadas sonoramente, a *solmização*, passa a funcionar como uma prática por si só, que não deve ser entendida como a leitura musical em si, apesar de ser dependente dela.

O sistema Hexacordal foi explorado até se demonstrar as suas limitações no sentido da prática, primeiramente, por volta do século XV, foi adicionada mais uma nota, a nota Si, e a sílaba Ut foi substituída pela sílaba Dó, esta última mudança não se fez uma unanimidade, visto que ainda há países que utilizam a sílaba Ut. Ainda sobre as limitações do hexacorde, Freire (2005, p. 386) escreve:

No decorrer da renascença, a partir da frequência das alterações (música ficta) e com outros centros tonais, alguns teóricos propuseram sistemas de solfejo próprios que caíram em desuso. [...] Os sistemas posteriores de solfejo que foram propostos depois foram de extrema importância, uma vez que ajudaram a convencionar frequências fixas para designar as notas.

## 2.2 Quatro parâmetros básicos do som

A escrita musical foi pensada de tal forma que não serve apenas à função de armazenar o texto, mas também de sugerir a sua prática e interpretação através da manipulação de seus elementos grafados.

Os modelos de escrita anteriores, tal qual os neumas, apenas resolviam algumas questões da escrita de maneira diferente, mas que de toda forma, a história provou que tudo poderia ser feito de maneira mais prática, por exemplo, não se trabalhava com nenhuma frequência (Hertz - Hz) fixa para as alturas musicais na idade média, ou seja, o conceito de uma afinação fixa e “universal” não existia, era um sistema móvel no qual a frequência da nota nota principal, a nota “finalis”, de uma mesma música poderia ser diferente em lugares e tempos diferentes, o que se mantinha fixo era a métrica do texto e a relação intervalar entre as notas.

O que pode ser afirmado é que o modelo de escrita atual, ao longo de muitos séculos, foi criado na base de várias proposições de teóricos diferentes e pensado de maneira a convencionar parâmetros definidos como básicos para a sua interpretação de maneira padronizada. Esses parâmetros são a altura, a duração, a intensidade e o timbre, a seguir, cada um desses parâmetros será explicado em detalhes. Sobre a formação do modelo de notação atual, Med (1996, p. 13) escreve: “Até o século XI a altura era a única característica grafada. No século XII inicia-se a definição da duração. O timbre começa a ser indicado a partir do século XVI e a intensidade a partir do século XVII.”

### 2.2.1 Alturas

As alturas musicais tratam de equivalência entre as notas e suas respectivas frequências equivalentes, de certa forma, essa relação contribui para uma padronização no fazer artístico entre aqueles que a princípio resolveram adotar a essa convenção. Sobre isso, Freire (2005, p. 386) escreve:

O sistema de solfejo Dó-fixado foi estabelecido no séc XVIII, no período de formação do Conservatório de Paris, quando os músicos franceses passaram a designar as notas indicadas anteriormente pelas letras com as sílabas usadas por D'Arezzo. Esta prática musical se disseminou pelos países de língua românica, que serviram de parâmetro para a educação musical no Brasil e América Espanhola. Neste sistema as sílabas são cantadas de acordo com as notas designadas na partitura sem indicações silábicas para

as alterações, cada nota está vinculada aos parâmetros fixos da afinação, tendo como referência a afinação da nota lá, como por exemplo Lá=440 hz nas práticas modernas.

*Quadro 1 - Frequência das notas musicais*

Notas	Freqüências
Dó	261,63 Hz
Ré	293,66 Hz
Mi	329,63 Hz
Fá	349,23 Hz
Sol	391,99 Hz
Lá	440,00 Hz
Si	493,88 Hz

Fonte: O violonista, (2011)

### 2.2.2 Duração

A duração das notas musicais recebeu um tratamento muito particular ao longo do desenvolvimento dos formatos de notação e solfejo, como foi escrito anteriormente, os neumas trabalhavam as durações de acordo com a métrica das palavras. A importância de se desenvolver uma forma de grafar a duração das notas tornou a interpretação musical rítmica mais consistente, pensando também no silêncio como material musical. Med (1996, p. 20) faz considerações: “Antigamente eram as palavras que indicavam, mais ou menos, o tempo de duração de cada nota. No princípio do século XII surgiram as figuras mensuráveis para determinar a duração dos sons.”

Quadro 2 - Figuras Musicais

Figuras Musicais	Nomes das figuras	Pausas correspondentes
	Semibreve	
	Mínima	
	Semínima	
	Colcheia	
	Semicolcheia	
	Fusa	
	Semifusa	



Fonte: Amaral, (2024).

### 2.2.3 Timbre

A fonte sonora que emite o som escrito é de extrema importância, cada uma agindo em uma em uma zona de frequência específica, porém, há muitos outros elementos que envolvem outras complexidades e que justificam a discriminação de um timbre específico, ou a mistura de diferentes timbres.

O timbre de um instrumento é uma de suas principais características, é o que permite à percepção humana diferenciar as distintas fontes sonoras através das vibrações do ar, provocadas por sua interação com o meio, no caso o ar. O que pode caracterizar a diferenciação entre os timbres dos instrumentos está relacionado à sua organologia e à sua maneira de produzir a série harmônica.

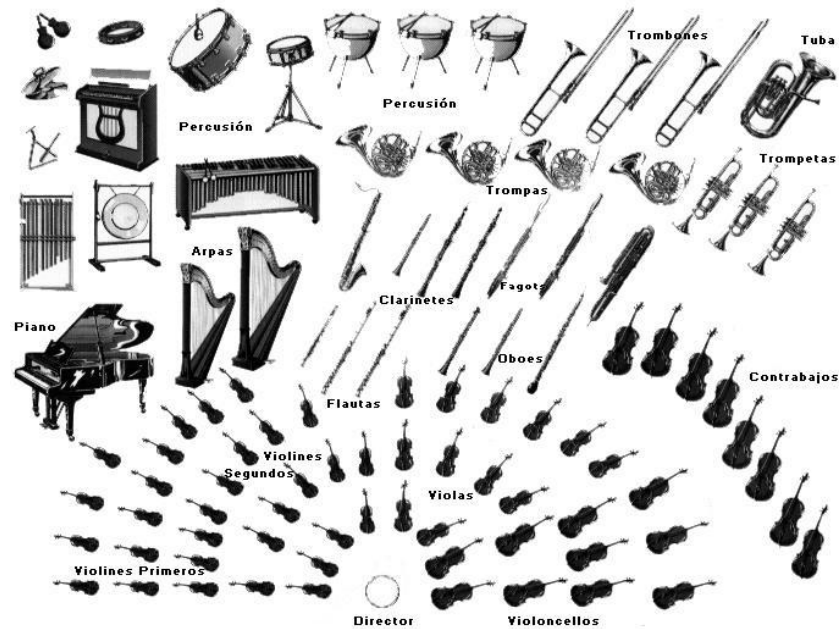
A organologia é o estudo das características físicas dos instrumentos através de suas técnicas e sonoridades consolidadas. Sobre esse estudo, Almada (2000, p. 23) escreve:

A história dos instrumentos confunde-se com a própria história da humanidade. Alguns deles - como a flauta - certamente foram criados antes mesmo que o homem começasse a viver em sociedades organizadas. Outros, embora não tão antigos - ainda que com vários séculos de idade -, acabaram surgindo simultaneamente, em grupamentos humanos isolados e mesmo desconhecidos entre si: é o caso do alaúde (precursor do violão, encontrado tanto na Arábia quanto na China e Grécias antigas), do rudimentar passado do violino (China e África) ou mesmo do órgão hidráulico, que era conhecido na Grécia do século III a.C.

A organologia permite entender e agrupar os instrumentos musicais a partir de suas características em comum, de acordo com a sua forma de produzir som. Existem instrumentos que dependem de deslocamento de coluna de ar em seu interior para produzir som, são denominados Aerofones, por exemplo, os instrumentos de sopro como as madeiras (flauta, saxofone, clarinete etc), os metais (trompete, trombone, tuba etc) e o órgão; Instrumentos que dependem da vibração de uma ou mais cordas tensionadas são conhecidos como cordofones, a vibração pode ocorrer de diversos meios, por exemplo as cordas do violão são dedilhadas, já as cordas de instrumentos como o violino, a rabeca, a viola, o violoncelo e o contrabaixo são tocadas por um arco, e as cordas do piano são percutidas por martelos que são acionados pela ação de suas teclas; Existem também instrumentos que emitem som através da vibração de uma membrana tensionada, os Membranofones, os mais famosos instrumentos dessa categoria são comumente referenciados como tambores, mas há uma enorme variedade de instrumentos que se utilizam de membranas para produzir som, alguns exemplos, a caixa, a zabumba, o pandeiro, o tímpano e a cuíca, vale notar que alguns membranofones podem possuir altura definida; Por fim, alguns instrumentos produzem som através da vibração direta de seu corpo, sem a utilização de uma membrana ou de cordas tensionadas, por exemplo a marimba e o vibrafone.

De acordo com a afinidade timbrística entre os instrumentos dentro dos agrupamentos musicais, como por exemplo, uma orquestra que comumente possui mais de 10 integrantes, convencionou-se organizar os instrumentistas em “naipes”, estruturas que visam localizar e aproximar os instrumentos em palco pela lógica de sua “família”, por exemplo, manter os cordofones próximos, assim como os aerofones, os membranofones e idiofones. A figura a seguir ilustra como ocorre essa divisão de musicistas em uma orquestra sinfônica.

Figura 4 - Instrumentos da orquestra sinfônica organizados por famílias



Fonte: Promoção Musical, (2021).

É importante ressaltar que diferentes estilos musicais também propuseram outros tipos de agrupamento, considerando o material com o qual trabalham. A disposição dos instrumentos depende de muitos fatores, por exemplo, existem agrupamentos que permanecem estáticos durante toda a sua apresentação, já alguns outros agrupamentos se deslocam enquanto se apresentam, alguns grupos se apresentam em salas de concertos, já outros se apresentam em bares, casas de show, e até mesmo desfilando na rua, alguns ainda carregam a herança das tradições da música de câmara, outros possuem influência das bandas marciais. Uma bateria de escola de Samba, que é uma formação única do Brasil, possui uma maneira única de organizar os seus musicistas, levando em conta o fato de que esta formação possui essencialmente idiofones, como agogô, chocalho e reco-reco, e membranofones como surdo, caixa, repinique e tamborim, podendo ter outros instrumentos a depender da escola. Os instrumentos tendem a ficar agrupados de acordo com o seu timbre e portabilidade, levando em conta que os instrumentistas tocarão de pé, muitas vezes em marcha, os membranofones mais graves e médios tendem a ficar separados dos membranofones mais agudos e idiofones. A imagem a seguir ilustra uma formação genérica de uma bateria de escola de Samba.

Figura 5 - Bateria de Escola de Samba



Fonte: Vírgula, (2010).

Outra formação que é original brasileira e possui grande notoriedade é o trio de Forró, formado por uma sanfona, uma zabumba e um triângulo, se comparado com as outras formações previamente postas aqui neste trabalho, é reconhecidamente uma formação pequena, com apenas três instrumentistas. Em comparação com os outros agrupamentos, a projeção sonora do trio de forró não é tão grande, sendo uma formação pensada para apresentações em ambientes pequenos, com poucas pessoas, logo, os instrumentistas precisam estar próximos por uma questão de comunicação, assim todos conseguem se escutar, mas não há a necessidade de se manter um posicionamento fixo entre os membros deste agrupamento, é bem comum encontrar os instrumentistas posicionados de maneiras variadas.

*Figura 6 - Estatuas representando um trio de Forró*



Fonte: Coelho, (2015)

O som interage com o meio pelo qual é propagado de várias formas, a percepção humana interpreta as vibrações mecânicas geradas pelos instrumentos na atmosfera, no ar, e realiza a transformação dessas vibrações em sinais elétricos que são interpretados pelo cérebro, nesse processo de “tradução” existem duas grandes limitações (que não necessariamente geram alguma degradação do entendimento das informações). No caso, a fonte sonora e o receptor, os instrumentos e o som humano. Qual é o papel da série harmônica neste processo?

O som escutado é resultado da soma de diversos outros sons, que são determinados pelo meio no qual as vibrações mecânicas ocorrem e pelo meio no qual o som se propaga, o som mais audível é o que se chama de som fundamental, os sons que podem ser escutados subsequentemente e que fazem parte desta soma pode ser chamados de harmônicos, a série harmônica é a sequência determinada destes sons, a sua relação interna entre fundamental e harmônicos se mantém fixa internamente, porém dependendo do instrumento e do meio, é possível se perceber alguns harmônicos, ou até mesmo sobrepor os harmônicos ao som fundamental.

Figura 7 - Série harmônica da nota Dó

**Série Harmônica**

Som fundamental

Fonte: Costa, (2021).

Sobre a série harmônica, Schoenberg (2011, p.61) escreve:

1. Um som constitui-se de uma série de sons concomitantes, os harmônicos superiores. Forma, pois, por si próprio, um acorde. Tais harmônicos, para um som fundamental dó1, são: dó2-sol2-dó3-mi3-sol3-(sib3)-dó4-ré4-mi4-fá4-sol4 etc.
2. Nesta série, o dó é o que soa com maior força, tanto por ocorrer mais vezes quanto por ser, ademais, realmente o som fundamental. Ou seja: ressoa ele mesmo.
3. Depois do dó, o que soa mais forte é o sol, por aparecer antes e com maior frequência que os outros harmônicos. [...]

Nesse contexto, que é ampliado por Schoenberg em seu livro Harmonia - no original em alemão, Harmonielehre - a série harmônica possui implicações na percepção harmônica também, sendo um conceito de entendimento basal para a teoria musical contemporânea.

De maneira geral, o entendimento de timbre seria a mistura desses conceitos dentro da forma como o corpo humano consegue perceber os elementos da natureza.

### 2.2.4 Intensidade

A intensidade de um som confunde-se com o conceito de altura. Isto posto, a intensidade é correspondente ao quão intensamente a fonte sonora consegue fazer o ar vibrar. As vezes essas vibrações são tão fortes que conseguem fazer o ar dentro do corpo humano vibrar, obviamente, esses momentos na prática musical não são a norma, mas não anula o fato de que as fontes sonoras conseguem gerar vibrações no ar que são percebidas pelo corpo humano de diversas maneiras.

A manipulação da intensidade das ondas sonoras produzidas pelos instrumentos musicais (a voz humana incluída) foi traduzida por aquilo que se chama de dinâmica. Sua grafia se consolidou por termos da língua italiana (piano, mezzo piano, forte, fortíssimo etc). A intensidade dos sons pode ser representada pela medida de grandeza Decibel (dB).

A exposição prolongada do corpo a quantidades muito elevadas de decibéis pode causar danos a curto e longo prazo, desde enjoo e náusea à surdez permanente.

*Quadro 3 - Escala de Decibéis*

Som	Nível do som em dB
Som mínimo	0
Raspagem de folhas	10
Sussurro	20
Conversação normal	60
Banda de rock	80
Orquestra	90
Máximo suportável	120

Fonte: Vestibulares Estratégia, (2007).

### 3 O que é percepção?

Ao se compreender algumas questões pertinentes à escrita musical, fica claro que os conceitos consolidados para o seu funcionamento não dependem apenas de sua teoria, no sentido de que a forma como a escrita se apresenta nos dias de hoje foi moldada pela prática, pelo empirismo, usando a percepção humana como guia, ao mesmo tempo em que também molda a percepção, a relação de causalidade é misturada com seu efeito.

As interações sobre o que se entende por música dizem muito sobre quem faz a arte, talvez até mais do que o “como” se faz, por exemplo, os sistemas hexacordal e heptacordal fizeram sentido dentro de uma sociedade específica. Não se pode falar de universalidade, toda a percepção de uma sociedade foi moldada a partir desse princípio. Não se questiona, aqui, as leis da física acústica, a interação dos sons e suas séries harmônicas. Na verdade, a proposta é entender que sociedades diferentes entenderam esses fenômenos naturais de maneiras diferentes e propuseram as soluções mais adequadas dados os seus recursos materiais e suas realidades, seguindo esta linha de raciocínio. A percepção humana só pode ser calcada na sua própria realidade.

O debate sobre a percepção, de maneira geral, não é tangencial à realidade, primeiramente, deve-se entender os elementos componentes de tal realidade e em seguida conceituar formas de como o corpo humano consegue transformar, e ser transformado, por esses elementos, de forma que possa refletir acerca dessas propriedades que formam o mundo e entender as complexidades desses sistemas, não de maneira hermética, mas sim de maneira dinâmica.

Schoenberg (2011) enxerga camadas no fazer artístico afirmando que em seu nível mais basal trata-se de uma imitação da natureza, mas que essa imitação é submetida a um jugo de escolhas estéticas que se transformam:

[...] Seu objetivo é a imitação das impressões que, através da associação mútua e com outras impressões sensoriais, conduzem a novos complexos, novos movimentos. (Schoenberg, 2011, p. 55)

Talvez o ponto de principal destaque sobre essa afirmação seja a consideração sobre as “impressões sensoriais” que só podem ser sentidas pelos seres humanos, que fazem a arte. A diferença entre os significados e os símbolos retratados por essas impressões, com certeza, é outro ponto de discussão muito extenso e complexo.

Ao se tratar da percepção humana deve se ter a cautela de entender a diferenciação entre a subjetividade e a objetividade, evitar fazer julgamentos acerca da qualidade da arte, porém. Não há como entender certos aspectos importantes sem adentrar, de certa forma, no território da estética musical. A consonância e a dissonância são fatores essenciais para entender outros pormenores da forma como a percepção musical se organiza e é ensinada. Aqui deve-se também tratar de uma questão fisiológica. Diferentes corpos humanos são capazes de compreender a diferença de frequências de maneiras diferentes, uma vez que nem todos os corpos são capazes de ouvir, e mesmo aqueles que são não são todos capazes de escutar as mesmas faixas de frequência. O corpo humano com o passar do tempo, perde algumas de suas capacidades elásticas, se tornando menos responsivo a perturbações vibratórias, fenômeno conhecido como presbiacusia. Ao contrário, um corpo jovem, é altamente responsivo. Sobre o funcionamento do sistema auditivo saudável, Kappel et al. (2011, p. 671) diz:

O sistema auditivo é formado pelo órgão sensorial da audição, pelas vias auditivas do sistema nervoso e por estruturas cerebrais que recebem, analisam e interpretam as informações sonoras, [...] No entanto, nem sempre temos a integridade completa do sistema auditivo. O impacto desta privação sensorial na vida de um indivíduo é significativo, pois esta não afeta somente a capacidade deste em compreender adequadamente as informações sonoras, mas principalmente o modo de se relacionar com seu meio e sua cultura. Além disso, essa privação sensorial provoca alterações biológicas, psicológicas e sociais.

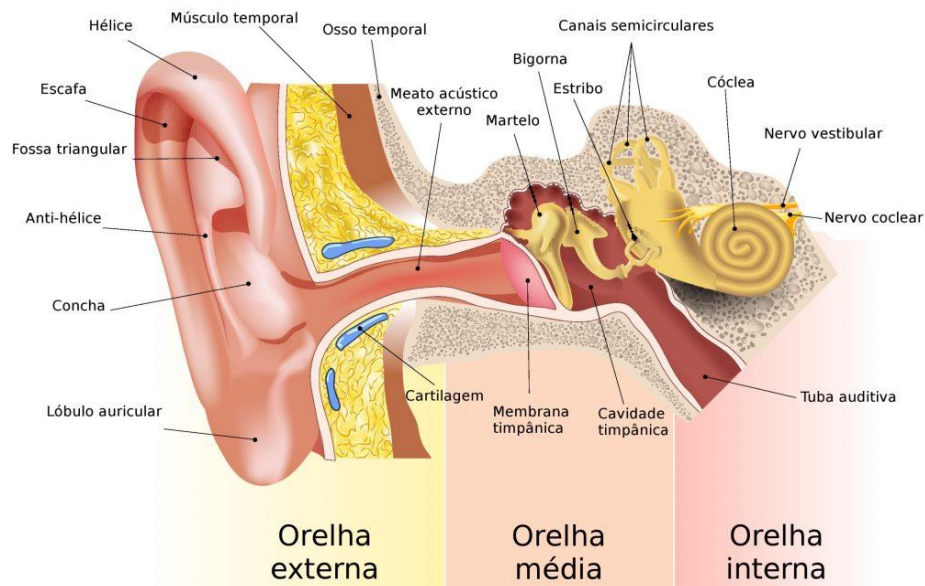
A importância da percepção não se limita apenas à sua aplicação como ferramenta musical, mas sim como forma de se relacionar com o mundo ao redor. Ainda sobre esse tópico, Kappel et al. (2011, p. 672) complementa:

Em relação aos sistemas sensoriais pode-se observar plasticidade[...]. Essa plasticidade do sistema auditivo provoca mudanças de propriedades fisiológicas, bioquímicas e/ou anatômicas dos neurônios centrais, em função da demanda de transmissão de informações acústicas, além de ser um fenômeno biodinâmico. Assim a reorganização do sistema auditivo ocorre quando há uma variação na entrada auditiva (input), seja por diminuição da entrada de estímulos, no caso de lesões cocleares, ou por aumento, quando há uma nova entrada auditiva, durante o desenvolvimento pós-natal e após a colocação de implante coclear ou prótese auditiva

Entende-se que o sistema auditivo é capaz de se adaptar às ferramentas presentes no corpo para compensar possíveis variações que porventura possam ocorrer no decorrer da vida de um indivíduo. É inegável a importância, em um caráter biopsicossocial, de um sistema auditivo funcional, porém o corpo humano é capaz de se adaptar e de compreender e interpretar esses estímulos através de modificações em sua fisiologia, visando tornar a sua sobrevivência mais viável, independentemente de suas condições fisiológicas previamente impostas.

*Figura 8 - Anatomia do sistema auditivo humano*

## Anatomia da Orelha



Fonte: Da Silva, (2018).

Quanto à questão pedagógica, durante o início do século XX alguns educadores já começaram a entender que a compreensão e desenvolvimento da percepção musical. Não se pode depender da escrita, uma vez que a experiência estética é absolutamente necessária para compreender as complexidades e possibilidades do sistema musical, em relação à escrita da linguagem falada, a alfabetização não ocorre dessa forma, mas sim pela fala. Considerando tudo o que já foi exposto, a aprimoração da experiência estética, as impressões sensoriais, são mais importantes em termos de estudos de percepção do que a teoria puramente

aplicada sobre a experiência educacional do século XX, Fonterrada (2008, p.177) escreve:

De modo geral, pelo exame das propostas dos cinco educadores musicais mais influentes do início do século XX, pode-se perceber um padrão de condutas que convive com as particularidades de cada método. A mais importante é, sem dúvida, o que motivou sua classificação como “métodos ativos”, isto é, todas elas descartam a aproximação da criança com a música como procedimento técnico ou teórico, preferindo que entre em contato com ela como experiência de vida. É pela vivência que a criança aproxima-se da música, envolve-se com ela, passa a amá-la e permite que faça parte de sua vida. [...] Como último comentário, registre-se que as cinco propostas concentram-se na música clássica ocidental ou no folclore<sup>2</sup>, o que faz que, embora tenham ocorrido no mesmo período em que a produção musical estava solidamente engajada em procedimentos de vanguarda, o material musical utilizado nas aulas de música continue a ser mais tradicional do que inovador. Foi preciso esperar até o final da década de 1950 e a década de 1960 para que os procedimentos das aulas de música se alinhassem aos da vanguarda musical

A seguir apresento algumas considerações em relação a este estudo. Os conceitos apresentados possuem a capacidade de se adaptar para abarcar novas realidades. Uma vez consolidados tais parâmetros da escrita musical, cabe também refletir alguns aspectos de como a percepção humana ocorre.

### 3.1 *Percepção das alturas*

O conceito das alturas comumente se confunde com o de frequências, relembando que a frequência está relacionada à quantidade de ciclos de repetição das vibrações causadas por um objeto em um meio específico. As vibrações que um instrumento causa são correspondentes às diferentes notas musicais. Atualmente as alturas são consolidadas em frequências fixas. Não há como dissociar a percepção das alturas com a percepção das frequências, uma vez que a mudança de uma dessas grandezas impacta na outra.

Sobre a percepção das alturas, Krause (2013, p. 27) escreve:

A altura está intimamente relacionada com a frequência, mas elas não se confundem. O termo altura é usado principalmente no quadro comparativo dos sons ou tons que constituem uma escala musical. Assim, enquanto a frequência é a propriedade física do som [...], a altura diz respeito ao que nós

---

<sup>2</sup> O termo “folclore” não se adequa às sensibilidades contemporâneas, sendo substituído pelo termo “tradicional”.

escutamos. A escala cromática, por exemplo, é composta por doze sons separados por intervalos idênticos. Ao avançar na escala, percebemos que o aumento de altura de uma nota para a outra é sempre o mesmo - um semitom, ou meio tom. Contudo, a mudança de frequência de uma nota para a outra não é sempre igual - cada acréscimo sucessivo de um semitom requer um salto de frequência maior do que o anterior.

Fundamentalmente, altura e frequência estão associadas. É interessante trabalhar com o seu ponto de divergência de maneira pedagógica. As linhas e espaços do pentagrama representam alturas diferentes. Nesse sentido, a grafia musical não necessariamente se preocupa com as frequências utilizadas, e sim com as alturas. Logo, a frequência referente às alturas pode possuir uma certa plasticidade, pensando mais em uma capacidade pedagógica de se trabalhar as alturas. O método de solfejo do dó móvel trabalha justamente com esta capacidade, ao assumir que a relação entre as alturas é fixa. O ponto referencial para um conjunto de alturas, que pode ser entendido como tonalidade, não precisa necessariamente ser fixo. A ideia não é descartar definitivamente as frequências convencionadas para cada altura, mas sim gerar o entendimento de que frequência e altura não são a mesma coisa.

É importante reforçar que frequência é uma grandeza de ordem física e altura corresponde a um conceito musical. A percepção humana é capaz de se adaptar e compreender essa diferença de diversas maneiras.

### 3.2 *Percepção das frases*

As ideias musicais são apresentadas através de proposições, logo pode-se entender duas coisas: a) a criação musical é propositiva e espera alguma reação de quem a percebe, b) a escuta é reativa. A princípio em um sentido físico, como foi posto anteriormente. Os estímulos físicos são percebidos pelo corpo e transformados em impulsos eletroquímicos que são interpretados pelo cérebro. A interpretação desses estímulos pode ser entendida como a subjetividade de cada indivíduo. O ponto crucial de união entre a proposição e a reação é a “forma” como essas ideias são apresentadas, inclusive, dependendo da forma como uma ideia é exposta, seu entendimento pode ser alterado de maneiras imprevisíveis.

A forma seria uma macroestrutura de apresentação das ideias musicais, o coletivo das partes que formam a proposição final. Muitos teóricos têm algo a dizer sobre este assunto. É importante deixar claro que a abordagem aqui adotada para entender a percepção de frases irá partir de uma abordagem do “macro para o micro”. Sobre forma, Almada (2000, p. 102) escreve:

Um dos pilares da composição, ao lado do contraponto, da harmonia e da instrumentação, a morfologia (o estudo das formas) é por muitos injustamente negligenciada. [...] É interessantíssimo observar as semelhanças que esta tem com a morfologia biológica: como em um ser vivo (considerando-se sua forma e conteúdo), também uma peça musical, desde sua concepção, cresce organicamente, ao contrário do crescimento vegetativo observado em uma duna de areia, [...] Ainda apoiados na mesma comparação, podemos chegar à divisão das formas musicais em dois grupos: o das micro e o das macroformas. Estas últimas são as “visíveis”, isto é, as estruturas musicais organizadas. São dentro de uma composição ou arranjo, as seções ou partes, introduções, codas, interlúdios, pontes, transições, episódios, conexões em geral etc. [...] Seguindo nossa analogia as macroformas correspondem aos órgãos e tecidos biológicos, sendo estes, por sua vez, constituídos de estruturas funcionais menores (as células e suas subdivisões), justamente as microformas. Assim, os motivos, semi frases, frases, períodos e sentenças seriam elementos usados na construção dos diferentes tecidos musicais.

As frases são estruturas através das quais as ideias musicais se apresentam, mas em um plano menor, mais temporalmente imediatista como componente da experiência da escuta musical. É impossível negar que haja certa semelhança entre a “linguagem musical” e a “linguagem falada”, é possível se entender parte de um discurso através de uma frase de efeito, porém apenas uma frase não é capaz de expressar a totalidade das ideias de tal discurso. O mesmo pode-se afirmar no caso do discurso musical.

Em um dos capítulos do livro “Fundamentos da composição musical” de Arnold Schoenberg, é apresentado de maneira sólida a discussão ao redor das frases musicais. Mostra-se como uma unidade musical pode ser cantada em um único fôlego. Interessante de se notar que mesmo dentro de sua linguagem mais teórica, se fez necessário utilizar uma metáfora que parte de uma prática elementar.

### 3.3 *Percepção de Inflexões*

A maneira como o corpo percebe a música se dá através da determinação de um ou mais padrões específicos que compõem a coerência interna de uma obra. Esses padrões ajudam a organizar a escuta, definindo expectativas que podem ser cumpridas ou subvertidas, dependendo da estética proposta.

A repetição é o que consolida os padrões musicais, o que afirma aquilo que é escutado, expressado. As mais variadas estéticas musicais encontraram maneiras diferentes de se apresentar e consolidar padrões. O termo “inflexão”, aplicado à música, possui caráter polissêmico, a depender de qual contexto é utilizado, mas parece haver um ponto comum em relação a seu funcionamento enquanto um indicador de variação, de perturbação aos padrões propostos por uma música, realizados de forma consciente. Para Almada (2006, p. 29), em seu livro “Estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo”, as inflexões possuem um caráter muito específico:

Uma nota exerce o papel de inflexão quando duas condições são observadas: a) a nota não pertence ao arpejo que a acompanha. b) a nota invariavelmente resolve (isto é, dirige-se por grau conjunto, ascendente ou descendente, a uma nota harmonicamente estável, ou seja, uma nota do arpejo)

Santos (2012, p. 150) propõe outro olhar sobre as inflexões, partindo de uma abordagem em sua aplicação rítmica:

[...] Inflexões rítmicas são pequenos desvios realizados na expressão de estruturas rítmicas de uma dada obra musical que geram uma característica singular na realização musical de cada executante. As inflexões rítmicas quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e tendo a expressividade por meta.

Apesar de seu caráter multifacetado, as inflexões acabam por representar características únicas ao material musical apresentado. Por sua vez são perturbações

únicas a interpretações de padrões propostos pelos compositores, e muitas vezes, essa ruptura de padrões pode ser prevista como essencial à escuta.

### *3.4 Percepção dos ritmos*

A percepção dos ritmos é, sem dúvidas, um tópico muito extenso, pois todos os instrumentos dependem de ritmo. Um ritmo pode caracterizar um gênero musical específico, tendo a capacidade de funcionar como comunicação, tamanha é sua potência na percepção humana.

O ritmo de certa forma é uma existência abstrata, uma vez que é algo capaz de se possuir, mas não de maneira palpável. O coração possui um ritmo e sem ele não há vida. O conceito de ritmo se refere à frequência cardíaca à qual esse músculo repete seu ciclo de batimentos que tem como resultado o funcionamento do resto do corpo humano, novamente, há mais um conceito que se mistura com a grandeza física da frequência. Musicalmente, os ritmos são a maneira como se organizam as relações de proporção entre os sons, mas essa relação acarreta desdobramentos que podem ter resultados complexos. A partir disso, pode-se tirar algumas conclusões, o ritmo é absolutamente vital para os seres humanos, mas o que é mais importante para o presente trabalho é que o ritmo é um conceito muito amplo, o objetivo aqui é entender como a percepção rítmica musical é compreendida.

### 3.4.1 Métrica

Muitas ferramentas aplicadas à prática musical tem o objetivo de ajudar na compreensão do “discurso musical” no sentido temporal, pensando em manter a relação de proporção dos sons musicais de maneira ordenada. Como foi posto anteriormente nos princípios da música escrita no ocidente, as palavras utilizadas nas composições subentendiam essas relações de proporção, seguindo a prosódia do texto. Esse sistema esbarra em algumas limitações bem contundentes, a primeira é que nem todos os povos do mundo falam o mesmo idioma. Mesmo dentro de territórios pequenos já existe uma grande variação e variedade linguística, a segunda limitação é que isso prevê que toda música existente seja vocal. O que o tempo fez questão de provar como um pensamento ultrapassado. De toda forma, qualquer teoria que tenha sido criada após a superação dessas limitações, se deu justamente porque uma resposta empírica foi alcançada, causando uma expansão de consciência na forma de se organizar os sons musicais, culminando na forma como se entende essa divisão na contemporaneidade.

A métrica é comumente entendida como a maneira que se organizam os sons musicais temporalmente, mas levando-se em conta alguns detalhes importantes, mais especificamente o acento métrico. Sobre este tema, Med (1996, p. 141) escreve brevemente: “Acento métrico - é constituído pelas acentuações fortes e fracas dos tempos dos compassos. Não é grafado na partitura”.

Esta afirmação possui alguns elementos interessantes para se analisar. Primeiramente, ele considera a existência de compassos como a representação visual da organização do tempo musical. Em segundo lugar, ele reconhece que as acentuações, modulações interpretativas de intensidade, não são grafadas na partitura. Sobre isso, não necessariamente é uma realidade, uma vez que muitas partituras, por questões variadas, indicam o estilo e gênero que o texto apresentado deve ser interpretado. Por exemplo: o samba possui acentos métricos diferentes de uma valsa. Dessa maneira, esses dois ritmos só são distinguíveis dada essa diferença de acentuação métrica, que até certo ponto pode se dizer que é influenciada pelas diversas culturas que as propõe e as consolida. A maior ferramenta para organizar a percepção rítmica, parece ser estar viva e inserida em uma sociedade.

#### **4 O que é educação e como ela se articula com a contemporaneidade ?**

Tal qual foi observado com a música, a prática possui papel fundamental no desenvolvimento, a potencialidade de se estar vivo e de interagir com o mundo molda, e é moldada, pelo ser humano. A prática acaba levando a humanidade a encontrar maneiras de sobreviver e de se perpetuar, mesmo nas mais adversas condições. A educação pode ser posta no lugar da prática enquanto um processo transformador que atende a condições maiores que ultrapassam as barreiras do individualismo, mas isto em um plano mais abrangente e pouco específico. Para compreender a educação enquanto um processo contínuo e multifacetado, é necessário entender o mundo contemporâneo e a sua materialidade.

O pensamento imediato sobre a educação pode pairar sobre as memórias da educação infantil e na escola de ensino regular, o que faz muito sentido, dado que a idade com qual se frequenta esse ambiente é de transformações das capacidades físicas do corpo. Muito se pensa também no papel da escola nesse processo, enquanto um ambiente em que as pessoas vão para “absorver” o conhecimento, até mesmo se questiona o papel do docente que no senso comum é visto como detentor absoluto dos conhecimentos. Ainda há muito para se contemplar sobre esses assuntos, mas o ideal é esmiuçar as complexas redes de relações que envolvem a educação e entender os seus mais diversos ambientes. Nesse sentido, as escolas de ensino regular são de extrema importância, mas a vida de cada pessoa que a frequenta é gerida por uma série de regulamentações. É necessário utilizar as bases legais brasileiras sobre esse assunto, considerando que o Brasil é um país extremamente heterogêneo. Cada estado, município e bairro apresentam suas particularidades moldadas por seus habitantes.

Ao consultar a Constituição Federal, a Lei de número 9.394/96 (Brasil,1996), estabelece as diretrizes e bases da educação nacional e prevê que a educação seja coletiva e de responsabilidade da sociedade e do estado:

Art 1º A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

O texto deixa claro que todas as pessoas estão envolvidas nesse processo, que é contínuo e não se limita apenas às pessoas em idade escolar. Não há limitações nesse sentido de quem adota o papel de educador e de educando. Muito pelo contrário, se apresentam todos os ambientes em que o processo educacional ocorre de maneira espontânea ou intencional.

O caráter coletivista da educação, pode ocorrer de várias formas e dentro dos mais diversos contextos, por exemplo: ao se aprender as primeiras palavras, em casa com os pais, a família assume o papel de educadores, mesmo sem possuir algum tipo de formação acadêmica. Ao se conviver em sociedade, um indivíduo é capaz de aprender e desenvolver habilidades sociais para lidar com diversas situações de interações interpessoais. A educação nesse caso se faz de maneira multilateral, como uma troca de informações entre pessoas de maneira espontânea através da vivência e da experiência de vida.

Em um plano internacional, o Fundo da Nações Unidas para a Infância (Unicef), agência pertencente à Organização das Nações Unidas (ONU) criada em 1946, propôs a sua Convenção sobre os Direitos da Criança como uma lauda universal que visa estabelecer as bases de uma legislação que proteja e garanta direitos básicos às crianças (para os países signatários da ONU). Está escrito em seu artigo 28:

“ 1. Os Estados Partes reconhecem o direito da criança à educação, e para que ela possa exercer esse direito progressivamente e em igualdade de condições, devem:

- Tornar o ensino primário obrigatório e gratuitamente disponível para todos;
- Estimular o desenvolvimento dos vários tipos de ensino secundário, inclusive o geral e profissional, tornando-os disponíveis e acessíveis a todas as crianças; e adotar medidas apropriadas, como a oferta de ensino gratuito e assistência financeira se necessário;
- Tornar o ensino superior acessível a todos, com base em capacidade, e por todos os meios adequados;
- Tornar informações e orientação educacionais e profissionais disponíveis e acessíveis a todas as crianças;
- Adotar medidas para estimular a frequência regular à escola e a redução do índice de evasão escolar.”

2. Os Estados Partes devem adotar todas as medidas necessárias para assegurar que a disciplina escolar seja ministrada de maneira compatível com a dignidade humana da criança e em conformidade com a presente Convenção;

3. Os Estados Partes devem promover e estimular a cooperação internacional em questões relativas à educação, visando especialmente contribuir para a eliminação da ignorância e do analfabetismo no mundo e facilitar o acesso aos conhecimentos científicos e técnicos e aos métodos modernos de ensino. No sentido, devem ser consideradas de maneira especial as necessidades dos países em desenvolvimento.” (UNICEF, 1990)

A Convenção defende a universalização da Educação, enquanto vivência escolar direcionada às crianças, que vale dizer, não são o único público que constitui o corpo discentes em muitas escolas, por exemplo: a Educação de Jovens e Adultos (EJA) que oferece a formação básica escolar para pessoas maiores de idade. Apesar de todo o discurso estar direcionado aos países signatários da ONU, em alguns momentos o conceito de universalização parece incluir países que também não o sejam, mas que possam vir a integrar esse quadro de países futuramente. É necessário fazer algumas ressalvas quando esse discurso apresenta caráter colonial. No Brasil, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é o que norteia as diretrizes básicas previstas para os currículos da Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio. Há de se refletir sobre como esse currículo básico se adapta de acordo com os diversos contextos ao qual é aplicado, considerando escolas diferentes em bairros, cidades e estados diferentes.

Na prática, a Educação é um processo não linear, que pode ser estimulado no desenvolvimento de habilidades específicas que passam por algum tipo de mediação, ou de maneira espontânea, através da experimentação e do empirismo. O docente, enquanto mediador, é um proponente de vivências direcionadas aos discentes, procurando estimular habilidades específicas dentro de conceitos específicos, como a escola de ensino regular, escola de música, de teatro, de desenho, de educação física e afins. O educador é parte fundamental do processo, mas não é mais importante que o educando, uma relação que existe em uma “proporção de 50/50”. Não é papel do educador ser detentor de todos os conhecimentos de sua área de proficiência, e sim de ter plenos controle das habilidades exigidas na proposta de uma vivência, que pode ser entendida como aula, ensaio, treino, a depender do contexto. O educador não depende somente do educando para construir suas experiências, dependendo do ambiente. A presença de outros educandos é essencial, lembrando que no ambiente escolar, por exemplo, a socialização também faz parte da proposta.

#### 4.1 Contemporaneidade e Imaginação

A “contemporaneidade” é um termo simples. Sua origem é derivada do latim e significa “algo que é do mesmo tempo”. No sentido utilizado nesse texto, está relacionado a uma interpretação dos tempos atuais, das primeiras décadas do século XXI, porém a contemporaneidade está sempre em movimento. É importante estar de acordo com os tempos, seja no ano de 2020 ou no de 2050. O contemporâneo está sempre em criação constante. A disputa pelos seus significados se configura no estudo de seu sentido. Isto também se dá também através da investigação de seu passado. Dessa maneira, torna-se um campo de estudo de muitas áreas diferentes dentro das ciências exatas, naturais e humanas.

A compreensão do presente só pode acontecer baseado naquilo que já passou. A reprodução de padrões e comportamentos acontece como reação aos acontecimentos que se desdobram de maneira imprevisível como forma de tentar induzir os resultados para aquilo que é familiar e de fácil entendimento. Em seu livro “Imaginação e Criação na Infância”, Vigotski propõe dois tipos de atividade humana: a reprodução e conservação de experiências prévias e a criação e recombinação dessas mesmas experiências. Duas experiências diferentes que não podem ser dissociadas e que ajudam a montar o conceito de contemporaneidade através do caráter “plástico” de adaptabilidade da humanidade. Vigotski (2018, p. 14) escreve:

É fácil compreender o enorme significado da conservação da experiência anterior para a vida do homem, o quanto ela facilita sua adaptação ao mundo que o cerca, criar e elaborar hábitos permanentes que se repetem em condições iguais. [...] Entretanto, caso a atividade do cérebro fosse limitada somente à adaptar, predominantemente, às condições habituais e estáveis do meio que o cerca. Todas as modificações novas e inesperadas no meio, ainda não vivenciadas por ele na sua experiência anterior, não poderiam, nesse caso, provocar uma reação necessária de adaptação. Junto à conservação da experiência anterior, o cérebro possui ainda uma outra função não menos importante.

A capacidade de se adaptar ao dinamismo da realidade depende da habilidade do cérebro humano de passar por experiências prévias e interpretá-las, a partir dos frutos dessa interpretação pode-se reproduzir resultados e imaginar possíveis cenários futuros, que a depender da materialidade, podem ser concretizados. Vigotski (2018, p. 15) continua:

O cérebro não apenas é o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. Se a atividade do homem se restringe-se à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-se e modificando o seu presente.

A necessidade de se passar por vivências e experiências se mostra necessário para a sobrevivência humana. Isso por si só já mostra como a capacidade de ser educador e educando é fundamental individualmente e coletivamente.

#### *4.2 Educação Musical e Métodos Ativos*

Com a chegada do século XX e o grande avanço tecnológico advindo do desenvolvimento do método científico, houve também um fortalecimento dos estados nacionais no mundo inteiro. Em um primeiro momento, a soberania econômica e cultural, principalmente dos países do centro europeu, passou a ser questionada. Esse movimento teve duas respostas, a de afirmação e busca dos valores e cultura tradicionais dos países “periféricos” do mundo e a reação violenta das metrópoles globais. O sistema colonial começava a demonstrar sinais de sua decadência, pelo menos nestes moldes tradicionais, não foi incomum presenciar muitos países em busca de sua independência durante esse século.

No âmbito da educação musical, alguns educadores entenderam que a formação musical não deveria ser restrita apenas à formação de grandes concertistas, propondo a música como ferramenta fundamental para o desenvolvimento intelectual no ensino básico e na formação de novos cidadãos capazes de preservar a sua identidade nacional através da música tradicional, anteriormente chamada de folclórica. Não é incomum que compositores do século XX fizessem trabalhos sobre culturas regionais, fica como exemplo a obra de Villa Lobos “Amazonas” por mais que sua verdadeira origem seja contestada atualmente.

Os métodos ativos são propostas educacionais criadas no século XX que entendem o ensino de música para além dele, utilizando das mais diversas ferramentas didáticas disponíveis, não apenas um treinamento autocontido do corpo para o reconhecimento específico da linguagem musical, utilizando toda a plasticidade da percepção humana em conjunto com a linguagem musical. Não cabe aqui citar os

pormenores de cada método ou metodologia de cada educador. É importante reconhecer a contribuição de seu trabalho, que surge no sentido de propor uma educação que se dá através de vivências específicas que utilizam a música como ferramenta. No livro “Pedagogias em Educação Musical” (2012, p. 14) Maura Penna escreve:

No cotidiano da área de música, o termo método muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios [...] Voltados para o aprendizado de instrumentos, métodos desse tipo são construídos por uma seqüênciação progressiva de exercícios e/ou repertório que seus autores têm usado com seus alunos e que tem dado certo, tem ‘funcionado’ para o domínio técnico de um fazer musical. No entanto, qualquer material didático é construído com base em certos princípios e com certas finalidades, que, no caso desses métodos, não costumam ser explicitados, ou muitas vezes, acreditamos, não são sequer conscientizados por seus autores, e muito menos por quem os adota e os aplica em sua prática pedagógica. Sendo assim, caberia realmente chamá-los de ‘métodos’? E diante deles, qual é o papel do professor?

É necessário compreender a função da música enquanto ferramenta educacional. Nesse sentido o educador, antes do educando, é posto em um lugar de reflexão sobre o conteúdo diante do mundo. Sobre a conclusão desse tema Penna (2012, p. 21) continua:

Ao nosso ver, não se trata de opor padrões musicais, nem de descartar a priori alguma proposta pedagógica, em sua totalidade, por seu vínculo com certa proposição estética. Cabe a uma educação musical sintonizada com o mundo contemporâneo reconhecer e acolher a multiplicidade tanto de manifestações musicais, quanto de formas de experienciar música na vida cotidiana, formas estas que têm se renovado com bastante rapidez nos últimos anos, inclusive em decorrência dos avanços tecnológicos e das novas mídias.

Refletir e se manter à par da contemporaneidade não é somente uma questão pertinente à educação musical, e sim à qualquer área da educação, as vivências do processo educacional precisam ser constantemente revisadas e atualizadas para compreender a capacidade de criação e imaginação dos indivíduos diante do presente e para a criação de novos futuros, utilizando-se do potencial de se compreender o passado.

## 5 Análise dos dados

A partir dos dados coletados através das perguntas propostas no formulário, pode-se tirar algumas conclusões interessantes. O fato de todos os participantes serem estudantes da Unesp traz à tona algumas questões interessantes sobre a formação.

### 5.1 Que instrumento(s) você toca?

Há pontos em comum entre os instrumentos que os entrevistados afirmam tocar, lembrando que alguns tem experiência com mais de um instrumento. Cinco estudantes tocam piano, quatro tocam violão, três tocam guitarra, três cantam, um toca clarinete e um toca violoncelo.

*Tabela 1 - Tabela de Quantidade de Pessoas x Instrumentos*

Instrumento	Quantidade
Piano	5 pessoas
Violão	4 pessoas
Canto	3 pessoas
Guitarra	3 pessoas
Contra-baixo	1 pessoa
Clarinete	1 pessoa
Violoncelo	1 pessoa

Fonte: Autor. (2024)

Curiosamente, o instrumento menos portátil de todos os citados é o mais tocado, talvez por uma questão de ser considerado um instrumento “fundamental” na educação musical, assim como o violão. Esses dois instrumentos possuem grande importância para a música brasileira, possuindo muitas contribuições de diversos compositores do universo da música de concerto e da música popular. Sendo assim, são respostas muito esperadas para a pergunta “Que instrumento(s) você toca?”

### 5.2 *Desde quando você estuda música?*

Quando perguntados sobre quando começaram a estudar música, os entrevistados se localizam em uma janela de tempo que abrange desde 2005 até 2018, indicando um período de inserção nos estudos musicais próximo à infância e adolescência. Essa informação poderia ter sido mais bem apurada se a idade dos entrevistados tivesse sido perguntada.

### 5.3 *Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Sobre as instituições de ensino em que estudaram, é interessante pontuar que a resposta predominante foi o Instituto de Artes da Unesp, demonstrando a importância de se ter um ensino superior público e de qualidade, que é frequentado e referenciado pelas pessoas, de reconhecida importância em sua trajetória pessoal. Outra resposta bastante frequente entre os entrevistados foi o Guri Santa Marcelina, uma instituição de ensino que reconhecidamente ajuda a inserir a comunidade aos estudos musicais, funcionando como uma porta de entrada para uma possível carreira profissional e que conseqüentemente alimenta o ambiente cultural da cidade e do estado de São Paulo.

Os conservatórios e outras instituições que oferecem cursos de formação técnica também se fizeram presentes. Pensando retroativamente, o caminho para uma formação musical profissionalizante e que seja plena acaba passando por uma formação técnica, que oferece outra proposta, em essência, da formação superior.

As escolas de música destacadas aqui não se identificam como conservatórios, uma vez que oferecem apenas cursos livres de formação musical e costumam representar também uma porta de entrada para a prática e os estudos de música. Essas instituições merecem ter bastante reconhecimento graças a esse fato.

Apenas um dos entrevistados teve aulas de música em uma instituição regular de ensino, o que quer dizer algumas coisas em relação ao ensino de música nas escolas. Apesar da lei brasileira tornar obrigatório o ensino de música nas escolas, essa lei foi sancionada apenas em 2008, e a partir deste marco as escolas tiveram três anos para se prepararem para oferecer esse tipo de ensino, e mesmo assim, nem todos os estados da federação tinham os recursos práticos, ou vontade, de aplicar

essa lei a rigor. A realidade é que o ensino de música fica por conta das aulas de artes, dividindo o currículo com outras três linguagens distintas, a dança, as artes visuais, e o teatro, linguagens que são tão complexas e vastas quanto a música, configurando assim uma das maiores dificuldades da formação de professores das licenciaturas em artes. A necessidade de ser polivalente, ser capaz de propor práticas pedagógicas e vivências que englobam as quatro linguagens. Por uma questão de praticidade, acaba que muitos professores privilegiam a sua arte de formação em detrimento das outras, as maneiras de mitigar esses problemas se mostram em primeira instância políticas, através de políticas públicas e revisão de currículo e de legislação. Em segunda instância, pode se imaginar que a formação individual dos professores é de extrema importância nesse processo, pois impacta na formação dos alunos da educação básica. As respostas obtidas nessas entrevistas deixam isso bem claro, uma vez que o interesse por aprender música se faz desde a infância e adolescência do indivíduo, seja por maneira espontânea ou não.

A Lei de número 11769/08 (Brasil,2008), de 18 de agosto estabelece:

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º:

“Art. 26. ....

.....

§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” (NR)

Art. 2º (VETADO)

Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei.

Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Tabela 2 - Tabela de Instituições

Instituição	Quantidade
IA - Unesp	5 pessoas
Guri SM	4 pessoas
Conservatório e Curso Técnico	4 pessoas
Escola de Música	4 pessoas
Ensino Regular	1 pessoa

Fonte: Autor. (2024)

#### 5.4 *Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Todos os entrevistados tiveram aula de teoria musical e percepção em algum ponto de sua trajetória.

#### 5.5 *Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

A pergunta sobre métodos e/ou práticas marcantes revela algumas respostas interessantes. Muitos dos entrevistados consideram que a prática do solfejo rítmico, identificados como: a prática dos exercícios propostos por Pozzoli e Gramani, do solfejo melódico: identificado como propostas metodológicas kodalianas e o manossolfa de Henrique Pinto. O desenvolvimento da leitura musical parece ser considerado um marco para a maioria dos entrevistados. Essa perspectiva está alinhada com a ideia de que os métodos de ensino musical se sustentam enquanto uma coletânea de exercícios musicais a serem replicados com a finalidade de desenvolver alguma habilidade específica: a capacidade de ler e interpretar a linguagem musical da partitura. Um dos entrevistados respondeu que o exercício da escuta ativa foi fundamental para a sua trajetória, entendendo como uma iniciativa pessoal própria expandir seus horizontes estéticos e desafiar seu gosto pessoal como prática para um desenvolvimento musical mais abrangente. Essa resposta é

certamente intrigante, pois coloca o educando em um papel ativo, de desafio a seu senso de estética, não tendo exatamente um objetivo pontual a ser alcançado por meio da repetição de padrões já estabelecidos, utilizando a escuta como instrumento. Uma das respostas contempla a questão dos métodos ativos, que já foi tratada previamente, mas ainda há mais alguns comentários a serem feitos. Os métodos ativos recebem esse nome justamente por entender que a educação é um processo de troca ativo, entre educando e educador. No caso desta resposta, há ainda o foco na inclusão, de forma que todos os educandos possam passar pelas mesmas experiências, levando em conta que cada pessoa possui suas particularidades, por exemplo: a inclusão parte do princípio de que uma pessoa com deficiência é tão capaz e merecedora de aprender quanto uma pessoa sem deficiência, e promover essas experiências é responsabilidade do educador.

#### *5.6 Para você, o que é a formação musical básica?*

A última pergunta do formulário questionava sobre o que cada entrevistado tinha a dizer sobre uma formação básica musical. Algumas respostas podem ser resumidas em saber tocar um instrumento e desenvolver a capacidade de ler e interpretar minimamente uma partitura. Essas respostas demonstram que para alguns dos entrevistados, essa formação básica passa pelo desenvolvimento de conhecimentos técnicos da música, talvez partindo de um entendimento que passe pela experiência pessoal. Outras respostas podem ser resumidas ao reconhecimento da música como forma de expressão e comunicação, envolvendo um âmbito social e coletivo. Fica subentendido que a prática musical não necessariamente precisa de instrumentos para acontecer. As duas formas de respostas que foram obtidas reconhecem que a formação básica musical é importante para o desenvolvimento do indivíduo, que de maneira ativa busca replicar e criar o repertório de seu interesse, e através dessa prática se comunicar e se integrar à cultura e à sociedade.

## 6 Considerações Finais

O que foi considerado como música aqui não se trata nada mais do que um recorte muito limitado sobre o que se faz no mundo. De toda forma, mesmo dentro da prática da música acadêmica, é difícil sintetizar conceitos que sirvam a todas as práticas, nem todo tipo de música utiliza os mesmos conceitos teóricos ou podem ser escritos. Deve-se entender que nem todas as criações musicais são feitas sobre o mesmo conjunto de regras. Sociedades com maneiras de comunicação diferentes propõe formas de artes diferentes. Por mais óbvio que pareça escrever esta afirmação é necessário consolidar esta frase. A mesma legitimidade que a música de concerto tem, é merecida para as mais diversas formas de Samba ou de outras manifestações populares. A prática e a teoria são dois conceitos interdependentes e que são constantemente desafiados por diversos repertórios. A música é muito plural para ser resumida a um repertório específico.

A percepção humana é complexa e de fato merece investigação contínua, uma vez que todos habitam o mesmo mundo, no sentido físico. Apesar disso, as condições climáticas de cada ambiente habitado pelas sociedades humanas são radicalmente diferentes. Existem lugares com mais incidência solar, outros em que o sol aparece a cada seis meses, lugares com temperaturas amenas, lugares com temperaturas extremas. A engenhosidade humana foi o que permitiu esses grupos terem tamanha diversidade. Essas condições variadas sobre as quais a vida humana é submetida, permitem que os paradigmas construídos pelas sociedades humanas sejam radicalmente diferentes entre si, e diferentes até dentro dos mesmos grupos sociais. Aqui, retoma-se a ideia das impressões sensoriais humanas e a produção de registros sobre o que os corpos são capazes de perceber. Pode-se entender esse fenômeno como a epistemologia, a produção de conhecimentos humanos, capazes de replicados e ressignificados através de diversas formas de experimentação. O ponto central permanece na maneira como os corpos humanos, tão diferentes entre si, ainda são capazes de sentir impressões diversas sobre os mesmos fenômenos, no sentido de expandir a ideia de um corpo saudável e que seja capaz de se relacionar com o meio em que habita. Dentro desse discurso, é impossível não esbarrar em questões que envolvam política, por exemplo, para a história contemporânea, os movimentos coloniais são entendidos como a imposição de uma cultura dominadora sobre uma cultura dominada, a prática da colonização envolve substituir tudo o que foi produzido

pelos filtros biopsicossociais de uma comunidade, como: a língua, a moda, a música, a religião e o modo de produção, em detrimento da produção cultural do colonizador. Em alguns casos, como no do Brasil, essa mentalidade se consolidou de tal maneira que redefiniu os indivíduos que são reconhecidos como seres humanos pela maior parte da história da existência do país, desconsiderando toda a produção cultural e intelectual que já existia antes da chegada dos portugueses. O estudo da percepção humana vai para além da percepção musical. Esse entendimento só pode ser alcançado com o reconhecimento dessa diversidade de corpos e filtros, e o que cada um compreende no âmbito individual e coletivo. Uma das maneiras de se fazer isso é através da educação.

A educação não tem fim, o conhecimento é infinito, produzido através da vivência humana, enquanto a vida humana existir. A produção de conhecimento será constante, para a vida de um indivíduo. Tudo o que veio antes e o que virá em seu tempo de vida é imensurável. Logo, pode se afirmar que o conhecimento é infinito. É importante definir recortes de conhecimento para se compreender pontos específicos e que se relacionem com o que faz sentido para a sua vida, numa questão de interesses pessoais e coletivos enquanto um processo contínuo.

A educação é fruto das vivências propostas nos mais diversos ambientes. Vivências que se baseiam na reprodução de experiências prévias e de criação de novas experiências a partir da reflexão e ressignificação daquilo que já foi vivido, de maneira espontânea ou como proposta pedagógica. A ressignificação do passado é capaz de alterar a percepção do presente e do passado, novamente, acarretando consequências sociais e políticas. Essa é a construção da contemporaneidade, de maneira ativa: é o controle sobre o que os filtros humanos são capazes de perceber de acordo com suas limitações impostas. Para o contexto brasileiro, a narrativa sobre o passado nacional passa a ser disputada quando se entende que o passado colonial do país gerou feridas que ainda estão abertas e que podem ser tratadas com práticas decoloniais. Estas práticas, não descartam completamente tudo o que foi consolidado no passado, mas sim ressignificando esses conhecimentos prévios e resgatando outras fontes que foram descartadas, como o reconhecimento da história dos povos escravizados e genocidados. A partir desse movimento, construir um novo caminho para o entendimento do presente é mirar em um futuro que seja digno para todas as pessoas.

A difusão dos conhecimentos e do ensino musical são frutos de escolhas e projetos políticos, as ferramentas que limitam e controlam a forma como um indivíduo aprende e condicionam seus filtros a compreenderem a sua realidade de maneira guiada, de acordo com escolhas políticas e que denotam uma maneira específica de se enxergar a relação do indivíduo com o meio em que vive e com o coletivo no qual se insere. De maneira ativa, o educando e o educador podem questionar os métodos e metodologias educacionais de acordo com a suas experiências de vida e de estudos que questionem o contraditório dentro do sistema econômico e político vigente.

A educação é central para o ser humano entender a vida, o mundo e o seu grupo social, com todas as suas complexidades e como ocupar esse espaço enquanto indivíduo que constitui um coletivo, nesse sentido, a educação musical permanece relevante e capaz de sensibilizar os estudantes, através de sua capacidade de criar uma ligação entre os educandos com os seus pares, com o meio em que habitam e com os educadores, que contextualizam a realidade a partir de estudos metodológicos e conhecimentos que estejam de acordo com a lei e com a materialidade, a depender do contexto em que se dá seu trabalho.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**: com aplicações na improvisação e no arranjo.[S. l.]: Da Fonseca Comunicação, 2006.

AMARAL, Luciana. **Figuras musicais**: elementos essenciais na partitura. [2024] Disponível em: <https://cursosdecanto.com.br/figuras-musicais-guia-completo/> Acesso em: 20 nov. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal,. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm#:~:text=L9394&text=Estabelece%20as%20diretrizes%20e%20bases%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o%20nacional.&text=Art.,civil%20e%20nas%20manifesta%C3%A7%C3%B5es%20culturais.](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm#:~:text=L9394&text=Estabelece%20as%20diretrizes%20e%20bases%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o%20nacional.&text=Art.,civil%20e%20nas%20manifesta%C3%A7%C3%B5es%20culturais.) Acesso em: 12 out. 2024

BRASIL. [Constituição (2008)]. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal,. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm) Acesso em: 12 out. 2024

COELHO, Adelmario. **Conheça a história do Trio Nordestino do forró pé de serra!** [2015]. Disponível em: <https://www.adelmariocoelho.com.br/blog/curiosidades/conheca-historia-trio-nordestino-forro-pe-de-serra-476.html> Acesso em: 20 nov. 2024.

COSTA, Abimael. **Sua voz é única! Saiba por quê.** [2021]. Disponível em: <https://professorabimael.com.br/sua-voz-e-unica-saiba-por-que/> Acesso em: 26 set. 2024.

DA SILVA, Michelle Alves. **Audição**. [2018]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/anatomia-humana/audicao/> Acesso em: 30 set. 2024.

DIVULGAMAT. **Ut Queant Laxis**. [2005]. Madri: Divulgamat. Disponível em: <https://www.divulgamat.net/html/Musika/Funciones/ut-queant-laxis-2.htm>. Acesso em: 20 set. 2024.

DOS SANTOS, Regina Antunes Teixeira; GERLING, Cristina Capparelli; DE BORTOLI, Álvaro Luiz. Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. **Revista da ABEM**, v. 20, n. 27, 2012.

DUFOURT, H. O artifício da escrita na música ocidental. **DEBATES** - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação em música, n. 1, 1997. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4209>. Acesso em: 23 set. 2024.

ESTEVES, Gláucia; SBAFFI, Edoardo. Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: da Solmização de Guido di Arezzo até o Dó móvel de Zoltan

Kòdaly. *In*: ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABEM, 9., 2016, Boa Vista. **Anais** [...]. Boa Vista: ABEM, 2016.

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

FREIRE, Ricardo Dourado. Características e focos de aprendizagem de diversos sistemas de solfejo. *In*: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005, p. 385–392.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 6. ed, Lisboa, Portugal: Editora Gradiva Publicações, 2014.

HUMANIDADES PABLO VI. **Neumas y notación cuadrada**. [2012]. Disponível em: <https://humanidadespablovi.blogspot.com/2012/10/neumas-y-notacion-cuadrada.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

ILARI, Beatriz Senoi; MATEIRO, Teresa da Assuncao Novo. **Pedagogias em educação musical**. Curitiba, PR: Editora Intersaberes, 2012.

KAPPEL, Vanessa; MORENO, Ana Clara de Paula; BUSS, Ceres Helena. Plasticidade do sistema auditivo: considerações teóricas. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, v. 77, p. 670-674, 2011.

KRAUSE, Bernie. A grande orquestra da natureza. **Descobrimo as origens da música no mundo selvagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MED, Bohumil. **Teoria da música** - 4. ed. rev. e ampl., Brasília, DF: Musimed, 1996.

O VIOLONISTA. Aula 2 - Notas Musicais – Escala cromática. [2011]. Disponível em: <https://o-violonista.blogspot.com/2011/10/notas-musicais-escala-cromatica.html>. Acesso em: 25 set. 2024.

PEDRO, Jane Eyre. O uso de inflexões melódicas como proposta pedagógica para a formação do intérprete flautista no choro. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 32., 2022, Natal. **TCC** [...]. Natal: ANPPOM, 08 out. 2022.

PROMOCIÓN MUSICAL. Familias de instrumentos musicales. [2021]. Disponível em: <https://promocionmusical.es/instrumentos-musicales/familias-de-instrumentos-musicales/>. Acesso em: 26 set. 2024.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2011.

UNICEF. Convenção Sobre os Direitos da Criança, 1990. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>. Acesso em: 12 out. 2024

VESTIBULARES ESTRATÉGIA. Escala Decibel . [2007]. Disponível em: <https://vestibulares.estrategia.com/public/questoes/escala-decibel-som-e76cbb5072d/> Acesso em: 26 set. 2024.

VIGOTSKI, Lev Seminovitch. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2018.

VIRGULA. Veja como funciona bateria de uma escola de samba. [2010]. Disponível em: <https://virgula.me/home/legado/veja-como-funciona-a-bateria-de-uma-escola-de-samba/> Acesso em: 20 nov. 2024.

MELLO, André M. **Iniciação Musical**. [2013]. Rio de Janeiro: Voz Instrumento. *Blog*. Disponível em: [https://vozinstrumento.blogspot.com/p/iniciacao-musical.html#google\\_vignette](https://vozinstrumento.blogspot.com/p/iniciacao-musical.html#google_vignette). Acesso em: 15 set. 2024.

**APENDICE A- Entrevistas***Entrevistado 1*

*Que instrumento(s) você toca?*

Guitarra, violão e canto

*Desde quando você estuda música?*

Há 7/8 anos

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Sim, guri santa marcelina, emesp e unesp

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Pozzoli, gramani, instituto d'passo

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Parâmetros da música simples, partitura, campo harmônico maior e menor, figuras rítmicas e repertório simples

*Entrevistado 2*

*Que instrumento(s) você toca?*

Piano

*Desde quando você estuda música?*

2009

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

ACARTE

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Pozzoli e Kodaly

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Aprender um instrumento/canto e ter noções de escrita musical

*Entrevistado 3*

*Que instrumento(s) você toca?*

Violão, Piano

*Desde quando você estuda música?*

2018

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Sim, escola Trilha Sonora de Sorocaba, Conservatório de Tatuí.

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Uma das práticas que mais me marcou foi o Manossolfa, o método técnico de Henrique Pinto.

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Para mim a formação musical básica é a prática e a vivência de tocar e escutar música, a parte teórica trata-se mais de um complemento.

*Entrevistado 4*

*Que instrumento(s) você toca?*

Baixo elétrico, Guitarra, Violão, Clarinete

*Desde quando você estuda música?*

Desde os 7 anos de idade 2005

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Tecnólogo Produção Fonográfica na Belas Artes

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Não

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Estudo próprio com professor por hobby ou iniciação que gera familiaridade com a auto expressão musical.

*Entrevistado 5*

*Que instrumento(s) você toca?*

Piano

*Desde quando você estuda música?*

6 anos

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Sim. Escola de bairro, EMESP e UNESP

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

O momento que eu me forcei a explorar outros repertórios pra além do que eu ouvia. Me convenci a ouvir o que eu não gostava e me tornar mais vulnerável a outras manifestações musicais, o que expandiu meu repertório e dimensão estética.

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Acho que dialoga mais com um âmbito psicossocial do que puramente técnico-musical. Se após essa suposta formação básica todos fossem motivados a ouvir (de maneira crítica), a criar e fazer música, seria uma formação bacana.

*Entrevistado 6*

*Que instrumento(s) você toca?*

Canto

*Desde quando você estuda música?*

Desde os 8 anos de idade

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Estudei no projeto Guri e estudo na Unesp

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Não tenho um método específico

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Aprender a ler partituras e tocar algum instrumento de forma básica

*Entrevistado 7*

*Que instrumento(s) você toca?*

Canto, piano

*Desde quando você estuda música?*

2006

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Guri Santa Marcelina

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Gramani iniciante, Exercícios rítmicos a 4 vozes com ritmos variados (não tenho o nome do método).

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Ela te ajuda a ouvir mais atentamente e mais musicalmente, identificar padrões, repetir padrões, alterar esses padrões, criar novos padrões, desenvolver uma leitura sobre eles e por fim escrever o que se ouve e o que se faz.

*Entrevistado 8*

*Que instrumento(s) você toca?*

Piano, violão

*Desde quando você estuda música?*

Desde os 10 anos, com algumas pausas.

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Sim, na minha escola, e em uma pequena escola de música que me matriculei.

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim, online e no cursinho Da Capo.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Ditados melódicos e solfejos impactaram muito positivamente para a memorização de intervalos, e melhora da escuta.

*Para você, o que é a formação musical básica?*

A formação musical básica, quando existe, é muito importante para jovens, trazendo cultura e também uma forma de lazer. Sinto que a formação musical básica é muito negligenciada nas instituições, ou quando existe, muitas vezes não é realizada de forma completa e objetiva.

*Entrevistado 9*

*Que instrumento(s) você toca?*

Guitarra

*Desde quando você estuda música?*

2007

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Unesp-instituto de artes

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Marisa Ramires

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Ser capaz de se comunicar minimamente através da música

*Entrevistado 10*

*Que instrumento(s) você toca?*

Violoncelo

*Desde quando você estuda música?*

2014

*Você já estudou música em alguma instituição de ensino? Se sim, em qual?*

Guri Santa Marcelina e IA-UNESP

*Você já teve aula de teoria e de percepção musical?*

Sim.

*Pode destacar algum método e/ou prática marcante que tenha impactado a sua trajetória?*

Métodos ativos e educação com foco em inclusão.

*Para você, o que é a formação musical básica?*

Uma formação musical que possibilite que a pessoa compreenda minimamente o repertório musical que ela pretende praticar e as habilidades para tocar as músicas deste repertório no instrumento de seu interesse.