

# Música e educação infantil

Muito valorizada em diversos países do hemisfério norte, a área da educação musical infantil encontra-se em pleno desenvolvimento no Brasil. No entanto, ainda são poucos os textos disponíveis para profissionais que atuam ou têm interesse em atuar nesse campo.

Este livro reúne, de maneira inovadora, textos de pesquisadores e educadores brasileiros e portugueses. Temas importantes como o desenvolvimento musical infantil, a compreensão e o significado musical e o fazer artístico na infância são discutidos, sempre à luz de teorias recentes e com implicações para a prática educativa. A obra ainda traz análises críticas de programas de musicalização infantil, do Brasil e de Portugal, com sugestões para a sala de aula.

1ª Ed.

ISBN 978-85-308-1033-7



9 788530 810337



P A P I R U S E D I T O R A



Beatriz Ilari

Angellita Broock (orgs.)

**Música e  
educação infantil**



P A P I R U S E D I T O R A

Capa: DPG Editora  
Foto de capa: Rennato Testa  
Coordenação: Ana Carolina Freitas  
Copidesque: Maria Lúcia Maier  
Diagramação: DPG Editora  
Revisão: Ademar Lopes Jr.,  
Bruna Fernanda Abreu e  
Isabel Petronilha Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Música e educação infantil/Beatriz Ilari, Angelita Brook  
(orgs.) – Campinas, SP: Papyrus, 2013.

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-85-308-1033-7

1. Educação de crianças 2. Música – Estudo e ensino I. Ilari,  
Beatriz. II. Brook, Angelita.

13-04576 CDD-780.71

Índice para catálogo sistemático:  
1. Música: Educação infantil 780.71

Exceto no caso de citações, a grafia  
deste livro está atualizada segundo o  
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa  
adotado no Brasil a partir de 2009.

Proibida a reprodução total ou parcial  
da obra de acordo com a lei 9.610/98.  
Editora afiliada à Associação Brasileira  
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:  
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papyrus Editora  
R. Dr. Gabriel Pentead, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge  
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil  
E-mail: editora@papyrus.com.br – www.papyrus.com.br

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	7
1. “UMA BORBOLETA NAS TECLAS DO PIANO”: SIGNIFICADO E DESENVOLVIMENTO MÚSICAIS .....	11
<i>Cecília Cavaliéri França</i>	
2. VARIAÇÕES SOBRE TEMAS DE DESENVOLVIMENTO MUSICAL E CRIAÇÃO ARTÍSTICA PARA A INFÂNCIA .....	37
<i>Helena Rodrigues, Nuno Arrais e Paulo Maria Rodrigues</i>	
3. HABILIDADES MÚSICAIS E CONSCIÊNCIA FONOLÓGICA: REFLETINDO SOBRE O DESENVOLVIMENTO INFANTIL .....	69
<i>Caroline Brendel Pacheco</i>	
4. SINAIS MÚSICAIS: O CORPO COMO A PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DA LÓGICA MUSICAL PELA CRIANÇA.....	99
<i>Ricardo Dourado Freire e Sandra Ferraz de Castillo Dourado Freire</i>	

5. SIGNIFICAÇÕES QUE POSSIBILITAM A COMPREENSÃO MUSICAL .....	123
<i>Leda de Albuquerque Maffioletti</i>	
6. CRIANÇAS NA UNIVERSIDADE?.....	147
<i>Angelita Maria Vander Broock</i>	
7. PLANEJAMENTO NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL.....	167
<i>Vivian Agnolo Madalozzo e Tiago Madalozzo</i>	
8. APRENDER NA CASA .....	191
<i>Paulo Maria Rodrigues e Helena Rodrigues</i>	

## APRESENTAÇÃO

Uma família com cinco crianças, todas com menos de sete anos, se acomoda nas poltronas de um ônibus interestadual. Pai, mãe e avó negociam e organizam as crianças nas poltronas, inclusive o “quem senta com quem” do início da viagem. Vozes e risadas preenchem o ambiente inóspito do ônibus, agora em movimento. A paisagem da janela, por vezes monótona e repetida, dá origem a comentários animados e risadas empáticos: “Olhe aquele homem de chapéu!”, “Mamãe, tem pamonha ali”, “Veja, mano, que vaca magrinha!”. O ônibus segue. Outras paisagens, não tão diferentes assim, passam... Uma borracharia. Um atacadista. Uma favela. Cachorros correndo. Dentro do ônibus, bolachas, laranjas e garrafas de suco quente passam de mão em mão. As crianças trocam de lugar, numa constante luta contra o tédio. A viagem é longa.

De repente, alguém se lembra de cantar. De longe, ouve-se o canto tímido de duas meninas. Outra menina une-se ao grupo e em seguida, um divertido jogo de mãos acontece. A menina menor às vezes erra um gesto ou verso, o que a irmã mais velha não deixa passar, fazendo correções. Entre os passageiros, há os incomodados e os indiferentes, porém um grupo maior se rende ao jogo animado, acompanhando e cantarolando os versos, que mudam constantemente. O tempo passa e o ponto de chegada se aproxima.

Cenas como esta são comuns no dia a dia das crianças. A música está presente na vida delas de inúmeras maneiras – do bebê que move o corpo ao som de uma canção conhecida, da criança pequena que inventa

2

VARIAÇÕES SOBRE TEMAS DE DESENVOLVIMENTO  
MUSICAL E CRIAÇÃO ARTÍSTICA PARA A INFÂNCIA<sup>1</sup>

*Helena Rodrigues*

*Nuno Arrais*

*Paulo Maria Rodrigues*

*Nota prévia*

*(...) a obra do investigador criativo, a teoria, tem muito em comum com a obra de arte; e a atividade criativa do investigador assemelha-se à do artista (...)*

*Karl Popper (1989)*

*Há um tempo para o método científico e um tempo para a intuição, o primeiro traz-nos mais certezas, o segundo*

- 
1. O conjunto das reflexões aqui produzidas foi possível graças ao apoio das seguintes instituições: Fundação Calouste Gulbenkian (apoio ao projeto “Opus Tutti”), Fundação para a Ciência e Tecnologia (apoio ao projeto “Desenvolvimento musical na infância e primeira infância”) e Vlaams Academisch Centrum – Centre for Advanced Studies of the Royal Flemish Academy of Belgium for Sciences and the Arts (apoio ao projeto “Artistic creation for infancy: A step towards new scientific theoretical paradigms”).

*oferece-nos mais possibilidades e os dois juntos são a base  
sólida de um pensamento criativo.*  
Berne (1949)

Se a realidade fosse objeto de estudo por outros seres que não os humanos talvez se chegasse à conclusão de que na produção científica ou na criação artística os humanos se organizam em bandos e cardumes tal como acontece com outras espécies de bichos. Talvez no lugar dos hormônios e feromônios – que parecem estar na base de comportamentos de atração ou repulsão por parte dos seres humanos – ou do *imprinting* que Konrad Lorenz identificou, encontrássemos ideologias e credos a atar as pontas de seres que não se querem sozinhos. Ou, talvez, concluíssemos existir nos humanos insondáveis mistérios de dependências e lideranças, subespécies miméticas das orfandades com que nascemos, a fazer lembrar a organização das abelhas e das suas colmeias. Ou, talvez ainda, encontrássemos no submundo dos afetos, circunstanciais mas sempre identitários (a existência só é confirmada pelos outros), razões para, pelo menos temporariamente, nos ligarmos a uma dada opção metodológica ou a determinada preferência estética.

O apelo ao “conhecimento interdisciplinar” expõe um pedido de salvação: o diálogo entre as disciplinas é mais importante do que o conhecimento propriamente dito porque a sobrevivência da espécie humana depende mais da pacificação da tribo do que da produção de conhecimento. Ora, o conhecimento é apenas conhecimento e, por isso, não deveria ser necessário referir a interdisciplinaridade. Os apelos ao conhecimento “interdisciplinar” são disfarces de tentativas de governo das urbes gnósticas, não vão elas – também – contribuir para o mal-estar social. Uni-vos e interdisciplinai-vos, oh saberes do mundo!

É esse o espírito que inspira a questão que guia este texto, e que, pelas hostes que mobiliza, bem pode ser uma espécie de amor entre Romeu e Julieta: pode a criação artística para a infância ser fonte de inspiração para o estudo do desenvolvimento musical na infância? Pode aplicar-se o paradigma do pensamento científico ao estudo da criação artística nessa etapa da vida?

Isto é, estamos confinados a manter as aparências do entendimento fundado na consanguinidade gnosológica comunicando apenas com os da mesma tribo – dum lado “les artistes”, do outro “the scientists”? Ou ousamos atravessar as margens de ignorância de todos os conhecimentos e, levados pela via da vontade de pertença universal e pelo fascínio da clandestinidade, conseguimos criar novas fórmulas de trabalho? Esse é o ponto de partida do presente capítulo: atravessar fronteiras (as da tribo, já que o conhecimento não as tem); correr o risco de ficar sós em terra de ninguém e, certamente, fazer jus ao título do livro de Popper acima citado.

Assim, com base na descrição de algumas das criações da Companhia de Música Teatral, procuramos, por um lado, mostrar como é que conhecimentos vindos da psicologia e da pedagogia musical têm inspirado o trabalho artístico da CMT, e, por outro, demonstrar como é que a própria criação artística pode inspirar novas questões e trazer informação relevante no âmbito do estudo do desenvolvimento musical na infância.

### Variação sobre o trabalho artístico e educativo da Companhia de Música Teatral

Situada dentro de uma estética que vai da “música cênica” ao “teatro-musical”, a Companhia de Música Teatral tem-se distinguido no panorama musical europeu pela concepção de uma série de projetos de carácter artístico e educativo com uma filosofia muito própria. Entre produções como Uma prenda para Eugénio de Andrade (projeto de música e poesia em parceria com um coro e um artista plástico) a Cyberlieder (projeto de arte digital), é possível encontrar no historial da CMT uma diversidade de criações que foram desenvolvidas e apresentadas para vários tipos de público, com recurso a meios e linguagens artísticas diversificadas e frequentemente associadas a suportes educativos.

Não obstante, em todas as criações da CMT há um fio condutor estruturante: a música é ponto de partida e, simultaneamente, ponto de encontro entre várias expressões artísticas. Há ainda outra nota dominante nos trabalhos concebidos pela CMT: apresentam uma forte vertente educativa, como se evidencia, aliás, nas publicações (livros ou suportes multimídia) que, regra geral, acompanham as criações do grupo.

Contudo, no âmbito deste artigo, limitaremos nossas reflexões a um projeto educativo (“BebêBabá”) e a duas produções dirigidas à primeira infância (“BebêPlimPlim” e “AliBaBach”), dada a especificidade de questões que permitem levantar.

### *Variação sobre o tema “BebêBabá”*

*Desde o nascimento, os bebês são seres sociáveis capazes de apreciar a companhia festiva de um grupo (...) (...) o trabalho (da Companhia de Música Teatral) é o da descoberta artística na intimidade, tendo como inspiração a musicalidade das crianças. Creio mesmo que a mensagem mais importante do seu trabalho é como é que uma festa de Música pode construir uma comunidade.*  
Trevarthen, *apud* Rodrigues, Rodrigues e Nunes 2003, p. 7

O projeto “BebêBabá” (Rodrigues, Rodrigues e Nunes 2003; Rodrigues e Rodrigues 2005 e Rodrigues, Rodrigues e Correia 2008) surgiu na sequência de uma série de sessões de orientações musicais para pais com bebês inspiradas na teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, com quem temos tido o privilégio de contactar desde 1994. De acordo com essa teoria, as bases do vocabulário musical firmam-se num processo de aquisição semelhante ao da língua falada, sendo importante proporcionar ao bebê, desde o nascimento, um ambiente musical rico e diversificado.

O projeto “BebêBabá” adveio desse tipo de trabalho, tendo sido concebido como o híbrido de um percurso formativo e de uma apresentação artística. Inspirado e dedicado a Edwin Gordon, o projeto ganhou identidade própria e integra influências variadas, quer do domínio da psicologia, quer do da música. No nosso entender, é um exemplo bem-sucedido do que se costuma designar como trabalho de “investigação-ação”.

A primeira realização de “BebêBabá” ocorreu em 2001, e, desde a sua estreia, o projeto tem sido reconstruído com outros pais e bebês participantes.<sup>2</sup>

2. Disponível na internet: <http://vimeo.com/10035571>.

Em 2008, em colaboração com o Serviço Educativo da Casa da Música do Porto e o Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, foi adaptado e realizado com mães reclusas e seus respectivos filhos.<sup>3</sup>

A estrutura do projeto é a seguinte: uma série de *workshops* para adultos; uma série de *workshops* para bebês dos zero aos 24 meses, acompanhados de seus pais (ou avós, irmãos ou outros educadores); uma apresentação final aberta ao público, em que os bebês e os adultos acompanhantes também participam. As várias produções de “BebêBabá” obedecem a uma estrutura comum, mas sua concretização adapta-se sempre à dinâmica e aos recursos musicais de cada grupo de participantes. Cada edição de “BebêBabá” é, pois, sempre diferente da anterior.

Nos *workshops* realizados exclusivamente com os adultos, procura-se explorar as capacidades musicais e expressivas dos participantes. Por meio de jogos dramáticos, musicais e de movimento, enfatizam-se aspectos relacionais e de interação entre os membros do grupo. É uma relaxada vivência musical e comunicacional, em que os participantes aproveitam para exteriorizar seu “estado de ego de criança” (utilizando a expressão da análise transacional de Berne 2009) e para partilhar suas experiências de parentalidade. Trata-se de uma experiência intensa que marca os pais dos bebês: eles encontram apoio entre si, trocam experiências (e, sobretudo para os pais que o são pela primeira vez, isso é muito relevante) e enriquecem as possibilidades de interação com os seus filhos, compreendendo como a música pode estar presente na brincadeira do cotidiano e em suas práticas educativas.

Nos *workshops* realizados com pais e bebês, seguem-se os princípios da teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a). Os *workshops* constituem uma oportunidade de aculturação musical por parte do bebê, mas também uma oportunidade de enriquecimento da interação entre as díades constituídas pelo bebê e seu respectivo adulto prestador de cuidados, bem como das formas de comunicação entre todo

3. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=dcu1RmZSkK4>; Rodrigues e Rodrigues 2009 e Rodrigues *et al.* 2010.

o grupo. De qualquer modo, os bebês e a inter-relação adulto-bebê são sempre o principal foco de atenção.

Em ambos os tipos de *workshops*, o canto – solo e acompanhado – e a dança são os meios musicais privilegiados, funcionando os materiais musicais propostos e a própria atuação dos intérpretes da Companhia de Música Teatral como catalisadores da dinâmica de grupo que se vai gerando. Os *workshops* – quer os destinados exclusivamente a adultos, quer os destinados a bebês acompanhados dos pais – são espaço para “brincar musicalmente”, a partir de atividades previamente definidas, deixando sempre lugar para a imaginação e para a experimentação de cada um dos participantes.

Ao longo desse processo e por meio de diversas formas de interação mediadas pela música e por um conjunto de adereços cênicos, vai-se afinando a relação dos participantes consigo próprios, entre todo o grupo e, mais especificamente, entre as díades adulto-bebê. O objetivo é a cocriação de uma apresentação final, sendo que a existência dessa meta é importante para galvanizar e dar sentido ao trabalho de todo o grupo.

Note-se, contudo, que a apresentação final é algo mais do que um simples espetáculo: trata-se de organizar, transposta para o palco, uma espécie de festa em que participam pais, bebês e intérpretes. Essa meta ajuda a congregar o grupo, tal como defende a teoria de dinâmica de grupos, a qual nos ensina que a “celebração” é uma fase importante na evolução de um grupo. Essa espécie de festa é, com toda a sua genuinidade, naturalidade e simplicidade, partilhada com quem está sentado na plateia e que, de modo geral, inclui muitos familiares dos bebês que atuam no palco. Por outro lado, o processo de construção da apresentação final é, em si mesmo, talvez o mais importante de tudo. Assim, ao longo dos *workshops*, são recolhidas imagens que são depois integradas no espetáculo final, procurando-se, de algum modo, que o público possa ter acesso à riqueza das experiências previamente vividas.

A componente musical desse projeto é fortemente estruturante. Seguindo de perto as ideias da teoria de aprendizagem musical de Gordon, foi criado um conjunto de canções curtas, com características musicais

contrastantes, e também fragmentos musicais que se aproximam daquilo que o autor designa de “cantos” rítmicos. As ideias de repetição, contraste e variabilidade nas características musicais dos exemplos utilizados, e aquelas relativas à importância de alternar a exposição à música com o silêncio, estiveram igualmente presentes.

Um conjunto de canções de ninar, de canções tradicionais portuguesas e de lenga-lengas também faz parte do material utilizado em atividades de movimento e improvisação musical, na exploração onomatopaica de sons etc. A tudo isso, acrescenta-se o recurso a elementos cênicos – como um conjunto colorido de boias insufláveis –, como forma de proporcionar a exploração expressiva transmodal, tornando “BebêBabá” um projeto verdadeiramente multidisciplinar.

Temos utilizado o termo “abordagem sistêmica” para caracterizar esse projeto (Rodrigues, Rodrigues e Nunes 2003). Embora ele seja utilizado de modo aproximativo e metafórico, a verdade é que, pela leitura da bibliografia que faz a sua aplicação a situações educativas e clínicas, desde há muito que essa perspectiva vem influenciando nossa forma de pensar. Reconhecemos claramente essa influência em nossa perspectiva filosófica sobre a educação e nomeadamente na concepção desse projeto.

Um sistema é uma totalidade organizada, em que vários elementos distintos coexistem em interação e em função de um determinado fim. Os vários elementos em relação são participantes de um todo, de um conjunto coerente e indivisível; por seu lado, a modificação de um elemento acarreta alterações nos outros e, conseqüentemente, em todo o sistema. Dias (2004) diz-nos que embora essa ideia possa parecer simples, veio causar um impacto tremendo na comunidade científica e afetar a maior parte das áreas de conhecimento que, até à década de 1950, encontravam-se submersas no pensamento analítico linear. Com a visão sistêmica, que propõe uma abordagem holística do conhecimento, vimos introduzidos conceitos muito importantes, como o de retroatividade dos efeitos sobre as causas, de equilíbrio, relação interna e externa dos sistemas etc.

A delimitação de um sistema, neste caso, depende do que se quer observar, da nossa posição no campo de observação. Em “BebêBabá”,

olhamos para a música como o “ponto crítico” capaz de otimizar o funcionamento do sistema. A dinâmica gerada pela prática musical faz parte de uma estratégia que possibilita o surgimento de novas dinâmicas na teia relacional. Em nossa prática, temos observado uma espécie de “efeito dominó”: a música tem um efeito sobre os bebês participantes; por sua vez, as respostas do bebê afetam o respectivo acompanhante adulto, que se envolve mais musicalmente e com o seu bebê; o envolvimento de uma díade tem um efeito contagiante sobre as outras díades e rapidamente se passa a ter um grupo unido, numa interação emocional muito própria.

O conceito de não diretividade, ligado a Carl Rogers (2009), pode também ajudar a descrever a atmosfera do projeto: os *workshops* não são usados para “montar” um espetáculo final predeterminado, mas, antes, para criar uma dinâmica de exploração de meios rumo a uma construção artística coletiva. Rogers defende que, em qualquer encontro humano que vise potencializar o crescimento, devem existir três condições básicas e simultâneas: a consideração positiva incondicional, a empatia e a congruência. Ao praticarem e vivificarem essas condições, os membros da equipe do projeto inspiram os cuidadores dos bebês a procurarem por si próprios o seu espaço de autodescoberta e autorrealização, dando lugar ao estabelecimento de diferentes diálogos com os bebês e entre o próprio grupo.

Assim, para além de serem artistas versáteis, os membros da equipe do projeto “BebêBabá” devem ser facilitadores de libertação do núcleo positivo existente em qualquer ser humano. Da mesma forma que na psicoterapia rogeriana existe um trabalho de cooperação entre psicólogo e cliente, visando à pessoa aberta à experiência, vivendo de maneira existencial – tornando-se ela própria –, em “BebêBabá”, os facilitadores do projeto devem fazer com que, ao longo de todo o processo, cada participante encontre a sua própria forma de expressão, manifestando-a nos cuidados com o seu bebê. Por exemplo, na edição especial de “BebêBabá”, realizada numa prisão de mulheres, tivemos vários relatos de que as mães ensaiavam com os seus filhos, nas celas, o repertório aprendido. E foi-nos igualmente reportado que, ao “terem de ensaiar” para o espetáculo, passaram a se dar com as outras reclusas, com quem anteriormente não conviviam.

De acordo com investigadores como H. Papousek (1995; 1996) e M. Papousek (1996), há nos pais “predisposições intuitivas” para uma primeira estimulação musical e linguística. A comunicação pré-verbal que se estabelece entre pais e filhos é não só fundamental em termos linguísticos como também uma importante fonte de estimulação musical. Isto é, pequenas brincadeiras que os pais estabelecem com os seus bebês – como cantar, dançar, dar palmadinhas, jogar com sons variados – são a base da comunicação emocional, mas também as primeiras lições na aquisição de competências linguísticas e musicais.

Ao longo do processo de “BebêBabá”, há quem, naturalmente, passe a cantar e a se movimentar com o seu bebê encavalitado, quem o balanceie ao som de elementos rítmicos básicos, quem o coloque em concha na barriga, quem dê palmadinhas ritmadas em seu corpo, quem mime um animal, quem passe a interagir em pequenos jogos etc. Ou seja, por meio desse projeto, procura-se despertar a “musicalidade comunicativa” (Malloch 1999; Trevarthen 1999; Trevarthen e Malloch 2002) dos pais na relação que eles têm com os seus bebês, incentivando-os a que assim continuem a brincar, em seu cotidiano familiar.

As características rogerianas da personalidade dos facilitadores e o potencial de intermediação não verbal da música são, pois, dois ingredientes essenciais num projeto que desperta e/ou se constrói a partir das “predisposições intuitivas” dos pais. O projeto “BebêBabá” é um projeto educativo e artístico, mas é também um momento de encontro em que se espera potencializar o que de melhor existe em cada ser humano. O nascimento de um ser da nossa espécie, o nascimento de um filho, é um momento de transição muito especial e, nesse sentido, seguindo passos rogerianos, diríamos que projetos como o “BebêBabá”, que atuam no plano da prevenção primária nos cuidados da infância, podem ajudar a aperfeiçoar a condição humana.

Na concepção do referido projeto, há vários ingredientes que podem torná-lo especialmente adequado para uma intervenção em contextos particularmente necessitados de uma refuncionalização das relações parentais e do relacionamento social de modo geral. À agenda artística do projeto é, pois, possível acrescentar uma agenda de caráter

terapêutico, em sentido desenvolvimental e/ou remediativo. Para vários participantes, não há dúvida de que esse projeto constitui um ponto de encontro entre pessoas que estão aprendendo a ser pais e que encontram no grupo uma certa forma de suporte emocional.

Ao longo do projeto, foi também interessante notar como algumas das ideias de Gordon (2000a) encontraram, de algum modo, uma forma de validação. Por exemplo, Gordon refere ser a voz humana o meio musical mais capaz de captar a atenção dos bebês. Pudemos constatá-lo: no sentido de manter vivo o interesse dos bebês pelas atividades musicais que se foram realizando, veio a revelar-se absolutamente necessário alternar o acompanhamento musical do piano com momentos em que se usava exclusivamente a voz humana. Em “BebêBabá”, pudemos ainda constatar a necessidade de alternar fragmentos musicais com diferentes características – como a necessidade de ir permanentemente criando “surpresas musicais”. E, sem dúvida, verificamos que os momentos de silêncio – ou de muito menor estimulação – são fundamentais se se pretende manter a criança interessada. Digamos que é como que um tempo necessário para interiorizar o que foi ouvido. Um tempo necessário para se processar a informação, para poder ouvir-se a si próprio e apresentar a sua reação ao ouvido. Só depois de assimilado o anterior se tem disponibilidade para ouvir o que vem a seguir.

E, note-se, pelas nossas observações, podemos dizer que é importante termos os pais como participantes, pois o modo como os bebês reagem ao pai ou à mãe que canta é diferente do modo como reagem a outro adulto que cante. É como se, nessa idade, as crianças olhassem para seus pais como um modelo, como os gansos de Konrad Lorenz: se os seus pais cantam ou dançam, isso significa dizer que cantar e dançar é bom, e, portanto, é algo a imitar. Trata-se, pois, de uma matriz de comportamento que se inscreve na mais tenra infância da construção dessas famílias, pois os pais atuam simultaneamente como modelos e como supervisores (ou aprovadores) do comportamento de seus pequenos “discípulos”.

Gostaríamos, pois, de pensar que os germes do ritmo e da vibração ficarão para sempre inscritos, em completa efervescência, nos subterrâneos afetivos dos bebês e dos pais que estiveram conosco ao

longo das várias edições de “BebêBabá”. E que esses afetos, pilares na construção de uma comunidade, renascerão sempre que se afloram as raízes da sua musicalidade.

### Variação sobre o tema “BebêPlimPlim”

A ideia de ninho, ovo e embrião está presente no imaginário dessa criação germinada a partir do branco, quer no imaginário visual criado, quer na concepção musical. A produção “BebêPlimPlim” engloba um *workshop* dirigido a um pequeno grupo de bebês – acompanhados pelos respectivos cuidadores – e um espetáculo (um pequeno excerto dessa produção pode ser visto em <http://vimeo.com/9046786>). Esse espetáculo é normalmente realizado no dia seguinte ao do *workshop*, sendo dirigido ao público de modo geral (a ideia é que os bebês participantes do *workshop* voltem, acompanhados de seus cuidadores e outros familiares).

O *workshop* permite uma grande interatividade, pois é especificamente dirigido a bebês e seus cuidadores. Como extensão desse momento musical altamente participativo, o espetáculo do dia seguinte, dirigido a toda a família, possui uma natureza performática mais contemplativa. *Workshop* e espetáculo são, pois, criações artísticas complementares, existindo pontes entre ambas as manifestações artísticas, estabelecidas por material musical e cenográfico comum.

É como se as manifestações expressivas dos bebês diante da música, durante o *workshop*, inspirassem a gestação de novos elementos artísticos. Como se a magia do branco, continente de todas as cores, incubasse elementos musicais primários e daí surgissem materiais mais complexos. Por isso, na sinopse artística de “BebêPlimPlim” descreveu-se assim a relação entre *workshop* e espetáculo: “como se de um dia para o outro, os germes do ritmo e da vibração (ou o desejo de comunicar) se pudessem transformar em músicas mais elaboradas capazes de envolver toda uma comunidade em fios de voz e movimento”.

Um *workshop* para bebês acompanhados dos pais ou um *workshop* para pais acompanhados dos bebês? É difícil dizer, pois, ao longo

da nossa experiência, se, por um lado, temos observado uma enorme capacidade de resposta à música e um grande interesse por parte dos bebês, também não é menos verdade que esses *workshops* são sempre um tempo de descoberta e de partilha muito grande entre pais que, muito frequentemente, vêm buscar algum apoio e companhia para estarem com o seu bebê. É uma espécie de necessidade de paternalidade partilhada: busca de apoio no saber cuidar; busca de companhia para proteger coletivamente. No fundo, o que nos define como comunidade. E aqui, tal como noutros contextos, a música ajuda a ligar os membros da tribo.

Efetivamente, no *workshop*, a música é não só fruída como objeto estético que vale por si próprio, mas usada para promover interações estabelecidas entre a díade constituída pelos pais e o bebê e entre o grupo como um todo. A voz, o corpo e o movimento fazem parte dum grande brinquedo musical por meio do qual se orquestram afetos em permanente afinação das interações que espontaneamente a música vai fazendo vibrar. Viaja-se assim dos pequenos ninhos que albergam cada ser único (a díade cuidador-bebê) para uma comunidade em vibração.

A vinculação é um modelo teórico adaptado da etologia de Konrad Lorenz, que defende o princípio de que os comportamentos sociais são essenciais à sobrevivência das espécies e que, na sua base, estão determinadas características morfológicas ou comportamentais que despoletam essas relações de interdependência produtiva (por exemplo, plumagem nas aves, vocalizações de atração sexual ou de demarcação territorial nos mamíferos etc.). Nessa perspectiva, segundo artigo de Bretherton (1992), John Bowlby desenvolveu estudos sobre a vinculação – *attachment* – nos humanos e, atraído pelo fenómeno de impregnação – *imprinting* –, defendeu a perspectiva segundo a qual há um período crítico, necessariamente nos primeiros tempos de vida, em que o bebê estabelece uma relação identitária essencial com a mãe. Schaffer (1996) diz, a propósito da teoria de Bowlby, que, tal como a alimentação, essa relação vinculativa é uma necessidade básica, essencial à sobrevivência do bebê. É pelo choro, pelo balbucio ou pelo sorriso que o bebê provoca a necessidade de aproximação em seu cuidador, a qual, quando estabelecida, passa a ser uma relação privilegiada. No início, essas

relações são indiscriminadas, mas vão-se focalizando e, com o tempo, acabam por se organizar em sistemas de vinculação mais alargados.

A infância pode ser moldada por relações de vínculo com vários indivíduos, e sua escolha depende da qualidade dessas relações. Alargando-se gradualmente do núcleo mãe-bebê para outros elementos – familiares ou cuidadores –, a vinculação é fundamental no desenvolvimento de competências comunicacionais e de relacionamento interpessoal. Montagner (1993, p. 225) diz a esse respeito que

A passagem do ser limitado unicamente às funções biológicas ao indivíduo social já não é um salto miraculoso. Constrói-se com escutas e apelos trocados com a mãe, balbucios do jogo de interações que abre à criança a via do diálogo. As mímicas, o olhar, o sorriso, as posturas, os gestos, os contatos, a voz, ganham progressivamente sentido; tornam-se mensagens, trocam conhecimentos e emoções.

A concepção de “BebêPlimPlim” radica, pois, numa metáfora: à monodia do *workshop* segue-se a polifonia do espetáculo. Ou, em outras palavras, o colo é lugar de vinculação, e esta é uma primeira estância da socialização. Mas a pequena linha melódica ou a mais sofisticada orquestração nada mais são que um hino ao desejo de contato humano que nos define como espécie.

Como foi referido, o mesmo material musical e artístico serve de base ao *workshop* e ao espetáculo “BebêPlimPlim”. Os temas musicais são idênticos, embora tratados musical e cenicamente de forma diferente e com diferentes níveis de complexidade – uma ideia que, em sua essência, terá alguma ligação com a muito difundida ideia de Bruner, segundo a qual é possível ensinar qualquer assunto, de forma sincera, a qualquer criança, em qualquer estágio de desenvolvimento.

A voz e o movimento são os principais meios expressivos dos músicos que atuam em “BebêPlimPlim”. Caberá aqui lembrar que vários estudos têm demonstrado a importância da voz humana para o bebê – ver, por exemplo, DeCasper e Fifer (1980) –, e que também no âmbito da musicoterapia a voz tem sido vista como um importante “objeto intermediário”. Conforme foi anteriormente mencionado, Gordon

(2000a) refere-se igualmente à voz humana como o meio musical mais capaz de captar a atenção dos bebês. Assim, em “BebêPlimPlim”, é dada grande primazia à voz. Da voz como brinquedo sonoro até à canção de ninar, passando por sofisticadas brincadeiras de fonemas, sílabas e rimas, são várias as viagens vocais que estabelecem ligação com sonoridades de maior intimidade e interioridade. “BebêPlimPlim” é ainda um *gramelot* de vocalizações de bebês, tratadas eletronicamente, e de variações musicais que passam por Bach, Monk, Schwitters, Balla, gamelão e música tradicional portuguesa.

A metáfora está também presente em termos plásticos e visuais: assim, o ambiente-alvo que acolhe o *workshop* transforma-se, no espetáculo, numa tela onde se pinta com luz e vídeo e onde se constroem formas mundanas a partir de grandes formas redondas. Em permanente mutação, e de forma abstrata, o cenário leva o público às florestas, ao céu, a um navio, ao fundo do mar, a tantos sítios quantos a imaginação produz a partir das cores e das formas. Os atores/cantores de “BebêPlimPlim” são seres enigmáticos, divertidos, hesitantes e meigos. Habitam um espaço imersivo que por vezes se estende ao público, tentando estabelecer contato por meio de um “musiquês universal”, como se essa fosse a raiz de toda a comunicação.

Enfim, é uma forma artística de traduzir uma ideia sobre a qual Malloch e Trevarthen nos fizeram pensar e que perpassa ao longo do livro *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship* (2008) – a ideia de que existe um fio condutor entre a “musicalidade comunicativa” das primeiras interações humanas e a comunicação emocional da *performance* musical. Assim, o imaginário gerado pelo conceito de “musicalidade comunicativa” de Malloch e Trevarthen foi inspirador para a criação de “BebêPlimPlim” e para a renovação do nosso vocabulário.

Maya Gratier<sup>4</sup> refere-se ao termo cunhado por aqueles autores da seguinte forma: “afinal o que é a ‘musicalidade comunicativa’? Ou o que não

4. Comunicação pessoal, outubro de 2011.

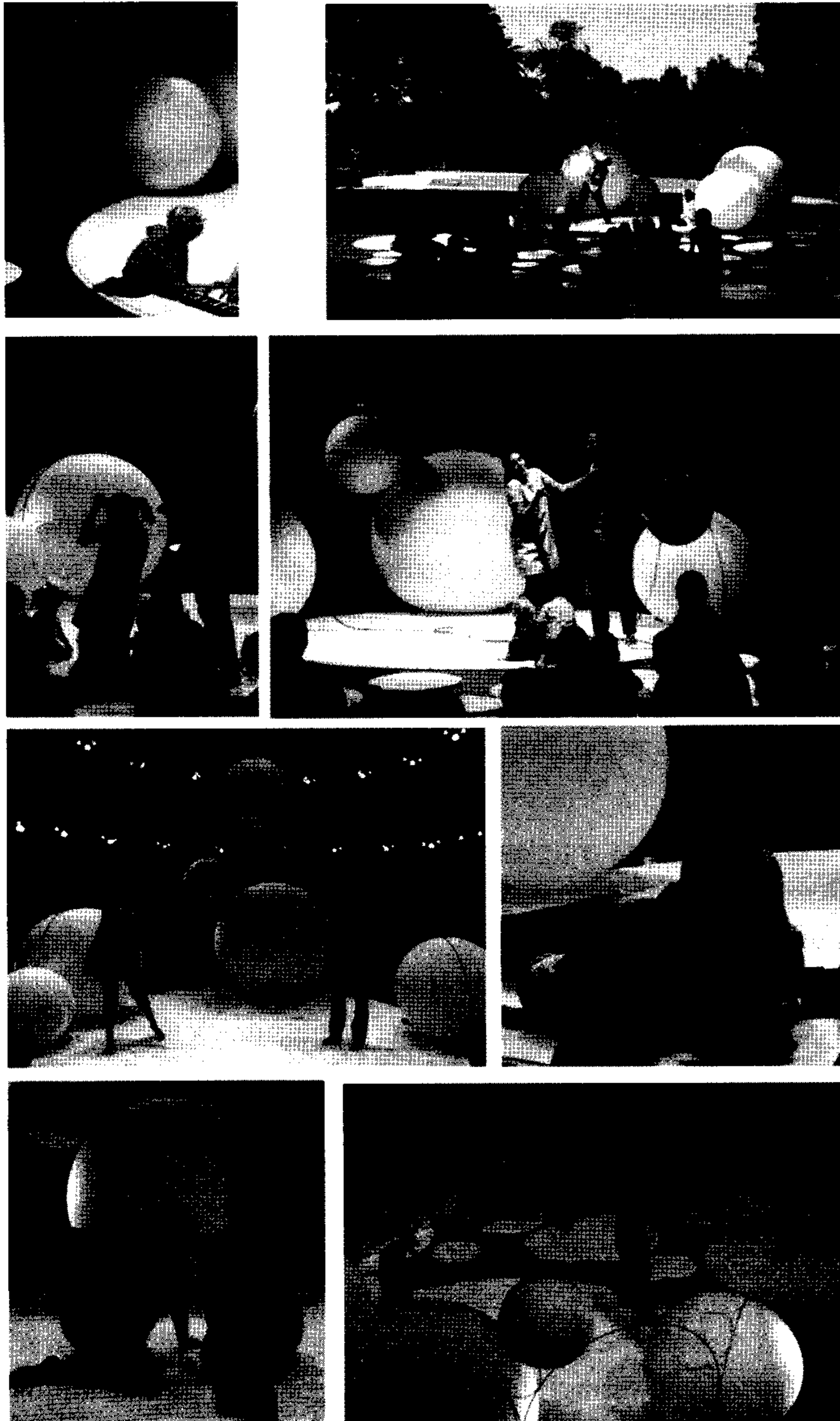
é? Não é ‘música’ no sentido de um conjunto de padrões sonoros organizados de uma forma sofisticada. É algo que não requer competências especiais ou virtuosismo”. Para aqueles autores, a “musicalidade comunicativa” é um princípio de organização intrínseca e simpática dos movimentos e gestos (corporais e vocais) presentes na interação que se estabelece entre o bebê e os que lhe estão próximos. No estudo citado, a interação entre uma mãe e um bebê é descrita em termos de pulsação, qualidade e narrativa, parâmetros estes com que os autores balizam o conceito e que são de natureza diferente dos usados nos estudos sobre o “maternalês”.

A ideia subjacente à concepção de “BebêPlimPlim” é, pois, a de que os germes do ritmo e da vibração – o canto e a dança – nascem no colo, no berço das primeiras interações comunicativas. Ou seja, trata-se de pensar a música como algo biologicamente inscrito na nossa matriz comunicacional que se manifesta quer nas primeiras interações, quer na *performance* de músicos de alto nível. Daí que a criação musical (criação em sentido lato – interpretação, composição, audição) seja por nós entendida como uma extensão da necessidade de ligação com que se nasce. É, pois, um fio comunicacional o que ata o branco, as formas e o material musical que compõem o *workshop* e o espetáculo de “BebêPlimPlim”.

### Variação sobre o tema “AliBaBach”

“AliBaBach” é uma criação artística para pais e bebês que, num exercício livre e eclético, explora o universo de J.S. Bach por meio da reinvenção de elementos musicais provenientes das Variações Goldberg. Num ambiente cênico de grande plasticidade, duas vozes em movimento, respirando Bach, traçam uma fluida viagem entre a música vocal erudita e étnica, dando a ouvir excertos musicais ricos e contrastantes. A peça desenrola-se ao longo de uma série de quadros, cruzando música, dança e teatro, sendo pontuada por jogos dramáticos e pela intervenção ocasional de instrumentos de brincar. Alguns dos elementos cenográficos são por vezes usados como fonte de recursos musicais, numa espécie de “variação” sobre a própria ideia cenográfica. É o caso, por exemplo, de um balão de látex utilizado como instrumento de percussão, de um piano de brincar e

de um violoncelo usados como contraponto à voz dos intérpretes ou de uma melódica alimentada com o ar de um dos balões do cenário.



"AliBaBach" apresentado no Teatro Garcia de Resende, Évora, Portugal.

Relativamente ao processo de criação desta obra, há que referir que a ideia de “variação” foi desenvolvida de uma forma muito aberta, com algumas semelhanças conceituais com a versão das Variações Goldberg, de Uri Caine. Nesse caso, cada “variação” é um quadro músico-teatral composto por vocabulário cênico, vocal e corporal, que resulta de uma troca de recursos expressivos de ambos os intérpretes (uma cantora e um bailarino), tendo Bach como principal fonte de inspiração. Elementos basilares do discurso musical, de natureza corporal e vocal, são usados pelos intérpretes como mediadores de comunicação com os bebês e seus cuidadores, convocando pais e filhos para um envolvimento muito especial e para uma primeira abordagem à construção da compreensão musical. A cumplicidade e a interatividade com o público são nota distintiva nessa criação, caracterizada por uma atmosfera de íntima serenidade e delicado perfume poético.

À semelhança da criação anterior, as ideias de Colwyn Trevarthen inspiraram, de algum modo, o referido trabalho. Num dos contatos tidos com esse investigador, fomos despertados para o significado da palavra *amae*, cunhada pelo psicanalista japonês Takeo Doi, que remete para o desejo de ser cuidado por alguém, para o apelo “tomem conta de mim!”, que é percebido pelo cuidador. É o desejo de um aconchego íntimo que é interiormente (subjetivamente) partilhado e percebido por dois sujeitos em interdependência. No fundo, uma ideia que não anda muito longe do conceito de intersubjetividade presente em obras de autores como Trevarthen e Aitken (2001) e Stern (2006). Particularmente inspiradora para nós é a seguinte afirmação de Stern (2006, p. 108): “Independentemente da maneira como definimos intersubjetividade, ela tem de funcionar tanto nos grupos como nas díades. O casal é um subsistema das unidades básicas de adaptabilidade evolutiva: a família e a tribo”.

Baseados nesse pensamento, façamos a ponte com “AliBaBach”: a experiência de participação coletiva num evento como esse é uma experiência de intersubjetividade. E, lá está, há momentos de intersubjetividade partilhados pelas díades bebê-cuidador, momentos de intersubjetividade partilhados pela “tribo”. Numa peça como

“AliBaBach”, a utilização pelos intérpretes de um determinado material dramático ou musical gera a existência de um dado significado que é partilhado – vivenciado coletivamente – pela audiência. Os espectadores (adultos ou bebês) podem estar de acordo quanto à atribuição de determinado significado ou quanto à divergência deste. O certo é que existe sempre a partilha de determinado significado (independentemente da descodificação ir no sentido da convergência ou da divergência deste).

Seguindo esse ponto de vista, vemos na contemplação suscitada pelas manifestações artísticas, e na própria participação no ato artístico, formas primeiras de comunicação. A manifestação artística ou a sua contemplação são exercícios de intersubjetividade e ocorrem bem cedo na existência humana.

A contemplação de uma criação artística ou a participação no ato artístico podem proporcionar uma experiência de “fluxo”: conceito proposto pelo psicólogo Csikszentmihalyi (2002) e que sumariamente definimos como um estado de espírito em que o sujeito está totalmente imerso e envolvido naquilo que ele está vivenciando. Em nossa opinião, a vivência de uma experiência de fluxo coletivo é uma poderosa forma de intersubjetividade – estamos ligados emocionalmente ao objeto artístico e, simultaneamente, estamos também conectados com os sujeitos que se ligam ao mesmo objeto, por meio de determinada energia emocional.

Em “AliBaBach” está, pois, subjacente o fio condutor para a interação e a criação artísticas: a expressão emocional. De acordo com Schubert e McPherson (2006), não havendo indicadores precisos de que a percepção emocional na música seja inata, sabe-se, no entanto, que os bebês detectam desde cedo as emoções básicas presentes nas canções de ninar e na informação prosódica fornecida por seus cuidadores. A complexidade e a variedade de nuances presentes na percepção da emoção musical não se limitam a um processo simples e dependente de variados fatores de influência ambiental, como a aculturação.

Schubert e McPherson (*ibid.*) nos dizem que, aos três anos de idade, a correspondência direta entre música e emoções básicas é evidente, e que ela se mantém até aos sete anos, idade a partir da qual as associações

culturais começam a influenciar a apreciação emocional, possibilitando também a discriminação de emoções pouco intensas. De acordo com os autores, a apreciação emocional da música ao longo do desenvolvimento humano vai-se tornando cada vez mais complexa, variando entre o valor emocional intrínseco da música (*schematic* – o que resulta diretamente das características acústicas, dos aspectos formais e do conteúdo musical) e a informação extrínseca associada à música (*veridical* – o que resulta dos aspectos ecológicos). Veja-se, por exemplo, a adolescência, período em que a música tem um papel fundamental no estabelecimento de laços afetivos e sociais, e em que o seu valor emocional extrínseco é notório. Por seu lado, um adulto com conhecimentos musicais mais aprofundados poderá centrar-se na apreciação da arquitetura e da composição musical e, cruzando-as com toda a sua imagética e vivência musical, retirar um vasto espectro de emoções.

Também Trehub, Hannon e Schachner (2010) defendem que a resposta emocional dos bebês à música é influenciada pela interação social com os cuidadores que, por meio da comunicação não verbal, estimulam e modulam as suas reações. As primeiras reações emocionais aos aspectos intrínsecos da música são evidentes, mas a interação mãe-bebê reforça o sentimento de segurança e de conforto que um momento musical pode proporcionar, intensificando seu conteúdo expressivo. Reiterando a perspectiva de que a experiência emocional pela música está intrinsecamente ligada ao plano afetivo, os referidos autores (2010, p. 661) alegam: “Até a maturidade, a resposta à música mantém a sua função social básica, quer promovendo a regulação emocional – incluindo a autorregulação – quer a ligação com os outros”.

Em “AliBaBach”, tal como na maioria dos projetos da Companhia de Música Teatral, o acesso à informação emocional intrínseca está presente desde o início. Os espectadores são envolvidos e convidados a participar, explorando as matérias musicais e os materiais sonoros, acedendo informalmente à matéria expressiva das formas e conteúdos utilizados nos *workshops* e nos espetáculos. Nesse contexto, os adultos funcionam também como catalisadores da informação – ao mesmo tempo receptores, produtores e emissores do conteúdo emocional –, passando-a

aos bebês, por meio da interação performática. Por outro lado, como nos referimos ao longo deste artigo, a exploração inter-relacional da música está na base de todo esse trabalho e é a súpula da coexistência música/vivência, com todo o peso emocional que isso implica. O reflexo emocional da práxis musical e do sentido de integração são tão fortes que, em muitos momentos, parecem preencher por si sós e completamente todos quantos participam nessas ações performáticas.

O que aqui defendemos é que a música, a obra artística, tem o potencial para despertar determinada energia emocional. Essa energia emocional é uma forma de significado partilhado e, nesse sentido, uma forma de intersubjetividade. Quando essa intersubjetividade é coletivamente vivenciada num estado de satisfação profunda e de intenso e total envolvimento, como uma “experiência ótima” – quando se está perante uma experiência de “fluxo coletivo” –, a “tribo” emerge.

No caso da criação artística para a infância, há, ainda, algo de mais profundo que pode unir os laços da tribo: a parentalidade, dado que todos os espectadores são cuidadores de determinado bebê. Mas, para que isso aconteça, para que esse magma venha à tona, os intérpretes têm de ser mediadores de energias emocionais para além, obviamente, de serem artistas.

As ideias defendidas por Steven Brown (2000) e Steven Mithen (2006) em torno do termo “musilanguage” são também ingredientes do caldo criativo de “AliBaBach”. O termo, cunhado por Brown, aponta para uma hipótese evolutiva segundo a qual música e linguagem seriam especializações de um precursor de natureza comunicacional: a música enfatizaria o significado emocional patente no som; a linguagem enfatizaria o seu significado referencial. Reforçando a perspectiva de interseção entre linguagem e música, Peretz (2010) nos diz que há fortes indícios neurobiológicos de que a percepção da emoção na música se deve à interação com mecanismos cerebrais ligados à resposta emocional a expressões vocais.

Curiosamente, antes de termos tido acesso a essas fontes bibliográficas, defendemos essa mesma ideia (Rodrigues 2000, p. 38),

baseando-nos em observações da nossa experiência de trabalho no âmbito das orientações musicais para a primeira infância:

as interações musicais são formas de comunicação, funcionando de modo análogo às interações verbais na aquisição da língua materna. (...) existe uma zona de transição entre umas e outras e (...) algumas reações por parte das crianças (e dos pais) são, simultaneamente, formas primárias de comunicação linguística e formas primárias de comunicação musical.

Inspirados por uma afirmação do poeta Eugênio de Andrade, resumimos assim essa ideia (*ibid.*, p. 42): “dir-se-ia que Palavra e Música brotam da mesma fonte; apenas as suas águas – expressividade e entoação – correm em leitos diferentes”.

Dando continuidade a esse raciocínio, no processo de criação de “AliBaBach” procuramos encontrar um *continuum* entre fragmentos das Variações Goldberg e formas primárias de comunicação (elementos protolinguísticos e musicais no plano da voz e do movimento), tendo como linha de horizonte uma fusão entre protocomunicação e música propriamente dita. Isto é, a orientação do trabalho foi no sentido de desconstruir a organização musical de partida exacerbando o vaivém entre música e linguagem.

Essa opção estética, apoiada na ideia de que a voz humana é um instrumento musical universal e ancestral, conduziu a uma exploração entre linguagens vocais dentro de uma grande plasticidade. Num tributo à voz e às suas imensas possibilidades, chegou-se a um conjunto de “variações” diversificado, cruzando mundos vocais tão variados quanto os de Meredith Monk, Berio, canções de ninar, árias de ópera de Bellini e Donizetti, cantos dos rituais noturnos das pigmeias Baka, da percussão vocal dos indianos Konnakol etc.

O fato de essa criação dirigida à primeira infância ser interpretada por uma voz cantada masculina e por uma voz cantada feminina, em atividades de movimento pontuado por momentos de silêncio e de utilização de padrões rítmicos e tonais, espelha mais uma vez a influência

que a teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a) tem tido em muitos dos trabalhos da Companhia de Música Teatral. Essa influência está igualmente presente na diversidade e no contraste dos vários excertos musicais utilizados e/ou criados. Efetivamente, “AliBaBach” integra fragmentos musicais em diferentes métricas (binária, ternária e mista), tonalidades<sup>5</sup> (diatônica maior, harmônica menor, lídia e dória, mixolídia e eólia) e andamentos.

A ideia de “brincar” esteve sempre muito presente na construção dessa peça, abrindo pistas para uma filosofia e uma metodologia de criação artística para a infância. Concretamente, em futuras criações, ponderaremos fazer com que os intérpretes cheguem à dramatização e à musicalização a partir da observação de situações de interação e de jogo, e de uma introspecção retrospectiva relativamente às suas brincadeiras na infância. Conceber a criação artística para a infância a partir de uma extensão e de uma hiperbolização de realidades observadas poderá ajudar a consolidar a proximidade com o nosso público-alvo e, certamente, trará um conhecimento maior e mais fundamentado da psicologia infantil aos próprios intérpretes.

### *Variações sobre questões de desenvolvimento musical e psicológico, e criação artística para a infância*

As várias criações dirigidas à infância de que temos participado têm-nos trazido um conhecimento empírico complementar (e às vezes desafiador) do que costuma vir descrito na literatura relativamente ao desenvolvimento musical e ao comportamento infantil.

Temos, pois, alargado o nosso conhecimento no que concerne ao comportamento do bebê e da criança, das díades, das famílias e do grupo, quer no que diz respeito a aspectos de dinâmica psicossocial, quer

5. O termo tonalidade é usado aqui na concepção gordoniana. A esse respeito, consulte-se Gordon (2000b).

à aquisição da competência musical e à emergência do sentido estético no ser humano.

Para além de ser uma experiência muito enriquecedora no plano do conhecimento empírico do sujeito humano, a variedade e o tipo de respostas apresentadas por bebês e seus pais às diferentes criações artísticas que realizamos e direcionamos a famílias colocam-lhes desafios estéticos e também questões de ordem ética. De fato, os bebês não têm a capacidade de se recusar a assistir ou participar em atividades artísticas dirigidas à primeira infância e nem sempre os pais estão atentos ou capacitados para interpretar os sinais de fruição, tédio ou sobre-estimulação que uma obra artística dirigida à primeira infância pode provocar em seus bebês. Assim, cabe aos artistas, educadores, investigadores e programadores uma reflexão ética sobre o seu impacto.

Em colaboração com a Universidade de Vrijes e com o apoio da Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts, estamos neste momento procedendo à observação e à codificação das respostas dos bebês (estando atentos também aos comportamentos da díade constituída pelo cuidador e pelo bebê) em duas de nossas criações – “AliBaBach” e “BebêPlimPlim”. *Grosso modo*, podemos dizer que, no que diz respeito aos bebês, interpretamos as suas respostas em quatro grandes grupos: resposta neutra, desinteresse, atenção e participação ativa. Nesse último grupo podemos, por exemplo, observar comportamentos de grande envolvimento rítmico-motor, vocalizações e alguns gestos diferenciados (por exemplo: apontar, bater palmas), que merecerão uma análise mais detalhada.

Evidentemente, esses comportamentos são um mundo imenso a explorar. Quanto ao envolvimento rítmico-motor, podemos claramente observar situações em que os bebês participam ritmicamente na *performance* artística (esse comportamento é claramente visível em bebês com seis meses de idade), parecendo querer integrar-se no grupo e mostrando reações motoras (por exemplo, no plano de movimentos repetidos do dorso ou da movimentação das mãos) que apontam para uma precoce sincronização rítmica. Outro exemplo: tem sido muito

interessante observar o balanceio de bebês com cerca de 20 meses de idade que vão alternando movimentos de oscilação pendular das pernas em conjugação com a música, ajustando-se ao respectivo andamento musical ouvido.

As vocalizações efetuadas pelos bebês que se podem ouvir durante algumas de nossas *performances* artísticas são também um campo imenso a explorar, e aqui o nosso “álbum de recordações” é vasto. Recordemos apenas algumas *performances* ocorridas em “BebêPlimPlim”: a gravação inicial do espetáculo, que inclui vocalizações de bebês tratadas eletronicamente, costuma suscitar uma algaraviada de vocalizações dos bebês sentados na plateia com os seus pais; é também frequente os bebês vocalizarem em resposta ao intérprete, que tem um solo em “mamanhês”. E no *workshop* dessa criação, já pudemos constatar, várias vezes, que, quando utilizamos uma canção pentatônica que se inicia com uma terceira menor, há vários bebês que a reproduzem, tentam imitar ou interagem com esse pequeno padrão. Não temos também dúvidas de que durante essas atuações artísticas os bebês entoam tônicas e dominantes e procuram imitar vocalmente, reagindo particularmente bem aos padrões tonais da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar.

Em todo esse processo, os pais são também uma importante fonte de informação. Se, por um lado, há que tomar algum cuidado, uma vez que eles podem hipervalorizar e fantasiar alguns dos comportamentos de “seus meninos”, por outro, eles têm um acesso privilegiado à descodificação de suas comunicações, e, portanto, um conhecimento mais profundo de seus filhos. Muitos pais relatam-nos que depois de uma sessão de orientações musicais para a infância, seus filhos foram para casa fazendo “babá bá” e balbuciando muito mais do que de costume (fazendo os “trabalhos de casa”, como humoristicamente costumamos dizer). Os pais são, pois, colaboradores imprescindíveis nessa procura de conhecimento mais profundo acerca do impacto da criação artística para a infância.

Há pais que nos contam que depois de uma experiência musical bem-sucedida, seus filhos querem sempre voltar para o teatro ou para o

lugar onde ela aconteceu. Num dos projetos “BebêBabá”, por exemplo, um dos bebês participantes sabia a ordem das peças e expressava antecipadamente a peça que viria a seguir. Lembramos também uma bebê de 14 meses que conhecia o CD *Andakibebê*, editado pela CMT, e que, quando veio ao espetáculo (que usa peças que constam do CD), para além de ter percebido que era o mesmo universo musical (comportamento este que temos verificado em mais bebês), “reclamou”, pois os músicos não tinham cantado o “Gafanhoto canhoto”. Lembramos também outra bebê de idade semelhante que, quando ouvia aquele CD criteriosamente, pedia para não ouvir as canções de ninar incluídas no CD, selecionando as outras para ouvir e dançar. Sem dúvida, um muitíssimo precoce juízo musicológico!

Assim, consideramos que a criação musical e artística é um relevante contexto de observação ecológica. Poderá contrapor-se que a assistência e a participação em espetáculos dirigidos à infância é uma situação algo artificial, contrariando o princípio da observação naturalista. Argumentamos que a observação do comportamento no contexto de participação num projeto como o “BebêBabá” ou na assistência a uma obra como a “BebêPlimPlim” ou a “AliBaBach” – tal como na creche ou na casa da família do bebê – permite observar o comportamento tal como ele ocorre espontaneamente nessas situações, que fazem parte do seu ambiente natural.

Acreditamos que uma descrição mais objetiva e sistemática do comportamento nessa situação é algo de inovador que pode trazer um conhecimento mais profundo sobre o efeito da música sobre o ser humano e sobre a dinâmica de grupos. É assim que gostamos de pensar em nossas criações: como uma espécie de “laboratório ambulante”.

Precisamos, no entanto, continuar dando alguns passos no sentido do rigor das observações e da descrição operacional dos comportamentos, sendo importante, evidentemente, estabelecer pontes de convergência ou divergência com estudos cuja metodologia de observação ou recolha de dados é diferente. O estudo levado a cabo por Reigado, Rocha e Rodrigues (2011) sobre a análise acústica das vocalizações de bebês diante de estímulos musicais e linguísticos é um primeiro passo nesse sentido.

Lembremos a citação de Popper (1989) com que iniciamos este artigo: “a obra do investigador criativo, a teoria, tem muito em comum com a obra de arte; e a atividade criativa do investigador assemelha-se à do artista”. Em nosso entender, a construção do conhecimento ou a criação da obra artística bebem na mesma fonte de criatividade. Ao defendermos que a criação artística para a infância é um *setting* de observação natural capaz de enriquecer nosso conhecimento científico relativo ao desenvolvimento musical na infância, à emergência do sentido estético, à dinâmica social e à construção de um grupo que toma por base a música, aos cuidados da parentalidade e ao comportamento psicológico, talvez estejamos dando passos no sentido da construção de novas abordagens da realidade. Remataremos dizendo que não basta atravessar as margens da ignorância dos nossos conhecimentos. Há também que atravessar as fronteiras ideológicas que os territorializam.

#### *Coda: Ad libitum*

*Um filho é sempre um recomeço. Um filho é a maneira que temos de reiniciar o mundo.*

José Eduardo Agualusa (2010)

A ideia de que existem características musicais na comunicação que se estabelece entre os bebês e seus cuidadores – aliás, presente em trabalhos de vários outros autores, entre os quais destacamos Fernald (1989, 1991) e os Papousek (1995, 1996) – faz-nos pensar na criação musical propriamente dita como uma extensão e um desenvolvimento dos elementos protomusicais existentes nas formas primárias de comunicação.

Por outro lado, a própria expressão musical é vista por nós como um canal da comunicação humana – ou, como muitas vezes é referido em musicoterapia, como um “mediador da comunicação”. Não excluindo a contemplação como uma forma especial de ligação (talvez uma forma especial de intersubjetividade), para nós, as criações artísticas para a

infância devem ser mais do que o consumo passivo de produtos sonoros ou teatrais feitos por artistas. Pretendemos, antes, que nossas criações artísticas promovam uma atmosfera lúdica por meio da qual seja possível estabelecer ligações expressivas entre pais, bebês e artistas. Que sejam uma experiência de “fluxo” – na acepção de Csikszentmihalyi (2002) – na companhia de “outro(s) significativo(s)” – expressão de Mead para os relacionamentos que têm importância nos estados emocionais, nos comportamentos, e que influenciam o sentido de nós mesmos (cf. Mead e Morris 1967). Que sejam experiências coletivas de significado partilhado, capazes de acordar o magma de possibilidades de recursos expressivos com que todos os seres humanos são dotados.

Se em Portugal fosse efetuado um levantamento do número de iniciativas de caráter artístico dirigidas à primeira infância realizadas durante os últimos cinquenta anos, iríamos, com toda a certeza, constatar um substancial aumento destas a partir do final do século passado. A divulgação das ideias de Edwin Gordon em nosso país terá contribuído para essa mudança, dado que seus ensinamentos terão ajudado a tomar consciência de que o contato com a música deve iniciar-se o mais cedo possível.

Não obstante, para além desse dado factual, deveríamos interrogar-nos acerca das razões da elevada procura – acompanhada de uma razoável oferta – de atividades dirigidas a famílias com bebês que existe atualmente em nosso país. Talvez isso ocorra porque alguns pais necessitam, simplesmente, de algum apoio no que concerne a “estar com o seu bebê”. Em nossa experiência, temos verificado que “brincar com o bebê” é, muitas vezes, uma vivência que precisa ser despertada e, às vezes, recuperada. Temos, simultaneamente, verificado a surpresa e o desconhecimento que alguns pais demonstram perante o seu bebê (sobretudo quando, nomeadamente por razões laborais, este é entregue dez horas por dia aos cuidados de creches e afins) e o prazer que a díade reencontra quando afina o brincar.

Efetivamente, no meio do tráfego e do *zapping* relacionais da sociedade industrializada em que vivemos, muitas vezes não há tempo e disponibilidade para os pais brincarem com as suas crias – ao contrário

do que sucede com os animais que conservam ainda esse privilégio! Não admira assim que, por vezes, os pais fiquem meio perdidos e busquem nas atividades musicais dirigidas à primeira infância uma espécie de tábua de salvação. Buscarão também, talvez, o sentido de comunidade que a música ajuda a tecer. Como dizia uma mãe participante numa das edições de “BebêBabá”: “já não sou mãe apenas da minha bebê, mas de todas as crianças que aqui estão”.

O sentido de comunidade é ainda mais urgente quando se tem um bebê: necessitamos, coletivamente, proteger as nossas crias, tal como o fazem alguns animais. Uma comunidade constituída por indivíduos que partilham a sua parentalidade é um poderoso contentor social, um forte dispositivo de proteção.

Isto é, se por um lado, na sociedade contemporânea, há hábitos que vão desenlaçando e desumanizando as relações, por outro, há também movimentos reorganizativos que se estabelecem para reequilibrar essas perdas.

Ou seja, vemos na chamada “música para bebês” uma maneira de devolver às famílias uma forma de relação com as artes mais próxima da tradição oral e do contato humano. Em nossa opinião, a procura de atividades da chamada “música para bebês” corresponde a um dos usos da música, identificados por Ilari (2006), no contexto das relações interpessoais. A autora defende que a música é facilitadora de “atividades que promovem a aproximação de indivíduos e da criação de cenários (i.e., a criação dos chamados ‘climas propícios’) para o desabrochar das relações interpessoais de natureza amorosa que constituem a base da continuação da espécie”.

À luz dessa ideia, queremos fazer realçar que, justamente, a chamada “música para bebês” é um cenário especialmente propício para fazer florir relações interpessoais de natureza afetiva. Ao longo de nosso trabalho empírico (seja em sessões de orientação musical, seguindo os princípios da teoria de aprendizagem musical, seja em criações artísticas direcionadas à infância), temos podido observar por parte dos bebês ora uma atitude de grande contemplação, ora uma enorme avidez para se

integrarem nas atividades musicais do grupo. A música tem claramente um efeito sobre o bebê, efeito esse que afeta o seu cuidador. As respostas dos bebês eliciam respostas em seus cuidadores, e é fácil que o efeito sobre uma díade se propague às demais, numa espécie de “efeito dominó”.

No “clima propício” das chamadas sessões de “música para bebês”, o bebê torna-se cocriador de um efeito gregário provocado pela música. Um bebê energiza a nossa vontade de desenhar “projetos para o futuro”; a música que lhes dedicamos é também uma espécie de apelo coletivo acerca de nossa sobrevivência. Que prática musical poderá mais fortemente apelar à continuação da espécie?

Em suma, nesse cenário especial, os bebês ajudam a reinscrever a música na cultura do cotidiano, numa prática coletiva comunitária de que os adultos, afinal, estão tão necessitados quanto os bebês. Prova de que a música continua sendo um poderoso meio comunicacional capaz de enlaçar e tecer laços, um instrumento agregador de identidades relacionais. Ao contrário de Pinker (1999), que sustenta que se a música deixasse de existir nossa vida permaneceria inalterada, vemos na forte adesão a iniciativas como as relatadas um forte indício de que a música continua sendo um mecanismo necessário à sobrevivência da espécie, não podendo sua prática coletiva ser dispensada.

Uma comunidade que recebe seus novos membros com canto e dança ritualiza e celebra o desejo de viver. Ao oferecer o “colo da sua cultura musical” (Rodrigues 2000), estende-se a vontade de albergar uma escuta, declara-se a existência de “lugar para mais um”, para outros que vão dar continuação a nós. O ninho da música é a necessidade de sermos escutados. O que nos alimenta não é o som, mas a vibração que os nossos sons produzem nos outros. O que nos sustenta são alicerces afetivos feitos das vozes e do movimento com que fomos embalados. A música acorda essas memórias ancestrais. Para o bem ou para o mal, é esse o seu poder: vazar o amor ou o desamor com que fomos escutados.

Este é, pois, o mais profundo significado da criação artística para a infância ou da música para pais e bebês.

## Referências bibliográficas

- AGUALUSA, J. (2010). *Um pai em nascimento*. Carnaxide: Objectiva.
- BERNE, E. (1949). "The nature of intuition". *Psychiatric Quarterly*, n. 23, pp. 203-226.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Games people play: Psychology of human relationships*. Londres: Penguin Books.
- BRETHERTON, I. (1992). "The origins of attachment theory: John Bowlby and Mary Ainsworthy". *Developmental Psychology*, n. 28, pp. 759-775. [Disponível na internet: [http://www.psychology.sunysb.edu/attachment/online/inge\\_origins.pdf](http://www.psychology.sunysb.edu/attachment/online/inge_origins.pdf), acesso em 10/4/2013.]
- BROWN, S. (2000). "The 'musilanguage' model of music evolution". In: WALLIN, N.L.; MERKER, B. e BROWN, S. (orgs.). *The origins of music*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 271-300.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (2002). *Fluir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- DeCASPER, A.J. e FIFER, W.P. (1980). "Of human bonding: Newborns prefer their mother's voice". *Science*, n. 208, pp. 1.174-1.176.
- DIAS, F.N. (2004). *Relações grupais e desenvolvimento humano*. Lisboa: Instituto Piaget.
- FERNALD, A. (1989). "Intonation and communicative intent in mothers' speech to infants: Is the melody the message?". *Child Development*, n. 60, pp. 1.497-1.510.
- \_\_\_\_\_ (1991). "Prosody in speech to children: Prelinguistic and linguistic functions". *Annals of Child Development*, n. 8, pp. 43-80.
- GORDON, E. (2000a). *Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (2000b). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GRATIER, M. (2007). "Musicalité, style et appartenance dans les interactions mère-bébé". In: IMBERTY, M. e GRATIER, M. (orgs.). *Temps, geste et musicalité*. Paris: L'Harmattan.
- ILARI, B. (2006). "Música, comportamento social e relações interpessoais". *Psicologia em Estudo*, v. 11, n. 1, jan.-abr. Maringá, pp. 191-198.
- MALLOCH, S. (1999). "Mother and infants and communicative musicality". *Musicae Scientiae*, número especial, pp. 29-57.
- MALLOCH, S. e TREVARTHEN, C. (orgs.) (2008). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- MEAD, G.H. e MORRIS, C.W. (1967). *Mind, self and society: From the standpoint of social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MITHEN, S. (2006). *The singing neanderthals: The origins of music, language, mind and body*. Londres: Phoenix.
- MONTAGNER, H. (1993). *A vinculação, a aurora da ternura*. Lisboa: Instituto Piaget.
- PAPOUSEK, H. (1995). "No princípio é uma palavra: Uma palavra melodiosa". In: PEDRO, J.G. e PATRÍCIO, M.F. (orgs.). *Bebé XXI. Criança e família na viragem do século*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 171-175.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Musicality in infancy research: Biological and cultural origins of early musicality". In: DELIÉGE, I. e SLOBODA, J. (orgs.). *Musical beginnings: Origins and development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press, pp. 37-55.
- PAPOUSEK, M. (1996). "Intuitive parenting: A hidden source of musical stimulation in infancy". In: DELIÉGE, I. e SLOBODA, J. (orgs.). *Musical beginnings: Origins and development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press, pp. 88-112.
- PERETZ, I. (2010). "Towards a neurobiology of musical emotion". In: JUSLIN, P.N. e SLOBODA, J. (orgs.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press, pp. 99-126.
- PINKER, S. (1999). *How the mind works*. Londres: Penguin Books.
- POPPER, K. (1989). *Em busca de um mundo melhor*. Lisboa: Fragmentos.
- REIGADO, J.; ROCHA, A. e RODRIGUES, H. (2011). "Vocalizations of infants (9-11 months old) towards musical and language stimuli". *International Journal of Music Education*, v. 29, n. 3, pp. 241-255.
- RODRIGUES, H. (2000). "Maisss... música para os pequeninos". *Pais & Filhos*, set., pp. 38-42.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Investigação, formação, criação artística e serviço à comunidade no estudo do desenvolvimento musical na infância e primeira infância". *Cadernos de Educação de Infância*, n. 87, pp. 17-24.
- RODRIGUES, H. e RODRIGUES, P. (2009). "BebéBabá: Potencialidades terapêuticas e comunicacionais de um projeto artístico e educativo dirigido a famílias com bebês". In: LOURENÇO, L. e RODRIGUES, H. (orgs.). *Ser pessoa, tornar-se pessoa*. Coimbra: Almedina, pp. 269-286.

- RODRIGUES, P. e RODRIGUES, H. (2004). *BebéBabá: Explorations in early childhood music*. Chicago: GIA.
- \_\_\_\_\_ (2005). “A educação e a música no divã: ‘Nóias’, paranóias, dogmas e paradigmas – Seguido de apontamento sobre uma ‘gota no oceano’”. *Revista de Educação Musical*, n. 121-123, pp. 61-79.
- RODRIGUES, H.; RODRIGUES, P. e CORREIA, J. (2008). “Communicative musicality: From early childhood to advanced performance”. In: MALLOCH, S. e TREVARTHEN, C. (orgs.). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press, pp. 585-610.
- RODRIGUES, H.; RODRIGUES, P. e NUNES, P. (2003). *BebéBabá: Da musicalidade dos afectos à música com bebés*. Porto: Campo das Letras.
- RODRIGUES, H. et al. (2010). “Music for mothers and babies living in a prison: A report of a special production of BebéBabá”. *International Journal of Community Music*, v. 3, n. 1, pp. 77-90.
- ROGERS, C. (2009). *Tornar-se pessoa*. Lisboa: Almedina.
- SCHAFFER, H.R. (1996). *Desenvolvimento social da criança*. Lisboa: Instituto Piaget.
- SCHUBERT, E. e McPHERSON, G. (2006). “The perception of emotion in music”. In: McPHERSON, G. (org.). *The child as a musician: A handbook of musical development*. Oxford: Oxford University Press, pp. 193-212.
- STERN, D. (2006). *O momento presente na psicoterapia e na vida de todos os dias*. Lisboa: Climepsi.
- TREHUB, S.; HANNON, E.E. e SCHACHNER, A. (2010). “Perspectives on music and affect in the early years”. In: JUSLIN, P.N. e SLOBODA, J. (orgs.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press, pp. 645-668.
- TREVARTHEN, C. (1999). “Musicality and the intrinsic motiv pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication”. *Musicae Scientiae*, número especial, pp. 155-215.
- TREVARTHEN, C. e AITKEN, K.J. (2001). “Infant intersubjectivity: Research, theory, and clinical applications”. *The Journal of Child Psychology and Psychiatry*, v. 42, n. 1, pp. 3-48.
- TREVARTHEN, C. e MALLOCH, S. (2002). “Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride”. *Zero to Three*, v. 23, n. 1, set., pp. 10-18.