

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

ANALOGIA ENTRE O MÉTODO “O PASSO” DE LUCAS CIAVATTA E O
CONCEITO DE ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL (ZDP) DE LEV
VIGOTSKY

ÍTALO VIANNA SILVA

RIO DE JANEIRO, 2014

ANALOGIA ENTRE O MÉTODO “O PASSO” DE LUCAS CIAVATTA E O
CONCEITO DE ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL (ZDP) DE LEV
VIGOTSKY

por

ÍTALO VIANNA SILVA

Monografia apresentada para
conclusão de curso de Licenciatura
em Música do Instituto Villa-Lobos,
Centro de Letras e Artes, sob a
orientação Profa. Dra. Maria Angela
Monteiro Corrêa.

Rio de Janeiro, 2014

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares pelo crescimento pessoal ao longo dos anos sendo minha primeira referência de sociedade.

Agradeço a minha mãe, Denise Vianna, heroína que me deu incansável e incondicional apoio, amor e dedicação.

Agradeço aos amigos e colegas de profissão que me apresentam a cada dia nossas possibilidades, caminhos e conjecturas.

Aos queridos colegas de turma que trocaram inúmeras experiências e conhecimentos ao longo desses anos de universidade.

Aos professores da UNIRIO que fizeram as portas do conhecimento se mostrassem mais acessíveis.

Agradeço a Lucas Ciavatta, criador do Método O Passo. Através de seu método e suas aulas o universo musical se abriu e ganhou significação.

SILVA, Ítalo V. *Analogia entre o método “O Passo” de Lucas Ciavatta e o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) de Lev Vigotsky*, 2014. Monografia (Licenciatura em música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

RESUMO

Esta monografia tem seu foco na educação musical coletiva, traçando a relação de complementaridade entre o método de musicalização coletiva “O Passo” de Lucas Ciavatta e a teoria de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) do psicólogo russo L. S. Vigotsky sustentando, que em sua conjectura, os diferentes níveis de aprendizado e o pluralismo cultural têm reflexo direto na aquisição e no amadurecimento dos saberes dos alunos que são influenciados pelos interesses e motivações dos mesmos.

Palavras-chave: Educação musical. Método O Passo. Vygosky. Zona de Desenvolvimento Proximal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – MÉTODO O PASSO

CAPÍTULO 2 – ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL (ZDP)

CAPÍTULO 3 – ANALOGIA ENTRE O PASSO E ZDP

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Podemos observar em todo o contexto educacional brasileiro, em especial no cenário musical que inúmeras metodologias de ensino que simplesmente não fazem sentido para os alunos. O fenômeno da descontextualização muitas vezes pode fazer com que o aluno se afaste de conteúdos que podem parecer realmente muito difíceis. Um exemplo dessa situação é que pode não fazer sentido para uma pessoa que vive no universo musical do samba ser musicalizado por meio da música romântica.

Este estudo busca conhecer e analisar aspectos de aproximação teórica de dois pensadores: Lucas Ciavatta e Lev Vygotsky cada um a seu modo e em seu tempo, bem como a construção de outros conhecimentos de autores de relevância no cenário educacional para o entendimento da necessidade de que os docentes tenham significados que se aproximem de sua realidade sócio-cultural.

Por um lado, ao conhecer e começar a praticar o método *O Passo*, que toma como base o movimento corporal, uma linguagem mais cotidiana, o trabalho em grupos e, se utiliza principalmente dos ritmos brasileiros, pude observar que, no âmbito musical, os conteúdos e objetivos, dentro desta proposta, foram alcançados com muito mais fluência e fluidez. Constatei por meio das experiências vividas, que a aproximação do conhecimento já adquirido e a utilização de padrões sonoros que faziam parte dessa integração sócio-cultural no contexto da música popular brasileira tornaram o aprendizado, além de mais prazeroso, mais significativo por sua aplicação direta nos trabalhos que realizo. *O Passo*, por tratar de assuntos relativos aos meus interesses particulares, diferentemente das metodologias de ensino que havia vivenciado anteriormente, funcionou como uma ponte entre aquilo que eu já sabia e praticava, com algo que eu ainda precisava aprender ou mesmo compreender teoricamente.

Assim como nos consagrados métodos *Kodaly* (baseado na música folclórica húngara) ou *Orff* (que se baseava na música folclórica alemã), Ciavatta faz uma imersão no conteúdo da música popular brasileira e apresenta como ponto de partida pedagógico ritmos como o samba, xote e funk, estilos que permeiam a vida dos estudantes, privilegiando a prática e o trabalho em grupo. Esse ponto de partida gera naturalmente o interesse daquele que aprende e facilita a aquisição do conhecimento para o indivíduo.

Por outro lado, o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) desenvolvido por Lev Vygotsky, amplamente discutido por pensadores modernos,

permite uma relação imediata entre o desenvolvimento real e o potencial, iniciando a formulação da hipótese de analogia entre o método *O Passo* e a teoria da ZDP. O apoio no lado prático do método pode apontar uma fundamentação teórica para o processo de aquisição do conhecimento.

Essa pesquisa foi organizada em três capítulos: O primeiro tratará de Lucas Ciavatta e o Método *O Passo*, tendo como referência suas obras "O Passo - a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos" (2003) e "O Passo: um passo sobre as bases de ritmo e som" (2009). Em seguida será abordado o conceito da Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) de Lev Vygotsky, sob respaldo de diferentes textos e publicações como as traduções de 2005 da obra "Pensamento e Linguagem" (1934) e de 2000 da obra "A formação social da mente" (1984). Finalmente serão traçados pontos de interseção entre os dois primeiros e outras discussões que surgiram a partir desta temática.

CAPÍTULO 1

MÉTODO “O PASSO”

O Passo é uma abordagem multissensorial de ensino musical criada por Lucas Ciavatta, publicada em 2003. Atualmente utilizada tanto no Brasil como no exterior, em países como os Estados Unidos, a França, o Chile e a Áustria, essa abordagem tem como “princípio a inclusão em seus processos de ensino-aprendizagem” (CIAVATTA, 2009, p.13). É considerado um método de educação musical por trabalhar com uma sequência de exercícios e com um andar específico:

Por envolver um andar, onde sempre há um deslocamento do eixo do corpo, O Passo trabalha necessariamente o equilíbrio, que traz a noção de regularidade e possibilita o aprendizado da pulsação. A percepção dessa pulsação diretamente associada ao movimento corporal permite que algo essencialmente abstrato como o tempo possa ser "mapeado". Cada tempo ou divisão é percebido por todo o corpo. Qualquer imprecisão ao tocar ou cantar é facilmente sentida ou pelo aluno ou pelo professor e corrigida por ambos (CIAVATTA, 2012).

A falta de condições adequadas para o ensino musical dentro das salas de aula teve grande influência na elaboração do método, tendo contribuído para a busca de uma saída para alguns problemas pedagógicos.

O primeiro desses problemas tem origem na ordem musical e na sua prática, considerando o surgimento das dificuldades de aprendizagem dos alunos e a maneira como o professor os solucionava, o que por vezes poderia ser confundido com incompetência de um deles ou de ambos. Um exemplo disso é o fato corrente dos alunos que desistem de praticar por “não levarem jeito para a música”.

A preocupação relevante para Ciavatta era favorecer o processo de inclusão daqueles alunos com maiores dificuldades, evitando assim coloca-los na posição de incapazes:

Todo processo de elaboração do Passo se iniciou num momento de profundo questionamento sobre o próprio sentido de nossa atuação como professores. Certamente não julgávamos simples os caminhos para viabilizar a inclusão de todos, e um primeiro procedimento nos pareceu central: considerar que nada, nenhuma compreensão ou habilidade, devia ser encarada como natural (CIAVATTA, 2003, p. 24).

O segundo problema na busca de soluções pedagógicas vem, normalmente, da ordem dos recursos materiais necessários e disponíveis dentro da escola. A aula de música sem instrumentos é um complicador extremo dentro do ambiente escolar.

Pensando em se desligar da questão condicional da presença deste ou daquele instrumento para que acontecesse o aprendizado, *O Passo* se valeu de palmas e da voz, únicos recursos necessários ao autor na realização do método. Desta forma, os fatores necessários para o aprendizado são apenas o corpo de quem ensina e o corpo de quem aprende, conforme descreve o autor:

Não ter instrumentos não servia de justificativa para falta de estudo: a batida grave e abafada de um surdo podiam ser facilmente reproduzidas numa parede; a diferença entre o grave e o agudo de um agogô se fazia ou com palmas graves e agudas ou com duas garrafas, uma cheia outra pela metade, ou simplesmente com a voz; o reco-reco podia ser uma espiral de caderno; e mesmo a virada do tamborim podia ser estudada apenas com as mãos. (CIAVATTA, 2003, p. 32-33)

Baseado no andar humano, *O Passo*, trabalha com a pulsação indicada pelo deslocamento corporal. “A utilização de um andar como movimento de referência é decididamente uma opção, e se justifica pelas qualidades de movimento envolvidas”(CIAVATTA, 2009, p.80). Cada vez que o pé se equilibra no chão consideramos o tempo e, em contrapartida, cada vez que levantamos a perna e dobramos o joelho – movimento inversamente proporcional, assim temos o contratempo. Realizando isso de maneira sistemática temos a formação de um ciclo ou compasso dentro do âmbito musical, por isso esse termo será adotado aqui sempre que pensarmos num ciclo de tempos, o que propõe regularidade de movimento e pulsação que expressam o mapeamento do ritmo. Esse mapeamento pode ser considerado uma grafia ou partitura corporal trazendo à tona a consciência no fazer musical.

Ao observarmos o andar humano, mesmo o das pessoas com algum tipo de deficiência física, podemos perceber que naturalmente todos andam em uma métrica definida. Quando andamos na rua, por exemplo, não nos preocupamos em pensar em colocar um pé após o outro. Nós simplesmente andamos. Pensamos ainda menos em manter uma métrica rítmica ou constante no nosso andar. Isso acontece mesmo assim. A autonomia do andar é tamanha que nem nos damos conta ao realizarmos o movimento. Nesse mesmo caminho está *O Passo* que busca a automatização do movimento corporal como base para uma espécie de regência com o corpo durante a prática musical. Enquanto há a transferência do eixo corporal e o apoio em novo um novo passo consideramos isso como a marcação de um novo tempo.

O trabalho inicial com a divisão quaternária, sob a qual compassos de 4 tempos se repetem de maneira sistemática, traz a idéia de um quadrado. Partindo da postura estática realiza-se um primeiro movimento que é apoiar um pé no solo, à frente, quando

é marcado o tempo 1 (e, conseqüentemente, o início do ciclo). Na seqüência, o segundo pé, também à frente, irá marcar o tempo 2. O pé que anteriormente realizou o tempo 1 retorna ao seu ponto inicial, resultando no tempo 3. Finalmente, da mesma forma, o outro pé retorna a posição original, o que gera o tempo 4. Dessa maneira dinâmica e seqüencial, a mensuração dos tempos delimita uma espécie de desenho abstrato deste espaço. Os movimentos seqüenciais gerarão uma pulsação que pode ser visualizada, como se pudéssemos ver o tempo e mensurá-lo – experiência que abre um porta para podermos manipulá-lo, entende-lo.

Pelas suas constatações Ciavatta observa que os atuais registros de educadores da área musical não são suficientes na apresentação de um sentido pleno e apropriado ao termo pulsação (2009). Para ele pulsação é “uma série de marcações, audíveis ou não, com intervalos regulares de tempo entre si, utilizadas como referencia para que se possa tocar, cantar, compor, registrar ou ler um determinado ritmo” (2003, p.38).

No que tange aos termos tempo e contratempo, Ciavatta resgata os conceitos *artis* e *thesis*, originários da tragédia grega. Os conceitos por si só já remetem a sua ação específica onde temos: *artis* (suspensão) – que pode ser comparado ao momento de se elevar o pé para dar um passo (contratempo); *thesis* (repouso) – o momento em que o pé firma-se ao chão (tempo). O autor vai além:

Suas origens estão principalmente ligadas à necessidade dos gregos de lidar com a questão do movimento musical. *Arsis* e *Thesis* nomeiam um diferencial entre cada uma das áreas de um espaço musical, que faz com que os eventos (sons ou pausas) caminhem, dependendo do lugar que ocupem neste espaço, de uma área “fraca” para “forte” ou de uma “forte” para uma “fraca” – associações de *arsis* e *thesis* à denominações tais como “fracas e fortes”, de “suspensão e repouso”, ou ainda “altas e baixas” (que sugerem um relevo para o tempo e se aproximam da sugestão grega de definir *arsis* e *thesis* através do andar), tentam apenas explicitar este diferencial que gera movimento (CIAVATTA 2009, p. 25).

O Passo é orientado por 4 eixos: **Corpo, Representação, Grupo e Cultura**. Dessa forma cada evento musical é identificado, compreendido e escrito de maneira oral, corporal e grafado.

- **Corpo:** Involuntariamente, todos nós nos movimentamos ao tocar e/ou cantar. É inevitável, já que o corpo é o único instrumento imprescindível para “o fazer” musical. O corpo está amplamente relacionado a todo desenvolvimento da percepção e cognição, incluindo as noções de espaço e tempo construídas em

nível de representação e vivência corporal, o que encaminha à “intuição” ou “incorporação” desses sistemas (CIAVATTA, 2009). O corpo não é visto como “um simples ajudante da mente, mas principalmente como uma unidade autônoma de construção do conhecimento” (2012).

- **Representação** : A atitude de fechar os olhos é uma prática comum a muitos músicos e ouvintes. Isso altera consideravelmente nossa forma de apreciar ou executar música. Podemos, através de nossa memória visual vislumbrar, com os olhos fechados, uma partitura que foi a base de um aprendizado, por exemplo. Do mesmo modo vemos o corpo do instrumento, nossas mãos tocando, o amigo que nos ensinou a música... Essas representações mentais que construímos a partir de objetos concretos ou ações reais nos relacionam àquela música, partitura, instrumento, professor, estímulo ou dor. Os gestos feitos com as mãos pelos Mestres de Escolas de Samba representam algum tipo de variação na condução básica da bateria ou mesmo a regência de um maestro indicando fraseados, cadências, dinâmicas, entre outros. Tudo são representações que nos conferem maior precisão e fluência (CIAVATTA, 2009) no fazer musical, “utilizando de forma equilibrada os recursos de imitação e das notações corporal, oral e gráfica” (CIAVATA, 2012).

- **Grupo:** Para Ciavatta (2009, p.43) “Fazer música em conjunto supõe que se possa ouvir não apenas o som que produzimos ou apenas o som produzidos por outros, mas as duas coisas ao mesmo tempo”. Segundo o autor nossa interação, ou não, com o som do outro durante uma prática em conjunto é de relevância fundamental. Desta forma devemos diferenciar o tocar junto do tocar ao lado (interagindo ou não com o outro). Para o autor, indivíduo e grupo merecem destaque “fortalecendo o indivíduo através de sua relação com o grupo e fortalecendo o grupo pela força individual de cada integrante” (2012).

A partir deste ponto já podemos fazer uma aproximação com o pensamento de Vigotsky na interação como instrumento de aprendizagem e desenvolvimento – tema que será tratado amplamente no capítulo 3.

- **Cultura:** O conceito de cultura é amplo e variado. Tudo pode ser considerado cultura. Meu intuito não é definir cultura, mas sim como ela interage com

aqueles que a fazem, à medida que somos herdeiros de um processo cumulativo que reflete o conhecimento e a experiência. A cultura “popular” é uma referência fundamental para o trabalho com *O Passo*, onde são usadas, de preferência, as bases rítmicas dos estilos musicais populares, nos quais estão imersos seus praticantes, juntando o significado e a representação, transformando e sendo transformador (CIAVATTA, 2009), “encontrando referências para essas realizações e entendendo como opera a dinâmica que faz dialogar as culturas” (CIAVATTA, 2012).

Outro ponto relevante para Ciavatta é o *Suingue* que, segundo ele, é “um conceito impreciso, mas cuja existência é impossível negar”, pois :

Apesar da subjetividade envolvida, a definição de quem tem ou não suingue parece ser quase sempre uma unanimidade no grupo que realiza esta definição, e acontece, invariavelmente, tanto num ensaio de uma escola de samba quanto na mais austera salas de concerto. (CIAVATTA, 2009 p.30)

Para Ciavatta (2009), três habilidades apresentam-se imbricadas para o fazer musical e aquisição do *suingue*. São elas a **Precisão**, a **Fluência** e a **Intenção**.

Precisão – clareza em termos corporais e em termos de representação e respeito a articulação de um ritmo com sua pulsação (qualquer realização musical, por mais livre que possa parecer, vive de sua precisão); **Fluência** – familiaridade com a articulação de um ritmo com sua pulsação (a precisão possibilita, mas não garante a fluência, e é grande o risco de mecanizar uma realização onde tudo parece estar no seu devido lugar) e **Intenção** – conhecimento da cultura que originou uma determinada música (uma realização só se completa quando o realizador sabe de onde vem e para onde vai sua música). Pouco pode ser feito se as isolarmos.(CIAVATTA, 2009, p.30)

Assim, a falta de coordenação motora não pode ser justificativa para não participar de uma prática musical. Um claro exemplo, segundo Ciavatta (2009, p.65), é o de que as datilógrafas não se tornam pianistas, por exemplo, mesmo tendo aquelas, em alguns casos, mais coordenação motora que algumas pianistas. E complementa o autor “Há todo um trabalho musical que deve estar associado para que uma sequência qualquer de movimentos possa resultar em música.” Logo, antes da compreensão motora é importante a compreensão do ritmo que se quer fazer soar e, de preferência, a vivência nesse ritmo. Segundo esse método, o corpo ajuda a escutar algo que você musicalmente ainda não entende, pois “o movimento é, sem dúvida, a parte mais

importante d'O Passo”(CIAVATTA, 2009, p. 79). Cabe aqui, em analogia, citar Vitor da Fonseca em seu estudo sobre a obra de Kephart que trata da aprendizagem:

o olho aprende a ver o que a mão faz e sente, e só quando a visão assume a liderança de todo o processo, seguindo e perseguindo incansável e implacavelmente a mão, controlando toda a sua expressão, é que de fato pode acontecer a aprendizagem complexa (FONSECA,2008 p.232).

Em suas aulas Ciavatta deixa evidente que a qualidade do movimento determina a clareza e o nível de compreensão do que se realiza musicalmente, pois por mais complexo que seja, qualquer ritmo pode ser representado corporalmente. Portanto podemos dizer que a questão da motricidade é de fundamental importância no processo de realização do método. Equilíbrio e propriocepção são, de maneira pontual, assuntos inerentes à prática de *O Passo*.

Podemos perceber neste método referências a pensadores consagrados no âmbito da educação musical tais como Gazzi de Sá, no que se refere às propostas de nomeação, localização e divisão dos tempos simples e compostos. O mesmo pode ser dito para a obra de E. J. Dalcroze, eminentemente com a questão rítmica e corporal. Essas referências são indicadas pelo próprio Lucas Ciavatta quando escreve:

Inúmeras propostas didáticas se utilizam da movimentação corporal – Dalcroze, Noisette, Sá Pereira e Willens, são apenas alguns exemplos. Várias destas propostas propõem o deslocamento, mas todas se utilizam da marcha para realizá-lo, o que, como vimos, marca uma grande diferença em relação à nossa proposta. Alguns recursos didáticos do *Passo* são largamente utilizados na práticas populares, por exemplo a imitação e as notações orais. Estas últimas podem também ser observadas dentro de métodos formais de educação musical – um exemplo é a proposta de Gazzi de Sá. Entretanto, dentro ou fora da Academia, nenhuma delas associa movimentos corporais específicos aos nomes dados, e nenhuma utiliza notação oral adotada como base para uma notação gráfica (CIAVATTA, 2003 , p. 157-158).

O método *O Passo* busca a imersão no conteúdo cultural do praticante e, assim a aproximá-lo de práticas musicais que emergem das experiências e vontades do discente. Embora uma parte da abordagem esteja ligada à melodia e à harmonia, o foco principal é a compreensão rítmica, oriunda da tomada de consciência da posição espacial do som, que com o movimento corporal indica e dá visibilidade aquilo que antes era abstrato.

Antes de ter a oportunidade de conhecer *O Passo*, eu era um discente enquadrado na educação musical convencional de modelo europeu e com minhas dificuldades para identificar pulsação, fórmula de compasso, articulações, posição correta de contratempos, dentre outras questões rítmicas inerentes ao universo musical de todos aqueles que participam das práticas musicais. Mas isso não estava ligado a qualquer ignorância ou falta de capacidade psicomotora ou mesmo intelectual. Fui musicalizado numa metodologia que não abordava conteúdos da música que eu vivia fora do ambiente educacional, uma vez que sou músico popular e não do universo erudito, o que descontextualizava meu ensino. Nesse modelo, os alunos estavam sempre sentados, subaproveitando o material corporal no ato de fazer/ compreender música, e para o método se afirma como fundamental para a tomada de consciência e significação do ciclo musical.

Ao conhecer o modelo, através de uma oficina de percussão no Rio de Janeiro, tudo ficou mais claro em termos de compreensão sobre os processos conscientes do fazer musical. A indicação de onde deveria tocar ficou evidente, saindo do abstrato. Com o modelo de regência corporal pude interiorizar a posição onde se encontrava cada articulação dentro de um compasso de maneira clara. Ou seja, se tivesse que tocar nos tempos 1 e 3 bastava coincidir o toque com o pisar do pé direito. Essa regência, aliada a um universo musical que pratico há anos, deu sentido àquilo que eu realizava apenas por imitação ou intuição, passando, deste modo, a realizá-lo de maneira consciente, ampliando não só minha qualidade como músico, mas, também, me dando maior prazer e autonomia no processo de criação e da prática musical.

Fundamentado em minhas próprias experiências, em falas de outros alunos envolvidos e na bibliografia analisada sobre o tema, qualifico *O Passo* em uma posição de vanguarda para o ensino musical. Destaco sua relevância na área do ensino de ritmo, tempo e pulsação, o que é ratificado pela explicação do autor de que o movimento é fundamental para a sua compreensão, visto que o tempo e espaço são medidas que têm características abstratas. E a abstração, quando alocada no plano de movimento cíclico e visual torna-se concreta, preenchendo uma grande lacuna na área da pedagogia musical.

CAPÍTULO 2

ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL

Para que nos aprofundemos no conceito de *Zona de Desenvolvimento Proximal* (ZDP), criado por Lev Semionovitch Vygotsky, faz-se necessária uma breve explanação de sua vida e de suas linhas de pensamento intelectual.

Pensador soviético nascido na Bielo-Rússia em 1896, falecido em 1934, apesar da morte precoce - antes dos 38 anos – deixou grande herança teórica na área de pedagogia, psicologia e desenvolvimento humano publicadas em várias línguas: inglês, francês, italiano, espanhol, alemão, japonês, português, húngaro, dinamarquês, etc (PRESTES, 2010).

Seus estudos eram voltados às crianças portadoras de necessidades especiais (cegas, surdas-mudas e deficientes mentais/cognitivos), além do estudo do desenvolvimento infantil e comportamento humano em geral. Tinha convicção de que o contexto social tem influência direta na conduta humana, ou seja, enfatizava o processo histórico-social, a cultura e o papel da linguagem no desenvolvimento dos indivíduos, sendo a linguagem o instrumento de intercessão do indivíduo e sociedade (REGO, 2007). Para Vygotsky, o contexto no qual o sujeito está inserido, é absolutamente relevante visto que as coisas que se aprende fora da escola têm relação de vital importância para o desenvolvimento, concomitante à educação escolar.

Vygotsky destacava que :

à relação indivíduo / sociedade (...) são resultados das relações homem e sociedade, pois quando o homem transforma o meio na busca de atender suas necessidades básicas, ele transforma a si mesmo (COELHO e PISONI, 2012, p. 3).

Além disso, Vygotsky defendia a educação inclusiva, pois a interação de experiências e troca de saberes traz o aprendizado conjunto, o que desemboca na sua tese de que o homem é uma síntese biológica, histórica e social (COELHO e PISONI, 2012), uma vez que para Vygotsky um homem é um ser biológico (pertencente à espécie humana) e social (pertencente a um grupo cultural dentro de um processo histórico).

Ele brindou novas abordagens à Psicologia, que naquele momento estava dividida em duas correntes. A primeira afirmava que os fatores biológicos eram imperativos na constituição do homem, enquanto a segunda, ao contrário, afirmava que

o desenvolvimento humano era regido por fatores sociais. A nova abordagem de Vygotsky, conforme explicita Oliveira (1994, p.14), articulava as duas ideias reunindo as dimensões biológicas e sócio-histórico-culturais do desenvolvimento humano, utilizando “ uma abordagem qualitativa, interdisciplinar e orientada pelos processos de desenvolvimento do ser humano”. A autora destaca como sendo pilares básicos do pensamento de Vygotsky:

- as funções psicológicas têm um suporte biológico pois são produtos da atividade cerebral;
- o funcionamento psicológico fundamenta-se nas relações sociais entre indivíduo e o mundo exterior, as quais desenvolvem-se num processo histórico;
- a relação homem / mundo é uma relação mediada por sistemas simbólicos (OLIVEIRA, 1994, p. 23).

Vygotsky destaca as relações de desenvolvimento e aprendizagem sob abordagem sócio-interacionista, sócio-cultural ou sócio-histórica. Para ele, o fato do ser humano viver em meio social alavanca ambos os processos de desenvolvimento e de aprendizagem que caminham simultâneos, e não em paralelo, pois para ele, segundo COELHO e PISONI, (2012, p.5):

... a criança inicia seu aprendizado muito antes de chegar à escola, mas o aprendizado escolar vai introduzir elementos novos em seu desenvolvimento. A aprendizagem é um processo contínuo e a educação é caracterizada por saltos qualitativos de um nível de aprendizagem a outro, daí a importância das relações sociais

Com base nesse entendimento o indivíduo, reconhecido com ser pensante, torna-se capaz de vincular suas ações à representação de seu mundo cultural, aplicando ao processo de ensino-aprendizagem a interação entre os sujeitos mediada pelos sistemas simbólicos.

Vygotsky baseou-se em três correntes teóricas ao abordar a interação entre aprendizado e desenvolvimento das crianças. A primeira corrente atestava que o desenvolvimento infantil se dará de maneira independente ao aprendizado, ou seja, o aprendizado não interfere no desenvolvimento, apenas alavanca o desenvolvimento de acordo com o crescimento mental. A segunda afirmava que o aprendizado e o desenvolvimento são processos imbricados e simultâneos. Já a terceira corrente combina as duas primeiras. afirmando que a maturação dá condições à criança de

alcançar processos específicos de aprendizado que, em contra partida, estimulam o processo maturacional.

À partir dessas conjecturas sobre a relação entre desenvolvimento e aprendizagem, Vygotsky concluiu que o desenvolvimento é consequência da internalização. A internalização seria uma reconstrução interna de uma operação externa, dando-se de maneira gradual. Uma vez que o ser humano se apropria e internaliza saberes culturalmente estabelecidos, ele procede à uma espécie de reelaboração de maneira autônoma e individual (que está relacionada com as relações que estabeleceu no meio sócio-cultural e elementos intermediários de relação), conforme o processo descrito a seguir:

- a) Uma operação que inicialmente representa uma atividade externa é reconstituída e começa a ocorrer internamente.
- b) Um processo interpessoal é transformado num processo intrapessoal. Todas as funções no desenvolvimento da criança aparecem duas vezes: primeiro, no nível social, e, depois, no nível individual; primeiro, entre pessoas (interpsicológica), e, depois, no interior da criança (intrapicológica). Isso se aplica igualmente para a atenção voluntária, para a memória lógica e para a formação de conceitos. Todas as funções superiores originam-se das relações reais entre indivíduos humanos.
- c) A transformação de um processo interpessoal num processo intrapessoal é o resultado de uma longa série de eventos ocorridos ao longo do desenvolvimento. O processo, sendo transformado, continua a existir e a mudar como uma forma externa de atividade por um longo período de tempo, antes de internalizar-se definitivamente (VYGOTSKY, 1994, p. 75).

A transformação do processo interpessoal em intrapessoal é originado por meio das relações humanas, onde está presente o conceito de mediação, na qual a linguagem tem papel central. “Mediação em termos genéricos é o processo de intervenção de um elemento intermediário numa relação; a relação deixa, então, de ser direta e passa a ser mediada por esse elemento” (OLIVEIRA, 1994, p. 26). A autora ainda acrescenta:

O processo de mediação, por meio de instrumentos e signos, é fundamental para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, distinguindo o homem dos outros animais. A mediação é um processo essencial para tornar possível as atividades psicológicas voluntárias, intencionais, controladas pelo próprio indivíduo (OLIVEIRA, 1994, p.33).

Para Pontecorvo (2005) a mediação é um complexo processo de negociação – que é uma ação conjunta entre os participantes do evento “na qual é indispensável proceder a uma análise pontual dos mecanismos subjacentes ao discurso para compreender como pode ser conduzido o discurso do professor” (p.84).

Dellova (2009) segue a mesma linha afirmando que:

A mediação pela linguagem é necessária para a interação social, que é estritamente humana. Ela é essencial para o desenvolvimento cultural, que é o fator crucial de separação entre homens e animais. Em outras palavras, a mediação pela linguagem humana, que é *sígnica*, é o que diferencia os homens dos animais pois ela “aciona” o desenvolvimento cultural, inerente ao ser humano. (DELLOVA, 2009, p.29-30).

Construída historicamente, a interação, mediada por várias relações tem protagonismo na construção do conhecimento, onde o ser humano se relaciona com o mundo por meio de uma relação mediada e não direta, ocorrendo por meio dos instrumentos técnicos e do sistema de signos. A linguagem é um signo mediador que carrega em si conceitos generalizados e elaborados pela cultura humana que tem como principal função o “intercâmbio social: é para se comunicar com seus semelhantes que o homem cria e utiliza os sistemas de linguagens” (OLIVEIRA, 1994, p.42).

Por meio da linguagem o ser humano pode designar objetos e ações, além de suas qualidades e relações, e mesmo na sua ausência. É possível que o homem possa abstrair e generalizar, organizar o real em categorias conceituais, comunicar-se com outro homem e conseqüentemente se preservar, transmitir e assimilar as experiências acumuladas pela humanidade ao longo da história (REGO, 2007). Através da linguagem as funções psicológicas superiores são socialmente formadas e culturalmente transmitidas. Justamente esse poder – a linguagem – que nos diferencia dos animais, já que eles não designam coisas, não distinguem ações nem qualidades.

Para Vygotsky há atividades que já são dominadas pela criança, há outras que estão em processo de internalização, enquanto algumas estão distantes de sua compreensão.

Dois tipos de desenvolvimento são identificados a partir disso. O primeiro é o desenvolvimento real, que faz referência àquilo que já se consolidou para o indivíduo e pode ser realizado de maneira independente e sem o auxílio do outro. Em contrapartida, o desenvolvimento potencial é pertinente ao que pode ser realizado com o auxílio do outro, como de um parceiro mais experiente. Assim sendo, é fundamental para o aprendizado a integração, imitação, colaboração e o diálogo. (COELHO; PISONI, 2012).

Delimitados esses dois tipos de desenvolvimento (o real e o potencial), podemos vislumbrar o conceito de zona de desenvolvimento proximal, que seria a distância entre aquilo que se realiza com a ajuda do outro e o que fazemos sozinhos. Ou seja, essa é a

zona cooperativa do conhecimento, onde um mediador dá suporte ao outro para que este concretize um desenvolvimento que está próximo, transformando o desenvolvimento potencial em desenvolvimento real.

Para Vygotsky “aquilo que é zona de desenvolvimento proximal hoje será o nível de desenvolvimento real amanhã – ou seja, aquilo que uma criança pode fazer com assistência hoje, ela será capaz de fazer sozinha amanhã” (VYGOTSKY, 2000, p. 98).

Em traduções mais recentes da obra de Vigotsky, utiliza-se o termo “zona de desenvolvimento imediato”. Porém, optamos pelo uso do termo “zona de desenvolvimento proximal” por ser mais representativo do pensamento de Vigotsky sobre o desenvolvimento que está por vir, que está próximo.

Nesse ponto, Vygotsky apresenta a questão da imitação:

Na velha psicologia e no senso comum, consolidou-se a opinião segundo a qual a imitação é uma atividade puramente mecânica. Desse ponto de vista, costuma-se considerar que, quando a criança resolve o problema ajudada, essa solução não ilustra o desenvolvimento do seu intelecto. Considera-se que se pode imitar qualquer coisa. O que eu posso fazer por imitação ainda não diz nada a respeito da minha própria inteligência e não pode caracterizar de maneira nenhuma o estado do seu desenvolvimento. Mas está concepção é totalmente falsa (VYGOTSKY, 2001, p.328).

Essa concepção é falsa visto que só é possível imitar aquilo que se encontra em nossa zona de potencialidades intelectuais. Tomemos, por exemplo, uma criança que não sabe tocar piano. Será que esta criança, ao assistir um artista renomado tocar uma obra conseguirá imitá-lo? A resposta é não. Porém, se ela já sabe tocar mas, contudo, tem dificuldades com uma técnica específica, a demonstração leva à solução. Entretanto se ela não tem capacidade, ainda, de dominar essa técnica, a simples demonstração não levará o pensamento nessa direção. Para imitar, é necessária a possibilidade de passar para além de algo que já se sabe fazer.

E, para Vygotsky, em colaboração, as possibilidades aumentam:

O desenvolvimento decorrente da colaboração via imitação, que é a fonte do surgimento de todas as propriedades especificamente humanas da consciência, o desenvolvimento decorrente da imitação é o fato fundamental. Assim, o momento central para toda a psicologia da aprendizagem é a possibilidade de que a colaboração se eleve a um grau superior de possibilidades intelectuais, a possibilidade de passar daquilo que a criança consegue fazer para aquilo que ela não consegue por meio da imitação. Nisso se baseia toda a importância da aprendizagem para o desenvolvimento, e é

isto o que constitui o conteúdo do conceito de zona de desenvolvimento imediato. A imitação, se concebida em sentido amplo, é a forma principal em que se realiza a influência da aprendizagem sobre o desenvolvimento. A aprendizagem da fala, a aprendizagem na escola se organiza amplamente com base na imitação. Porque na escola a criança não aprende o que sabe fazer sozinha mas o que ainda não sabe e lhe vem a ser acessível em colaboração com o professor e sob a sua orientação. O fundamental na aprendizagem é justamente o fato de que a criança aprende o novo. Por isso a zona de desenvolvimento imediato, que determina esse campo de transições acessíveis à criança, é a que representa o momento mais determinante na relação da aprendizagem e do desenvolvimento (VYGOTSKY, 2001, p. 331).

Em suma, Vygotsky reitera que aquilo que está mais próximo de aprendermos, \ que é mais palpável – mesmo com o suporte do outro – pode tornar-se algo passível de ser realizado, valorizando os conhecimentos prévios como relevantes para que o aluno ultrapasse suas capacidades na direção seu desenvolvimento.

CAPÍTULO 3

ANALOGIA ENTRE O MÉTODO E O CONCEITO

O conceito de zona de desenvolvimento proximal evidencia a relevância da mediação do outro no processo de construção e maturação do conhecimento. A imitação, nesse caso, pressupõe também zona de desenvolvimento proximal, que acontece de maneira constante no processo de aprendizado em *O Passo*, onde os praticantes estão distribuídos por naipes. Naipes seria uma subdivisão do grupo todo em pequenos grupos. Esse grande grupo toca a mesma música ou ritmo. Porém os naipes é que irão formar, no momento que tocam em conjunto, esta música ou ritmo de maneira plena. Temos por exemplo o naipe do surdo, o naipe da caixa, do tamborim entre outros. Os integrantes do naipe tocam juntos em uníssono, ou seja, todos tocam a mesma coisa. Com a união de cada um desses naipes temos uma polifonia, ou seja, vários fraseados diferentes que tocados ao mesmo tempo dão sentido de uma mesma coisa.

O resultado deste conjunto é focalizado nas questões mais simples como a comparação da qualidade de movimento durante o andar, da maneira de se tocar e cantar e até à tentativa de repetição de ritmos complexos do cancioneiro popular. A presença de modelos já previamente conhecidos é favorável nesse movimento, como na utilização de padrões rítmicos como frevo, xote, samba, funk, maracatu, ciranda entre outros padrões. Embora muitas vezes esse universo musical não seja aquele no qual o grupo esteja imerso, ele deve apresentar laços culturais mais aproximados à realidade de cada indivíduo. Desta forma, essas estéticas passam a ser incorporados pela vivência da prática musical.

Para Vygotsky (2005) o papel da música não se limita a contagiar emocionalmente pessoas. Ele acredita que a verdadeira natureza da arte estaria contida no conflito entre emoções opostas. E é nesse sentido que a mediação ocupa lugar de destaque.

Além do exposto, a ZDP permite que a troca social ocorra intelectualmente. No caso do método *O Passo* essa troca ocorre de maneira prática, ou seja, durante a execução do método ou a execução musical, a interação é o que guia o encaminhamento do desenvolvimento potencial (aquele considerado como objetivo a ser alcançado) ao desenvolvimento real (aquele que já faz parte do repertório do indivíduo). Aqui

voltamos ao tópico **grupo** - desenvolvido no primeiro capítulo - onde fica explícito que durante a prática musical é estabelecida uma diferença fundamental entre tocar junto e tocar ao lado. Nas palavras do autor:

uma diferença básica entre indivíduos justapostos, mas isolados, e indivíduos formando de fato um grupo. Uma diferença cuja percepção em algumas áreas pode ser bem difícil, mas que na música, em função da interferência inevitavelmente sofrida pelos sons produzidos por cada um dos indivíduos do grupo, torna-se, em vários casos, bem simples (CIAVATTA, 2009, p.44).

O Passo utiliza, quase que de maneira exclusiva, a realização polifônica para alcançar essa interação: o tocar junto. O uníssono é utilizado em momentos singulares, para questões específicas, tendo em vista que ele ampara o indivíduo e cria referências de erro e acerto através da comparação com o colega ao lado, enquanto eles realizam o mesmo modelo. No caso de uma execução errada fica evidente que há um problema. Porém a imitação não vislumbra uma tomada de consciência do motivo do erro. Essa conscientização, segundo Ciavatta (2009), se daria apenas nos estudos individuais quando, de maneira isolada, o indivíduo resolve questões técnicas e compreende o que acontece, para que, ao voltar ao polifônico, ele possa tocar junto:

Os erros que ele agora comete são deficiências na articulação de seu fazer com os outros, são erros observáveis apenas no diálogo de suas referências com outras referências. Só na prática polifônica nos vemos desafiados a rever as referências construídas no isolamento e, a partir de diálogo, criar novas. Sem estas referências geradas no diálogo, a música, a meu ver, é incompleta, pois a experiência musical, independente da forma como se dê, deve levar o indivíduo a compartilhar coletivamente seu fazer (CIAVATTA, 2009, p.45).

CAPÍTULO 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a elaboração deste trabalho foram relacionados o conhecimento empírico de um praticante e sua prática posterior, como professor do método *O Passo*, às teorias estudadas nas áreas da educação, da psicologia e da didática musical. Todo esse percurso buscou abordar questões pertinentes ao campo da aprendizagem e desenvolvimento no meio musical, sempre com destaque às figuras do grupo e sua interação.

Ao conhecer o conceito de ZDP de Vigotsky, em que o autor propõe que a instrução deve ser direcionada para questões que o indivíduo ainda não domina, mas que pode realizar com o amparo de outras pessoas ou por imitação, percebi de imediato a possibilidade de traçar uma hipótese de similaridade entre as duas propostas: O Passo e o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal.

A presença de praticantes do método *O Passo* em diferentes níveis de aprendizagem se mostram benéficos a todo o grupo, este é mais um dos aspectos que dialoga com as duas concepções. Pois aqueles que ainda não está adiantados são capazes de executar caminhos mais simples por meio da prática com os mais avançados, e estes, ao produzirem desempenhos mais complexos, refazem o caminho daqueles em processo de desenvolvimento, consolidando etapas anteriormente atingidas e criando novas conexões e possibilidades que ainda não haviam sido percebidas.

A utilização da polifonia propõe, para diferentes etapas do desenvolvimento, uma maior ou menor complexidade musical, vislumbrando o respeito à cada nível de desenvolvimento por meio de atividades específicas à cada um. Mais um aspecto que aproxima as teorias.

Ao realizar esse estudo pode-se concluir que há questões pertinentes aos momentos como discente assim como, também, de docente. Muito embora a maior parte da minha vida tenha sido dentro do cenário popular da música, quando fui iniciado no ensino formal erudito não encontrei conexões entre os dois universos, apesar dos meus meus aproximados 15 anos de experiência no campo da música prática. No entanto pude reconhecer no *O Passo* um elo factível entre teoria e prática. E, na experiência em grupo, uma constatação entre o fazer musical coletivo num ambiente propício a trocas

da minha zona proximal e real com a de outros colegas, o que teve absoluta relevância nos meus processos de maturação do conhecimento.

Por fim, convido os professores a compreenderem o universo musical de seus alunos e suas especificidades, dificuldades, facilidades, conhecimentos prévios, preferências, influências e querereres.

Esta é a sugestão para que os docentes se aproximem do campo intelectual de seus alunos e das diferentes zonas proximais de cada um para que, de maneira coletiva, busquem seus objetivos de maneira autônoma e criativa.

BIBLIOGRAFIA

CIAVATTA, Lucas. O PASSO - A PULSAÇÃO E O ENSINO-APRENDIZAGEM DE RITMOS. 2003

_____ O PASSO: UM PASSO SOBRE AS BASES DE RITMO E SOM. Rio de Janeiro: L. Ciavatta. 2009

CIAVATTA, Lucas. O PASSO – Corpo, representação, grupo e cultura. Publicado em 03/12/2012. Fonte: Seminário Nacional de Arte e Educação (20:2006: Montenegro, RS) Anais, 20º Seminário Nacional de Arte e Educação; Maria Isabel Petry Kehrwald, Elusa Silveira (Org) - Montenegro : Ed. Da

COELHO, Luana; PISONI, Silene. VYGOTSKY: SUA TEORIA E INFLUENCIA NA EDUCAÇÃO. Revista modelos – FACOS/CNEC Osório. Ano 2. Vol. 2 – Nº 2. Agosto, 2012.

DELLOVA, C. C. A mediação no ensino-aprendizagem de inglês para crianças: o papel do lúdico. 2009. s.n. Dissertação (Dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009.

FERNANDES, Vera L.P. Uma leitura sócio-histórica da imitação no processo de ensino e aprendizagem. Retirado da internet em 02/12/2015. http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3527--Int.pdf

FONSECA, Vitor da. *Desenvolvimento psicomotor e aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

GÓES, M. C. R. de. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. *Cadernos Cedes*. n. 50. Campinas, SP, Ano XX, p. 9-25, abril de 2000.

KARAM, Cláudia Motta Passos. Método Passo: o encontro com uma nova abordagem pedagógica na educação musical. 2007. 93 f.. Dissertação (Graduação em Música) – Faculdade de Licenciatura em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento – um processo sócio-histórico. São Paulo: Spione, 1994. (Série Pensamento e ação no

magistério).

PONTECORVO, Clotilde , AJELLO, Anna Maria e ZUCCHERMAGLIO. *Discutindo-se Aprende: Interação Social, Conhecimento e Escola*, Ed. Artmed, 2005.

PRESTES, Zoia R. *QUANDO NÃO É QUASE A MESMA COISA: Análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil. Repercussões no campo educacional*. 2010. 295f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Brasília, Brasília.

REGO, Teresa Cristina. *Vygotsky - UMA PERSPECTIVA HISTÓRICO CULTURAL DA EDUCAÇÃO*. Petrópolis: Vozes, 2007.

VYGOTSKI, Lev. S. *PENSAMENTO E LINGUAGEM*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, revisão técnica de José Cipolla Neto, 3a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000;

_____ *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.