



BachBaião e Villa Vivaldi - dois concertos para bebês

Betânia Parizzi¹

Bárbara Penido²

Vanilce Rezende³

Alexandra Gonçalves⁴

Paulo Almeida⁵

Rafael Caniello⁶

Categoria: Comunicação

Resumo: Este trabalho apresenta um relato de experiência de dois concertos para bebês – *BachBaião* e *Villa Vivaldi*, produzidos por um Grupo de músicos/educadores musicais de Belo Horizonte. Os espetáculos foram inspirados no trabalho da Companhia de Música Teatral de Lisboa e fundamentados no conceito de “musicalidade comunicativa” (MALLOCK, 1999/2000; MALLOCH e TREVARTHEN, 2009), na Teoria do Desenvolvimento Cognitivo de Jean Piaget (1982/1996) e na Teoria do Aprendizado Musical de Edwin Gordon (2008). Os espetáculos foram capazes de mobilizar e emocionar adultos e bebês, sendo importante considerar que não foi feito uso de uma única palavra e nem houve, por parte dos músicos, interesse em facilitar a audição das obras musicais apresentadas. Pela lotação absoluta de todos os espetáculos, ficou claro que há uma real demanda por atividades dessa natureza para bebês e crianças pequenas.

Palavras-chave: Concerto para bebês. Musicalidade comunicativa. Desenvolvimento cognitivo-musical.

BachBaião and Villa Vivaldi – two concerts for babies

Abstract: This work presents an experience report of two concerts for babies - *BachBaião* and *Villa Vivaldi*, produced by a Group of musicians/music-educators from Belo Horizonte. The spectacles were inspired by the work of the Companhia de Música Teatral de Lisboa and grounded on the concept of "communicative musicality" (MALLOCK, 1999/2000, MALLOCH and TREVARTHEN, 2009), Jean Piaget's Theory of Cognitive Development (1982/1996) and Edwin Gordon's Theory of Musical Learning (2008). The concerts were able to move adults and babies, especially considering that neither a single word was used, nor did the musicians

¹Professora, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, betaniaparizzi@hotmail.com

²Doutoranda em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, barbarapenido@yahoo.com.br

³Educadora musical e graduanda em violoncelo, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, vanilce_rezende@yahoo.com.br

⁴Educadora musica e flautista, Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical, alexaflutefg@gmail.com

⁵Educador musical e violinista, Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical, paulinhoalmeida@gmail.com

⁶Educador musical e percussionista, Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical, rafaelcaniello@gmail.com



had interest in facilitating the hearing of the musical works presented. The fact that the theater was completely full in all the spectacles showed that there is a real demand for this kind of activity for babies and small children.

Keywords: Concert for babies. Communicative Musicality. Cognitive and musical development.

Introdução

Este artigo apresenta o relato de experiência de um Grupo de músicos/educadores musicais radicados em Belo Horizonte (MG), atuantes na Escola de Música da UFMG e no Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical⁷, que tem se dedicado, há cerca de 20 anos, a estudar o desenvolvimento musical de crianças na primeira infância, a ministrar aulas de música para esta faixa etária, e, mais recentemente, a criar espetáculos musicais voltados para bebês: os *Concertos para Bebês*.

Serão aqui apresentados os relatos de experiência de dois espetáculos – os concertos para bebês intitulados *BachBaião e Villa Vivaldi* - inspirados no trabalho da Companhia de Música Teatral de Lisboa⁸, dirigida por Helena Rodrigues e Paulo Maria Rodrigues, professores da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade de Aveiro, respectivamente, com quem o Grupo tem tido uma profícua troca de experiências nos últimos seis anos.

Em 2013, a professora Helena Rodrigues e dois artistas da Companhia de Música Teatral – Pedro Ramos e Joana Araújo –, estiveram em Belo Horizonte para participar do Seminário Internacional de Educação Musical: Educação Musical Infantil e Concerto para bebês, promovido pela Escola de Música da UFMG. Nesta ocasião, houve a apresentação do espetáculo *AlibaBach*, voltado para bebês, produzido pela referida Companhia, espetáculo fundamentado essencialmente no conceito de “musicalidade comunicativa” (MALLOCK, 1999/2000; MALLOCH e TREVARTHEN, 2009) e na Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon (2008).

⁷ Núcleo Villa Lobos de Educação Musical é uma escola de música de Belo Horizonte, que atende bebês, crianças, adolescentes e adultos, fundada pelas educadoras musicais Rosa Lúcia dos Mares Guia e Maria Amália Martins, em 1971.

⁸A Companhia de Música Teatral (CMT), criada em 1998/1999 pelos professores/músicos Helena Rodrigues (Universidade Nova de Lisboa) e Paulo Maria Rodrigues (Universidade de Aveiro), tem como missão conceber projetos artísticos e educativos em que a Música é ponto de partida para a interação entre várias técnicas e linguagens de comunicação artística dentro de uma estética que vai da "música cênica" ao "teatro-musical".



A partir daí, esse Grupo mineiro, estimulado pelo trabalho da Companhia portuguesa, passou a pensar na possibilidade de produzir algo semelhante no Brasil, o que culminou na realização desses dois concertos para bebês, assunto que será apresentado nos itens a seguir.

1. Enquadramento teórico

1.1 A musicalidade comunicativa e as aulas de música para bebês

“A música é expressão, comunicação, é transcendência. É um poderoso elicitor do sentimento de ser parte de um grupo, tem o poder de reabilitar, de ajudar a construir ambientes onde o afeto pode crescer” (RODRIGUES, 2015, p. 55). Nascemos musicais. Essa musicalidade, desenvolvida ao longo da evolução da espécie humana, é o resultado de características biológicas associadas às interações sociais, e tem um papel relevante no “desenvolvimento daquilo que é hoje a mente humana” (RODRIGUES, 2015, p. 55). “A música e a dança são a verdadeira fonte da inteligência humana – uma inteligência que nos permite construir a vida em conjunto a partir de nossa natureza interior do nosso instinto de pertença” (TREVARTHEN, 2015, p. 10).

A influência da música pode ser nitidamente percebida desde muito cedo na vida. Bebês humanos já demonstram um grande encantamento pela música e existem evidências concretas de sua competência musical (ILARI, 2002; RODRIGUES et al, 2009). Quando o bebê se movimenta espontaneamente e balbucia, ele está tentando interagir com o outro e a musicalidade das vocalizações e dos gestos é o principal recurso expressivo da criança, antes que ela aprenda a falar. Por esta razão, atividades musicais são extremamente benéficas, pois alimentam o bebê com conteúdos expressivos que serão vitais para o desenvolvimento de sua competência comunicativa ao longo da vida, inclusive para a aquisição da língua materna e para o aprendizado musical (ILARI 2002; RODRIGUES et al, 2009; PARIZZI, 2011).

Mesmo antes dos três meses, os bebês já são capazes de desenvolver “protoconversas” com seus pais ou cuidadores por meio de gestos e vocalizações, o que reflete uma predisposição da criança em compartilhar impulsos, interesses, ações e significados com o adulto. Essa pré-disposição para a comunicação, que se manifesta nas vocalizações e na alta sofisticação de movimentos de cabeça, rosto e de membros dos bebês durante seus momentos de interação com os adultos, é uma manifestação da



“musicalidade comunicativa” do bebê: habilidade inata e universal que se ativa ao nascimento, vital para a comunicação entre as pessoas, que se caracteriza pela capacidade de combinar vocalizações e gestos (principalmente movimentos de cabeça, tronco e membros) (MALLOCH, 1999/2000).

Tal dinâmica comunicativa parece indicar a existência de uma vida pessoal subjetiva inata que possibilita a comunicação entre pais e bebês por meio de seus estados subjetivos e, desde o início da vida da criança, os adultos são capazes de sentir intuitivamente esta competência (FARIAS, 2008; TREVARTHEN, 2011).

Assim, pais e bebês entram em sintonia por meio da “musicalidade comunicativa”: os bebês por ser este o seu único recurso comunicativo antes da aquisição da linguagem (balbucios e gestos!) e os adultos por terem incrustados em si, de forma inconsciente, a memória de quando também eram bebês e ainda não tinham a palavra. “Na nossa infância, todos nós experimentamos este primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino” (COUTO, 2011, p. 11).

Em decorrência da “musicalidade comunicativa”, pais e bebês compartilham um “alfabeto pré-linguístico” e um “sotaque” de características musicais próprias, com timbres, alturas (contornos melódicos), intensidades (dinâmica) e padrões rítmico-temporais peculiares desta forma de comunicação (MALLOCH e TREVARTHEN, 2009). Estes recursos musicais são utilizados tanto na fala dirigida aos bebês quanto nos sons vocais produzidos por eles (PAPOUSEK, 1996). O bebê desenvolve sua própria “musicalidade comunicativa” porque imita contínua e obstinadamente a mímica facial, os gestos e as vocalizações do adulto.

Uma das manifestações mais características da “musicalidade comunicativa” é o modo de falar conhecido como “manhês” (PAPOUSEK, 1996), caracterizado por: (1) aumento na amplitude de alturas da fala que passa dos sete semitons usuais para duas oitavas, tornando-a mais aguda; (2) utilização de um andamento mais lento; (3) introdução de longas pausas; (4) fala ritmada e (5) utilização segmentos de frases curtas (PAPOUSEK, 1996). Assim, pais e cuidadores apresentam aos bebês modelos de sons vocais, estimulam a imitação desses sons, recompensam os bebês por sua atuação e, “didaticamente”, ajustam essas intervenções às possibilidades de vocalização da criança naquele momento (PAPOUSEK, 1996). Como este comportamento ocorre nas mais



diversas culturas, tudo leva a crer que esta seja uma pré-disposição biológico-comportamental instintiva de pais e bebês (PAPOUSEK, 1996), algo vital e essencial para que a criança se integre à sua cultura.

Assim, a musicalidade comunicativa, principal recurso comunicativo do bebê antes da aquisição da linguagem, é uma importante referência para as aulas de música ministradas aos bebês pelo Grupo que apresenta este artigo. Estas aulas seguem uma prática que enfatiza a estimulação dos bebês mediante a interação vocal, corporal e instrumental, o que propicia experiências auditivas e visio-motoras às crianças (CARNEIRO e PARIZZI, 2011).

Essa abordagem metodológica tem sido utilizada com sucesso por este Grupo de educadores musicais, bem como pela já citada professora da Universidade Nova de Lisboa, Helena Rodrigues, e tem como um de seus fundamentos a Teoria do Desenvolvimento Cognitivo de Jean Piaget (1982/1996) e a Teoria do Aprendizado Musical de Edwin Gordon (2008).

Partindo do pressuposto de que o bebê “ouve o rosto e vê a voz” (PIAGET, 1982/1966, p.93), as várias fontes sonoras utilizadas nas aulas (vocais e instrumentais) deverão ser percebidas pelo bebê como “quadros sonoros” e não apenas como um “quadro visual” (CARNEIRO, 2006). O educador musical deverá, portanto, oferecer aos bebês “quadros sonoros” e fazer durar “espetáculos interessantes” (PIAGET, 1962/1996), sob a forma de performances instrumentais e vocais expressivas. O educador deverá também estimular os bebês, imitando e modificando seus balbucios, com variações de timbre, altura e intensidade (CARNEIRO e PARIZZI, 2011).

A Teoria do Aprendizado Musical de Edwin Gordon (2008) propõe que bebês e crianças pequenas aprendam música da mesma forma com que aprendem a língua materna. A criança em idade pré-escolar constrói as bases de seu vocabulário para falar a língua materna muito antes de iniciar um estudo sistemático da língua e o mesmo deveria acontecer em relação à música. Assim, é fundamental que as crianças sejam expostas a estímulos musicais ricos e diversificados, com contrastes de tonalidades, modos, células rítmicas, harmonias e métricas desde o nascimento (GORDON, 2008). Gordon (2008) recomenda que os adultos cantem para os bebês de forma expressiva, com movimentos corporais fluidos, sem a utilização de palavras, apenas com sílabas neutras como, por exemplo, “bam”, “bá”, “má”, “tá”, “dá” , com o objetivo de manter o



centro de interesse do bebê na música e não nas palavras. Estas foram, então, algumas das características recomendadas por Edwin Gordon (2008) que foram utilizadas nos dois concertos: gestualidade expressiva dos artistas, ausência de palavras e utilização de materiais sonoros diversificados e contrastantes.

Todo este contexto fundamentou a criação dos dois concertos que serão relatados a seguir.

2- Relato de experiência: BachBaião e Villa Vivaldi

2.1 Processo de construção dos espetáculos

BachBaião e Villa Vivaldi foram pensados de forma a encantar bebês e adultos, por meio da música ao vivo. Daí recorrermos ao termo “concerto para bebês”, pois não se utiliza uma única palavra durante os espetáculos (GORDON, 2008) e os bebês, durante o concerto, têm a liberdade de se expressarem com movimentos, gestos, olhares, sorrisos, choro, balbucios, gritos, ou seja, por meio de sua musicalidade comunicativa (MALLOCH, 1999/2000; TREVARTHEN e MALLOCH, 2009).

A ideia central foi criar espetáculos acústicos de curta duração (cerca de 40 minutos) nos quais os artistas se “transformam na própria música”, executada por instrumentos musicais, incluindo a voz, o que é vivamente recomendado por Gordon (2008). A grande expressividade dos gestos, das vozes, das sonoridades dos instrumentos, dos movimentos e olhares dos artistas foi essencial para a mobilização da atenção dos bebês, pois o bebê procura, em certo sentido, “ouvir o rosto” e “ver a voz” (PIAGET, 1982/1966), fenômeno perceptivo já apresentado neste texto como “quadro visio-sonoro” (CARNEIRO e PARIZZI, 2011).

O processo de montagem caracterizou-se pela criação coletiva e se deu, inicialmente, por meio da escolha do repertório musical, base estrutural dos espetáculos. Os ensaios seguiram-se num ambiente de experimentação e improvisação, o que permitiu a elaboração de roteiros capazes de despertar a curiosidade sobre cada um dos instrumentos musicais em cena: suas sonoridades, sua forma, tamanho, cor, componentes materiais e recursos expressivos. Os artistas se permitiram tocar em diversas posições: assentados, de pé, deitados, caminhando e dançando. Ademais, exploraram novas formas de interação com o próprio instrumento e com os demais



intérpretes, o que propiciou a manifestação de gestos sonoros espontâneos. Assim, os espetáculos foram tomando forma a cada encontro, a partir da escolha dos materiais musicais, cênicos e comunicativos gerados de maneira colaborativa.

A experiência dos intérpretes como educadores musicais facilitou o desenvolvimento de “cenas” pautadas no conceito de “musicalidade comunicativa”, capazes de incentivar a audição ativa e a criatividade. Mares Guia (2015), ao relatar sua experiência ao longo de quarenta e cinco anos musicalizando crianças, jovens e adultos, aponta a importância da atividade criativa por meio do jogo da imitação, da exploração, da invenção e da criação. Tal atividade mobiliza processos internos (imaginação, sensibilidade, audição, memória) que resultam em experiência musical, livre expressão e participação ativa dos alunos ou dos bebês, no caso dos espetáculos aqui relatados.

Para Nachmanovitch (1993), todos os atos criativos são formas de divertimento, raiz de onde brota a arte em sua forma original e sem o qual o aprendizado e a evolução tornam-se impossíveis. Com o propósito de gerar momentos propícios ao aprendizado, os ensaios se desenrolaram de maneira jocosa. Mesmo os desafios técnico-musicais inerentes à elaboração dos arranjos e à performance das obras do repertório se tornaram brincadeiras e foram solucionados de maneira aprazível. Naturalmente, esse clima de diversão foi potencializado na presença dos bebês.

A preparação para os espetáculos exigiu dos artistas um exercício de curiosidade pautado na seguinte reflexão: como seria ver, ouvir e tocar os instrumentos musicais pela primeira vez? Um espaço para a descoberta foi, então, sendo criado à medida que nos despimos dos conceitos e hábitos relacionados às nossas práticas como intérpretes musicais. E, assim, os elementos cênico-musicais foram surgindo, estruturando os roteiros dos espetáculos.

Durante os espetáculos, o espaço cênico se fez tanto no palco quanto na plateia. O foco visual da performance de um ou mais músicos do grupo foi, por vezes, removido (esconderam-se atrás do biombo ou na coxia). Além disso, os bebês não foram compelidos a se sentar de forma fixa, podendo se movimentar livremente pelo teatro. Essa proposta de interatividade da arte sonora no espaço estimulou a percepção espacial e a escuta atenta dos bebês.

2.2 BachBaião



O concerto *BachBaião* foi idealizado de modo a oferecer aos bebês a possibilidade de terem contato com uma diversidade de modos e tonalidades em um mesmo espetáculo, ação preconizada e recomendada por Edwin Gordon em sua Teoria do Aprendizado Musical (2008). A ideia foi oferecer aos bebês a diversidade melódica presente em obras de Johann Sebastian Bach e Luiz Gonzaga, com a inserção eventual de melodias modais criadas pela Companhia de Música Teatral de Lisboa e por Gordon (2008). Neste espetáculo tivemos a participação de uma cantora, de um violinista, uma violoncelista e um percussionista. Foi apresentado o seguinte repertório:

- Johann Sebastian Bach - Minuetos em sol maior (BWV Anhang 114) e sol menor (BWV Anhang 115), executados em várias formações - violino solo, voz solo, violino e voz, violino e cello;
- Johann Sebastian Bach - Jesus, alegria os homens (coral final da Cantata BWV 147), executado em arranjo para voz, violino, cello e metalofone;
- Johann Sebastian Bach - Prelúdio da primeira Suíte para violoncelo solo em Sol maior;
- Edwin Gordon - Canção em modo mixolídio, executada em arranjo para voz, violino, cello e percussão;
- Paulo Maria Rodrigues (Companhia de Música Teatral) - Canção em modo pentônico menor, executada em arranjo para voz e percussão;
- Luiz Gonzaga - Asa Branca, executada em arranjo para voz, violino, cello e percussão.

Neste espetáculo, além da diversidade de modos e tonalidades, os bebês foram “provocados” com contrastes de altura (criados principalmente pelo violino e pelo cello), contrastes de andamento, contrastes de timbre (algumas vezes as obras musicais foram repetidas por diferentes formações instrumentais) e contrastes de intensidade.

2.3 Villa Vivaldi

O concerto *Villa Vivaldi* ofereceu aos bebês e ao público em geral a possibilidade de um contato ao vivo com obras de Heitor Villa-Lobos e Antonio Vivaldi. Foram apresentadas as seguintes obras:

- Vivaldi - Concerto No. 1 em Mi maior, op. 8, RV 269, "La primavera" (primeiro movimento), em arranjo para flauta, cello, violino e voz;



- Vivaldi - Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, "L'inverno" (primeiro movimento – Allegro non molto), em arranjo para violino, cello e marimba de vidro;
- Vivaldi - Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, "L'inverno" (segundo movimento - Largo), em arranjo para marimba de vidro, cello, voz e violino;
- Vivaldi - Concerto No. 3 em Fá Maior, op. 8, RV 293, "L'autunno" (terceiro movimento - Allegro), em arranjo para voz, cello, violino, marimba de vidro e flauta;
- Villa-Lobos - Bachianas nº 5, "Cantilena" ou "Ária" (primeiro movimento), em arranjo para voz, violino, cello, marimba de vidro e flauta;
- Villa-Lobos - Bachianas nº 2, "Trenzinho do Caipira" (quarto movimento), em arranjo para cello, flauta, percussão e violino.

Além do repertório apresentado, neste espetáculo procuramos "provocar" os bebês por meio do "manhês" (PAPOUSEK, 1996), na medida em que os artistas interagiam com as crianças da plateia por meio de vocalizações e gestos com os quais os pais se comunicam com seus bebês. Por detrás do biombo que configurou o cenário, flautista, violinista e violoncelista fizeram efeitos sonoros enquanto os demais artistas e bebês, na plateia, respondiam com movimentos corporais e vocalizações diversas.

Trabalhamos a variação de timbres e densidade sonora, em especial no Largo do Inverno de Vivaldi, por meio do jogo "liga e desliga", em que a cantora e a flautista brincavam de "ligar" e "desligar" os outros artistas que tocavam marimba de vidro, violoncelo e violino, o que proporcionou a audição individual de cada um desses instrumentos.

Também experimentamos o silêncio em sua forma expressiva - um longo silêncio que antecedeu a Ária das Bachianas nº 5 de Villa Lobos, num ato de preparação para a performance, o que gerou uma escuta vigilante e curiosa por parte dos espectadores. Afinal, segundo Koellreutter (1990), o silêncio é a essência de todas as formas musicais, é de onde nasce a música, é onde estão todas as possibilidades.

Outra ideia foi explorar os contrastes de altura – agudo, médio, grave –, principalmente no terceiro movimento do Outono e no primeiro movimento do Inverno de Vivaldi, com a utilização de gestos corporais em diferentes planos de altura – alto, médio e baixo. Os artistas se "ajustavam" expressivamente no espaço ao que estava sendo tocado pela marimba de vidro no Outono, enquanto os tules "voavam" no ar de acordo com os contrastes de altura e caráter expressivo do Inverno.



2.4 Impressões das crianças e dos pais

As crianças participaram ativamente em cada uma das apresentações, interagindo entre si, com os pais, artistas, instrumentos e com os materiais sonoros. Alguns, espontaneamente, se aproximavam dos artistas e se dirigiam ao palco, como se quisessem “entrar na música” que ali se fazia. Se expressaram por meio de movimentos corporais vários, sorrisos e gargalhadas, vocalizações e balbucios, gestos, caretas, choros e palmas, em outras palavras, por meio de sua musicalidade comunicativa. Dançaram, cantarolaram e se encantaram com os instrumentos e com a música.

Alguns bebês, segundo relatos de pais presentes, ouviram pela primeira vez o repertório musical apresentado nos concertos. Para muitos, o contato com instrumentos ali tocados era também novidade. As crianças pareciam vivenciar os movimentos sonoros e os timbres explorados como brinquedos de um parque de diversão.

Durante o espetáculo, muitos adultos se emocionaram e não puderam conter as lágrimas. Eles ficaram comovidos não apenas com as obras musicais ali apresentadas, mas também com a mobilização da atenção e o envolvimento de seus filhos. Houve depoimentos belíssimos que nos encheram de alegria.

2.5 A impressão dos músicos/educadores musicais

O Grupo, formado pelos seis músicos/educadores musicais que pela primeira vez tomaram parte em um espetáculo desta natureza, sentiu-se extremamente recompensado por interpretar obras historicamente e internacionalmente consagradas, como as de J. S. Bach, Villa-Lobos e Vivaldi, e por perceber que os bebês os acompanhavam, atentos às riquezas musicais ali presentes.

Interagir com as crianças durante os concertos sem fazermos uso da palavra foi desafiador e transformador. Isso aflorou, sem dúvida, novas habilidades expressivas em nós. Éramos intérpretes e expectadores simultaneamente, tocando em concertos guiados pela espontaneidade dos bebês.

Tivemos a oportunidade de fazer duas apresentações de um mesmo concerto em um único dia e cada uma delas apresentou qualidades muito próprias. Entendemos que isso se deu, especialmente, pela maneira como as crianças e os pais reagiram. Ou seja, como e que tipo de interação se estabeleceu entre artistas e plateia em cada



espetáculo. Nossa participação como músicos significou a prática de um estado de “presença”, uma imersão na experiência, nas trocas com a plateia e os colegas de palco, encarando tudo como uma novidade, uma surpresa, um tenro elemento musical, um novo “ingrediente” a ser compartilhado.

3. Considerações finais

A elaboração e realização dos concertos para bebês *BachBaião* e *Villa Vivaldi*, de natureza inédita no Brasil, trouxe frutos de cunho estético, artístico, social e, sem dúvida, educacional. Os concertos, por terem sido fundamentados em teorias que dão suporte às aulas de música para bebês, trouxeram à tona ideias e estratégias de como tornar essa aula, cada vez mais, um “espetáculo interessante” (PIAGET, 1962/1996), capaz de mobilizar completamente a atenção do bebê. Esta mobilização certamente provocará modificações cognitivas na criança num momento em que sua plasticidade cerebral é máxima, o que terá como consequência o seu desenvolvimento cognitivo (PARIZZI, 2015).

Além de oferecer momentos de prazer artístico às crianças, pais e intérpretes, os concertos enriqueceram a “comunicação musical” de todos os participantes e deram noções práticas aos pais sobre como tocar, cantar e ouvir música de forma criativa com os seus filhos, em casa ou em qualquer outro lugar.

A participação ativa dos bebês durante os concertos demonstra suas capacidades de fruição das obras musicais complexas ali apresentadas. Vale lembrar que não foi feito uso de palavra alguma e nem houve, por parte dos músicos, interesse em facilitar a audição das obras.

É interessante destacar que todas as apresentações realizadas pelo Grupo teve casa cheia. Em algumas delas, mais público do que a capacidade que o teatro oficialmente comportava. Uma vez que não foi possível contar com recursos midiáticos de massa para divulgação dos concertos, ficou claro que há uma real demanda por programas musicais dessa natureza para bebês e crianças pequenas.



Referências

CARNEIRO, Aline Nunes; PARIZZI, Maria Betânia. Parentalidade intuitiva e musicalidade comunicativa: conceitos fundantes da educação musical no primeiro ano de vida. **Revista da Abem**, n. 25, maio, p. 89-97, 2011.

CARNEIRO, Aline Nunes. **Desenvolvimento musical e sensório-motor da criança de zero a dois anos**: relações teóricas e implicações pedagógicas. Belo Horizonte. 122f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** E outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FARIAS, Gerson Carneiro. O que sabem os bebês. **Revista Pensar a prática**. 11 (2), maio-agosto, p.115-124, 2008.

GORDON, Edwin. **Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Wu-li: um ensaio de música experimental. **Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, v. 4, n.10, p. 203-208, 1990. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v4n10/v4n10a11.pdf>>. Acesso em: 30 set 2018.

ILARI, Beatriz Senoi. Os bebês entendem de música. **Revista da Abem**, n. 7, setembro, p. 83-90, 2002

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. The origins and psychobiology of musicality. In: MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. (Org.) **Communicative Musicality**: exploring the basis of human companionship. New York: Oxford Press, 2009. p. 13-15.

MALLOCH, Stephen. Mothers and Infants and communicative musicality. **Musicae Scientiae** (Special Issue), p. 29-57, 1999/2000.

MARES GUIA, Rosa Lúcia. Caminhos para a improvisação na Educação Musical. In: PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Patrícia Furst (Org.). **Processos criativos em Educação Musical**: tributo a Hans-Joachim Koellreutter. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG/CMI, 2015.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. 2ª Ed. São Paulo: Summus, 1993.

PARIZZI, Betânia; FONSECA, João Gabriel Marques, BARBOSA, Andreia Polignano; OLIVEIRA, Gleisson do Carmo; PEIXOTO, Altamar Dutra, PEIXOTO, Vanilce Rezende; MOREIRA, Sarah. A música e o desenvolvimento do bebê. IN: KUPFER, Maria Cristina;



SZAJER, Myriam. **Luzes sobre a Clínica e o desenvolvimento de bebês**: novas pesquisas, saberes e intervenções. São Paulo: Instituto Langage, 2015, p. 119-137.

PARIZZI, Maria Betânia. Reflexões sobre a educação musical na primeira infância. IN: SANTIAGO, Diana; BROOCK, Angelita (Org.). **Educação Infantil**. Salvador: PPGM da UFBA, 2011, p. 49-59.

PAPOUSEK, Mechthild. Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. In: Deliége Iene.; Sloboda, John. (Ed.) *Musical beginnings*. New York: Oxford University Press, 1996, cap. 4, p. 88-112.

PIAGET, Jean. **O Nascimento da Inteligência na Criança**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982/1966.

RODRIGUES, Helena Maria; RODRIGUES, Paulo Maria. Glossário do Projeto Opus Tutti. In: RODRIGUES, Helena; RODRIGUES, Paulo Maria; RODRIGUES, Paulo Ferreira (ORG). **Ecos de Opus Tutti**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 15-81.

RODRIGUES, Helena Maria; RODRIGUES, Paulo Maria; CORREA, Jorge Salgado. Communicative musicality as creative participation: from early childhood to advanced performance. In MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwin. (Org.), **Communicative Musicality**: exploring the basis of human companionship. New York: Oxford Press, 2009. p. 585-610.

TREVARTHEN, Colwyn. Prefácio para Opus Tutti. In: RODRIGUES, Helena; RODRIGUES, Paulo Maria; RODRIGUES, Paulo Ferreira (ORG). **Ecos de Opus Tutti**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 5-10.

TREVARTHEN, Colwyn. What is it like to be a person who knows nothing? Defining the active intersubjective mind of a newborn human being. **Infant and Child Development**. 20 (1), 119-135, 2011.