



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

O ENSINO DE MÚSICA ATRAVÉS DO FAZER MUSICAL

ENES CARLOS MOREIRA OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, abril, 2013

O ensino de música através do fazer musical

por

ENES CARLOS MOREIRA OLIVEIRA

Monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do professor Dr. José Nunes Fernandes.

Rio de Janeiro, abril, 2013

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar o ensino de música através da prática musical, valorizando o processo de musicalização em detrimento dos processos formais que frisam o estudo da teoria musical antes da vivência musical. Contem um apanhado de metodologias de alguns séculos atrás e algumas surgidas no século XX que estiveram atuantes na história da educação, e que puderam contribuir para a estrutura da educação que temos hoje em dia. E para isso exponho os pensamentos de alguns filósofos e educadores musicais. Apresenta propostas pedagógicas onde a vivência musical se faz de maneira natural antecedendo o aprendizado teórico, para que possamos comparar esses processos com a educação em suas fases históricas, fazendo um paralelo com a educação em outras épocas. Reúne exemplos na música popular como no caso do choro e na música nordestina a fim de investigar a relevância da escrita musical e a importância da teoria neste processo de educação musical. Procura trazer algumas reflexões a respeito da maneira de se entender música, trazendo concepções menos formais de ensino sem desprezar a teoria musical, mas aplicando-a no momento certo, como é o caso do livro ouvido pensante de Murray Schafer em que ele intitula de Ouvido Pensante onde faz algumas reflexões a respeito do significado e do ensino música. O estudo também aborda a opinião de professores da UNIRIO (entrevistas) sobre a teoria e a prática no ensino da música.

Palavras-chave: ensino da música, prática musical, ensino intuitivo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – EDUCAÇÃO TRADICIONAL	5
CAPÍTULO II – UM CANHÃO DE DESCOBERTAS	9
CAPÍTULO III – DOIS EXEMPLOS DE PRÁTICAS NÃO TRADICIONAIS DE EDUCAÇÃO MUSICAL	15
3.1. Antônio Madureira e sua prática de ensino musical baseada no Movimento Armorial	15
3.2. Ana Paes e o violão na escola de choro	19
CAPÍTULO IV - OPINIÕES DE PROFESSORES DA UNIRIO SOBRE O USO DA TEORIA E DA PRÁTICA NO ENSINO DA MÚSICA	22
CONCLUSÃO	27
REFERÊNCIAS	29

INTRODUÇÃO

O que será mais importante ao se ensinar música, a teoria ou a prática? O que torna o músico um músico melhor, o estudo do método ou “vivenciar a música”?

Murray Schafer (1991) nos trás algumas reflexões sobre esse assunto em seu livro “O Ouvido Pensante”, onde ele relata diversas experiências em sala de aula com turma onde provoca a curiosidade dos alunos com questões relacionadas a música e seus valores. A partir daí os próprios alunos conseguem responder suas perguntas chegando a grandes conclusões sobre o significado de música. Questões como: O que é música ? Por exemplo, são levantadas para formar debates em sala de aula. Segundo Murray Schafer (1991), os alunos merecem o benefício de uma definição de música que seja útil e “viva”.

Segundo Santos (2001), Villa-Lobos, em seu projeto moderno e escolanovista de educação musical do Brasil dos anos 30, já indagava, em 1959: “ Por que estudar música? Não há de ser por certo, com o único propósito de ser capaz de ler ou escrever notas. Se não houver nenhum sentido, nem alma, nem vida na música, esta deixa de existir”. (apud RIBEIRO, 1987, p.13)

Através desses exercícios em sala de aula, Schafer consegue dar capacidade dos alunos montarem esquemas e definições para o que venha ser música, e para o que não venha ser. Para isso ele usa exemplos sonoros encontrados no dia-a-dia e que às vezes passam despercebidos por nós. Assim, ao mesmo tempo que os alunos conseguem definir música, começam a constituir um ouvido mais limpo, mais aberto. É o que ele chama de limpeza de ouvidos, para ele, para que uma pessoa aprenda música, ela precisa estar com os ouvidos abertos.

Para Schafer (1991) é fundamental se atentar ao ambiente sonoro. Tudo é levado em conta independente de classe social ou faixa etária: o ambiente urbano, a natureza, uma sala de aula, qualquer coisa pode servir de inspiração para o ouvido, e para a criação musical.

A questão da teoria versus a prática. Essa é uma questão que norteia a nossa vida musical. Esse assunto foi muito bem levantado pela professora Anna Paes em sua pesquisa “O violão na Escola de Choro”, onde ela aborda a situação do “músico que toca de ouvido”, a relação do mestre com o aprendiz, e o ensino pela prática, onde o aluno ouve e reproduz antes de aprender a ler e escrever. Esse processo se dá em rodas de choro.

Santos (1991) trata dos processos de aprendizado da música de tradição oral em seu trabalho intitulado de “Aprendizagem Musical Não- Formal Em Grupos Culturais Diversos”. O texto versa sobre achados de etnomusicólogos e musicólogos sobre a experiência musical não formal em contextos culturais diversificados. Trata-se de pesquisas realizadas em culturas asiáticas, africanas, grupos indígenas brasileiros e grupos de zona urbana de cultura ocidental que desenvolvem manifestações de caráter popular.

Para Santos (1991), a aprendizagem musical entre esses grupos acontece na prática, no fazer musical, através de processos intuitivos e sobre o que se vê e o que se escuta. A palavra rítmica, imagem visual, a questão tátil e sinestésica servem como mediadores no processo. Segundo Santos, o domínio do repertório e sua manutenção é uma tarefa que deve estar sempre presente na prática musical, pois os processos de reprodução e fixação das partes musicais já ouvidas contribuem muito para o aprendizado musical. Investigando os processos de aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos, a autora também chega a conclusão que o processo de criação já se faz presente desde cedo, nos exercícios e treinamentos musicais. Logo no início já se pode observar a criação musical, mesmo em materiais e estruturas complexas, pois o indivíduo estará em processo criativo.

Santos (1991) nos traz uma enorme contribuição ao salientar a importância do incentivo a prática musical, sobretudo quando ao concluir sua argumentação, ela defende a ideia de que a facilitação pelo engajamento do indivíduo na prática musical se faz incluindo a execução instrumental desde o início, o acesso imediatamente ao instrumento considerando a condição técnica do sujeito possibilitando sua integração na prática musical.

Santos (1991) diz que a música de tradição oral ocorre desde cedo, na tenra infância. Um bebê em culturas de tradição oral aprende a se relacionar com os sons e

com a música no colo da mãe, sua noção de ritmo se dá sentindo as vibrações no seu corpo através dos movimentos de ninar, e a relação com o canto já ocorre ao ouvir a voz materna desde muito cedo. Assim acontece com o menino que cresce no morro ouvindo as batucadas do samba. De alguma forma, esse ritmo fará parte do seu cotidiano, ouvir as temidas síncopes, dançar ou tocar samba não serão tarefas árduas, pois acontecerão de forma natural.

Há quem adote uma concepção mais tradicional como sendo a melhor forma de ensinar música, e usa o “papel” como material fundamental para o aprendizado. É o caso da educação tradicional que embora esboçasse às vezes interesse em inovar a educação, guardava sinais claros de autoritarismo. Essa educação é revelada através de filósofos educadores que cada um, em seu tempo marcou a educação. Alguns desses filósofos fazem parte da educação tradicional, e embora tenham contribuído para a educação, estiveram amarrados pelas algemas de uma sociedade altamente elitizada e que não permitia abertura na maneira de pensar e agir das pessoas seja através da maneira rigorosa nas escolas ou mesmo através de uma sociedade preconceituosa.

O iniciador da revolta protestante Martin Lutero, mesmo fazia parte de uma educação tradicional e foi um incentivador da educação, pois motivou a educação igualitária aplicando na educação diversos jogos pedagógicos, com educação física, música, literatura, estimulando a educação com uma visão menos “fechada” (Santos, 1991).

Platão foi um grande filósofo, e nos traz grandes reflexões sobre a educação e a vida em geral. Quando ele escreve “O Mito da caverna”, põe em prova as questões que envolvem a curiosidade do homem, demonstrando a necessidade do ser humano em enxergar a luz, quando ao sair da caverna, ele passa a ter uma concepção mais concreta do mundo, e não terá como referencia de mundo apenas sua sombra, e assim poderia desfrutar da luz da razão podendo adquirir mais conhecimento.

De fato esses pensadores agiram muito em prol de uma educação digna, cada um respeitando os seus valores e sofrendo toda influência de sua época.

E há metodologias que valorizam mais a sensibilidade do estudante, dando atenção para a percepção e menos para o “papel”, deixando a percepção do estudante como algo mais significativo na prática musical.

É verdade que uma grande parte dos músicos que integram o circuito de compositores e instrumentistas na história da MPB é autodidata, como foi o caso de Luiz Gonzaga, Jacob de Bandolim, Pixinguinha, Cartola e outros mais, e nem por isso é negada a genialidade destes verdadeiros mestres, pois até hoje suas obras são lembradas em salões de concertos, em roda de samba e choro, nas escolas de música, pois tamanho talento não consegue ser instinto, por mais que passe o tempo.

Apresenta propostas em nossa cultura popular onde a vivência musical se faz de maneira natural antecedendo o aprendizado teórico, com traços históricos para que possamos comparar esses processos com a educação em suas fases históricas, fazendo um paralelo com alguns educadores que alguns séculos atrás esboçaram esse perfil de educação, fazendo gradativamente uma abertura para uma educação menos autoritária priorizando o estudante e não mais direcionando a atenção para a figura magistocêntrica do professor.

Reúne exemplos na música popular como no caso do choro e na música nordestina onde a transmissão musical se faz quase sempre de maneira oral, através de transcrições de choros que revelam a espontaneidade de nossos compositores e dos intérpretes, mostrando o papel significativo da escrita e da leitura musical em conjunto com a prática.

Procura trazer algumas reflexões a respeito da maneira de se entender música, trazendo concepções menos formais de ensino sem desprezar a teoria musical, mas aplicando-a no momento certo.

CAPÍTULO I

EDUCAÇÃO TRADICIONAL

A pedagogia tradicional é marcada pelos avanços científicos como as alcançadas pelas grandes navegações, levando as ciências naturais a se estruturarem em setores distintos como astronomia, matemática, física, química, biologia, onde elas ganham autonomia se desprendendo da filosofia.

A educação tradicional é baseada na figura magistocêntrica do professor, sendo o centro, a autoridade do saber, e as aulas eram muito expositivas focando a figura do professor, e o aluno não expunha suas idéias. O professor é quem organiza o conhecimento e o transmite para o aluno (que necessita de luz). No iluminismo a palavra aluno quer dizer “sem luz”, e ele encontra na figura do professor um ser dotado de luz, o dono da luz. O professor tem como função a transmissão do conhecimento acumulado. Ele tem a necessidade de impor o poder através do conhecimento, eram feitos exercícios de fixação com leituras repetitivas e cópias, horários e currículos rigorosos e rígidos os alunos eram encarados como um bloco sólido, e não havia nenhuma preocupação com as diferenças individuais dos mesmos, sua avaliação era fechada e usavam métodos bastante rigorosos como a palmatória, orelha de burro e ajoelhar no milho, que eram aplicados ao aluno como castigo.

Outra forma tradicional de ensino era a realizada pelos jesuítas. Eles foram criados pela igreja católica. Os manuais eram feitos em Roma e não permitiam mudanças. Os jesuítas não estudavam a ciência e não o permitiam.

Não existia conteúdo diferenciado para as diversas faixas etárias, e até o séc. XV as bibliotecas pertenciam à igreja católica. Espanha, França, Portugal e Itália eram hegemonia da igreja católica. A Alemanha e Inglaterra são protestantes, sendo a Alemanha a alfabetizar sua população.

Martin Lutero, o iniciador da revolta protestante defendia a escola primária para todos, repudia o castigo físico e propõe jogos, exercícios físicos, música, valoriza os conteúdos literários e recomenda estudo de história e matemática. dizia: “ Todos devem

ter acesso a educação, todos devem ter acesso a leitura” (Cartas de Lutero), “todos os textos em língua nacional”, “Todos os cultos em língua nacional”.

Para a educação tradicional a criança é frágil, e precisa ser disciplinada, para se afastar da corrupção.

Entre os séc. XVI e XVII, os colégios eram organizados pelas ordens religiosas com interesse em evangelizar. Rigorosos na educação, os jesuítas formaram uma prática pedagógica para orientar os professores, e privilegiavam o ensino do latim e a tradição clássica. (ARANHA, 2001).

Muitos autores criticam a educação tradicional, desconsiderando sua eficiência quanto ao aprendizado musical e a formação de um músico completo e consciente, requerido pela educação musical tradicional. Segundo a afirmação de Fernandes (2001),

a teoria tradicional erra, entre outras coisas, por não estabelecer significação quanto ao vínculo dos materiais musicais com a comunidade à qual pertence e, conseqüentemente, com o aluno. Muitas vezes, os procedimentos são os mesmos para crianças e adultos: prática e técnica instrumental/vocal, ensaios exaustivos e apresentações mecanizadas. O professor é o detentor do conhecimento, o músico. O aluno é o aprendiz do mestre, que deve estudar horas a fio de exercícios técnicos e músicas totalmente sem significado para ele. Os recursos usados são o manual, o método instrumental, as regras harmônicas, as formas universais, os instrumentos tradicionais. Muitas vezes há também o uso da autoridade e ocorre incoerência entre desenvolvimento e metodologia”. (p.53)

O autor mostra que a teoria tradicional tem seus objetivos claros, como a preservação da cognição descartando qualquer desvio na aquisição de um saber “universalmente” reconhecido. Utiliza-se fortemente a cognição, a memória e o pensamento convergente- a repetição e a imitação. Trabalha-se por leitura de códigos convencionais, individualmente, com materiais prontos e indiscutíveis, que obedecem a padrões modais, tonais e até atonais. (FERNANDES, 2001, p.53)

Regina Marcia revela que há um certo desprazer por parte dos estudantes de música no ensino formal, pois tal ensino requer uma abstração e um racionalismo ao substituir os processos de aprendizagem por intuição. Portanto, o processo formal de ensino impõe certo “desprazer” por exigir do aluno disciplina e persistência. (SANTOS, 1991)

A didática Magna escrita por Comênio (1592-1670) considerada a primeira teoria didática formulada, ele sustentava regras para o ensino baseando-se nas “leis da natureza” e na essência das coisas. Era uma educação baseada nos processos de desenvolvimentos naturais, pelo método intuitivo, tendo como princípio a observação (percepção sensorial, pela ação dos órgãos dos sentidos) das coisas uma de cada vez. Assim Comênio quebrava os padrões de intelectualidade, e os dogmas de uma tradição herdada da Idade Média, feito por repetição e memorização mecânica dos ensinamentos do professor. (SANTOS, 2001)

As idéias de Comênio, quanto à educação, tem como frutos sua herança na Europa, que lhe devem o prestígio de terem uma pedagogia tradicional e renovada. Seus pensamentos formam a base da pedagogia europeia.

Uma das manifestações dessa pedagogia renovada (que se instala no Brasil como movimento a partir da Semana de Arte Moderna, na década de 20, e vigora a partir dos anos 30) vem a ser a Escola Nova, criada no final do século XIX na Europa e que tem sua elaboração norte-americana no início do século XX, com as idéias de Dewey (1859-1952) uma educação pela ação, no lugar da concepção herbatiana da educação pela instrução. Na Escola Nova-Educação Nova, Escola do Trabalho, Pedagogia Ativa, Pragmática ou Progressivista- o currículo se desenvolveria não mais com base nas matérias de estudos convencionais, mas nas atividades e ocupações da vida presente. (SANTOS, 2001,p13)

Vimos que a partir da década de 30, a educação no Brasil passou a adotar uma educação renovada fundamentada na Escola Nova. Com ela o ensino de música deixa de ser uma transmissão de conhecimentos mecanizada e passa a ser uma educação voltada para a prática e para a reflexão a cerca do que é ensinado. Passa a ser um ativo intercâmbio de experiências, pois agora o professor ensina, mas também aprende com o aluno. Muitas metodologias sofreram influência da Escola Nova, como foi o caso da metodologia de Villa-Lobos, Sá Pereira, Gomes Júnior, Liddy Mignone e Gazzzi de Sá. (FERNANDES, 2001)

Segundo Fernandes (2001)

A teoria Escolanovista trouxe para a educação musical uma maior preocupação por parte do professor em estar mais atento para o que é feito pelos alunos. Ele também preserva os aspectos afetivos, cognitivos, o pensamento convergente e divergente e a avaliação quando os faz obrigatoriamente, primeiro por audição,

para posteriormente inserir a leitura de códigos convencionais. A metodologia usada sempre é grupal, com materiais a serem parcialmente estruturados e materiais já estruturados, associando elementos de outras linguagens, como a criação de textos, a representação teatral, a representação visual, o gesto e o movimento. (apud Santos, 1986)

Nesta metodologia de ensino musical, vale muito mais o espírito criativo do aluno do que o foco na teoria. A espontaneidade e os meios intuitivos são levados em consideração. Então o professor atento conseguirá lidar com as inúmeras situações em sala de aula, sabendo que ele apenas será um mediador do processo, e não a figura principal.

O professor assume o papel de orientador, mas quase sempre exercendo a função de recreador, pois a criança é quem define as regras. Inicia-se aqui a preocupação do professor em adquirir e/ ou preparar os mais diversos materiais e recursos didáticos. (FERNANDES, 2001, p. 54)

Santos (1991), diz que um bebê desde muito cedo pode, se estimulado, desenvolver habilidades auditivas, sobretudo musicais. Daí a importância de valorizar a prática musical, pois ela é um veículo de motivação e vai despertar interesse na criança, fazendo com que a mesma mais tarde se interesse também em entendê-la, aí então cabe a teoria reforçar com seus conceitos a vivência musical.

Percebemos então uma forte influência auditiva já nos primeiros anos de vida de um bebê. Segundo Santos (1991),

o modelo vocal materno está presente desde a tenra infância e a consciência do ritmo se dá pelo embalo da criança ao som da música, ou pelo contato com o corpo materno, enquanto presa as costas da mãe que dança, ou através do canto com sílabas sem sentido, imitando os ritmos do tambor. Logo que cresce, a criança torna-se capaz de cantar com a mãe, imitando o seu modelo; imita o ritmo do tambor, bate ritmos em instrumentos sem contato com o repertório de sua cultura através das manifestações dos adultos, bem como através de jogos infantis e histórias. (SANTOS, 1991, p.6)

CAPÍTULO II

UM CANHÃO DE DESCOBERTAS

Digamos que a educação tradicional tenha sido superada por uma educação moderna, com a chegada da Escola Nova, e isso com certeza acendeu uma luz na caverna, e possibilitou novos ares para a educação.

Murray Schafer em seu livro “O Ouvido Pensante” faz uma observação sobre essa fase da educação: “A proposta antiga: *O professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início o professor é um bobo; no final, o aluno também*” (Schafer, 1991, p.276, grifos do original).

Schafer diz que o professor deve tirar essa carapuça de mestre, conhecedor de tudo, dono de todas as respostas, e tornar-se novamente um aprendiz, deve ainda ser uma criança grande, que aprende e se diverte. Geralmente o professor é mais velho, e por isso veste a imagem de alguém mais sábio, é o que ele chama de “O Rinoceronte em sala de aula”, com aquela carcaça de couro envelhecido, duro, e que não lhe permite penetrar informação e nem contestar-se. Ele nos induz a pensar não em um professor, mas em uma comunidade de aprendizes.

Uma coisa bem interessante que o professor pode fazer é colocar o que ele chama de “centelha” na cabeça dos alunos, com o intuito de despertar a curiosidade mesmo que essa curiosidade tome proporções fora do controle.

Schafer procura estimular o interesse musical dos alunos e adiar o ensino de escrita musical e às vezes até o ensino das habilidades musicas com instrumento, afim de que isso seja uma necessidade natural, onde os alunos acabam lhe solicitando.

Ele diz que todo professor deve imprimir sua personalidade em seu trabalho, e destaca três pontos:

1-Procurar descobrir todo o potencial criativo das crianças, para que possam fazer música por si mesmas.

2-Apresentar aos alunos de todas as idades os sons do ambiente; tratar a paisagem sonora do mundo como uma composição musical, da qual o homem é o principal compositor; e fazer julgamentos críticos que levem a melhoria de sua qualidade.

3-Descobrir um nexos ou ponto onde todas as artes possam encontrar-se e desenvolver-se harmoniosamente. (SCHAFER, 1991, p. 284,285).

Para Schafer a música é uma ciência do tipo acumulação de conhecimento, e deveria ser vista como as demais artes, com ênfase na teoria e habilidades do fazer, estimula a memória, tornando o músico um ser hábil.

Ele reforça a ideia de educação tradicional existente na educação, e que segundo ele é uma realidade em sala de aula. O professor visto como um ser dotado de poderes e conhecimentos em detrimento com o aluno, um ser sem luz, com a cabeça vazia, onde o aluno se depara com o professor, que lhe entrega a luz. Nesse contexto o professor é conhecedor das coisas e tem todas as respostas, e o aluno é um ser passivo que a ele cabe apenas ouvir e absorver o conteúdo.

Schafer nos mostra que em uma turma programada para a criação, o professor deve lançar questões a serem interpretadas pelos alunos, e sua questão deverá ser buscar situações que possam fazer a turma se entusiasmar a buscar mais. Ele funciona como um estopim, que vai ascender esse “canhão de descobertas”, ele pode colocar um problema ou pergunta para a turma e pronto. Agora poderá participar das descobertas com a turma, não mais como professor. Os alunos precisam explodir suas ideias, e pra isso precisam dessa chama acesa que foi ascendida pelo professor, que deve estar ali agora apenas para alimenta-la, ou melhor para observa-la.

Feito isso, tendo ascendido esse canhão, o papel do professor já está cumprido, agora ele não precisa mais ser aquela figura que sabe de tudo, que tem todas as respostas. Para Schafer, não há professores e sim uma comunidade de aprendizes.

A aula para ele costuma ser iniciada com um problema ou pergunta, e que será desdobrada com atividades diversas, que devem permitir muitas soluções e possibilidades. “A aula passa a ser uma hora de mil descobertas” (SCHAFER, 1991, p. 287).

Para ele, o professor precisa trabalhar em prol de não mais existir, deve procurar sua extinção. Curioso essa postura sugerida pelo Schafer, mas eu concordo com essa invisibilidade do professor, que vai procurar se posicionar de forma que não interfira no processo de criação da turma, lhes dando mais liberdade. Penso que essa seja uma forma interessante de estimular a turma na criação, mas também penso sobre até que ponto isso não pode fazer as coisas fugirem do controle. Ele confessa que levou um certo tempo para se acostumar com essa forma de ensinar música, mas que deu certo.

Para aguçar a curiosidade ele em algumas aulas lança perguntas ou problemas que fazem os alunos refletirem, e essas atividades podem se estender para outras aulas, visto que uma hora acaba se tornando pouco tempo para desmembrar esse assunto. Em alguns momentos ele leva os alunos para salas onde haja instrumentos de percussão e os deixa a vontade para conhecer os instrumentos. Esse é um momento de pura experimentação e criação, eles vão aprendendo com o contato direto no instrumento, eles vão explorando cada som, cada timbre e cada possibilidade de cada instrumento com as diversas técnicas possíveis, despertando neles as diversas formas de tirar som dos instrumentos com a baqueta, com a vassorinha, até que essas possibilidades se esgotem. Isso tudo geralmente os alunos descobrem fuçando o material. Depois de certo tempo Schafer retorna e faz algumas perguntas sobre algum instrumento, e se a resposta não lhe agrada, ele diz que vai voltar no outro dia para obter uma resposta.

Quando seus alunos estão devidamente familiarizados com os sons dos instrumentos, tendo aproveitado ao máximo cada possibilidade, ele então começa uma bateria de ensaios. Na verdade é o momento onde ele começa desenvolver com eles algumas improvisações e composições.

Agora é chegado o momento da criação, onde os alunos vão aproveitar o que descobriram para compor música. Ele então divide os alunos em pequenos grupos, onde cada um vai compor em sala de aula e dirigir sua música.

Muito interessante é que nesse momento eles começam a adotar notação musical, talvez pela necessidade de registrar tudo. Eles adotam uma notação gráfica ou pictográfica, utilizando muitas vezes muitas cores. Ele dá muita liberdade para a escrita, contando que se atinja a compreensão da turma, ou seja, a intenção deve ser comunicada aos integrantes do grupo que vai executar a música. Desta forma ele aos poucos vai introduzindo algumas regras para amarrar mais o trabalho e inserir disciplina na turma.

Uma fase de seu trabalho como professor está relacionado ao ambiente sonoro em que vivemos. Não há interesse em privar o hábito de ouvir música a ambientes específicos. Ele não se restringe somente às salas de concerto a audição musical. Ele afirma que os ouvidos de uma pessoa sensível devem estar sempre abertos. “Não existem pálpebras nos ouvidos” (SCHAFER, 1991, p.288).

A partir deste momento Schafer lhes mostra que tudo pode ser material sonoro, e tudo ao redor pode servir como material de análise. Ele mostra para sua turma que o ambiente que os cerca é cheio de sons interessantes, basta atentar-se a eles. Desta forma ele abre um leque de possibilidades, abrindo os ouvidos da turma e fazendo perguntas do tipo: Quantos aviões eles ouvirem hoje? Assim ele mostra que tudo pode ser observado, e tudo deve ser notado, basta que haja sensibilidade e atenção para os sons produzidos pelo ambiente. Ele descreve ter tido alunos que descreveram em um mapa os sons de diversos locais de um edifício, podendo assim, outras pessoas encontrar esses sons e ouvi-los. Outra aluna estava na ocasião colecionando sons perdidos, gravando-os e catalogando-os, para que outras gerações pudessem ouvi-los. Ele salienta que uma sociedade é uma fonte muito rica de sons, e esses sons podem descrever suas características. Ele ainda conclui deixando como reflexão, o quão barulhenta é uma sociedade moderna, o quão a modernidade, a tecnologia pode ser estrondosa e ensurdecidora. Com isso ele prova que abrir os ouvidos para os sons do ambiente pode servir mais do que se possa imaginar. Não usaremos os sons do ambiente, segundo o estudo de Schafer somente para coletar sons estranhos e colecionar objetos de análise para contabilizar sons, e sim para poder inclusive, identificar uma sociedade pela quantidade de sons nela contidos, e também pela característica destes sons, pois nos parece muito provável concluir que os sons de uma sociedade moderna cheia de máquinas, é bem diferente de uma sociedade antiga, como eram as sociedades antes da revolução industrial, ou mesmo a de uma região rural, se possa captar bem mais os sons da natureza, do que os sons de carros transitando em rodovias, ou de máquinas em grandes indústrias. Essa gama de sons, e esse efeito volumoso, leva o homem moderno a uma verdadeira sudez, o autor aponta a eminência desse problema, sendo uma realidade. É muito comum as pessoas ouvirem música do mp3 no fone de ouvido e aumentarem muito o volume sem perceber para driblar a poluição externa, e isso vai aos poucos nos forçando a ouvir menos. Ele aponta uma grande preocupação acerca desse assunto, pois diz que se ficarmos surdos, não haverá mais música, e também aponta a

questão do ruído como algo que está cada vez mais fugindo do nosso controle, sendo por vezes considerado algo que em geral desprezamos.

Schafer trata essa paisagem sonora como uma peça musical, e afirma que a mesma deve ser encarada como uma composição, como uma peça musical onde o seu criador é o ser humano, e a mesma deve ser profundamente analisada, observada, sentida, da mesma forma que se ouviria uma Sinfonia de Mozart. Somente aprendendo a ouvi-los poderíamos julgá-los, teríamos então opinião a respeito de suas características. A partir daí, são elaboradas questões como: quais os sons que mais lhes agradam, quais os sons desnecessários, quais os que gostaríamos de guardar, e ainda, seus alunos puderam constatar com a pesquisa, ouvindo os sons de pássaros e, que o som do helicóptero abafava o som dos pássaros, e que para que pudessem ouvir o som dos pássaros, deveriam fazer alguma coisa com o som dos pássaros e das motocicletas.

Percebo nesse momento que Schafer está preocupado com a sensibilidade dos alunos e futuros músicos. Para ele atentar-se a pequenos detalhes sonoros, ou mesmo para sons extravagantes, é sem dúvida um excelente ponto de partida para quem almeja uma ampla musicalidade, equilíbrio sonoro, uma boa percepção e um gosto apurado sobre o fazer musical. Ele compara a equalização da paisagem sonora a equalização de um grupo de música de câmara ou mesmo uma orquestra.

Ele tenta comparar a equalização do som dos helicópteros e motocicletas em uma paisagem sonora em que a mesma supera o som dos pássaros, com o som dos tímpanos e trompas tocando forte em uma sinfonia, o que provavelmente irá abafar o som do violoncelo ou mesmo de uma flauta principalmente se a mesma estiver tocando em uma região grave, o que em orquestração seria um erro gravíssimo. Entendo que Schafer busca através da consciência dos sons, e através do estudo da percepção, formar músicos mais capazes de ouvir música de maneira mais crítica e não somente que ouçam por contemplação. Desta forma, serão capazes de digerir todo conteúdo musical, podendo equalizar o que em sua concepção seria bom ou ruim, fazendo isso de maneira consciente e musical.

Gostaria que pudéssemos parar de tatear com o sons e que começássemos a tratá-los como objetos preciosos. Afinal, não existem dois sons iguais e, uma vez emitido, o som estará perdido para sempre - a não ser que o recordemos. Ultimamente, música para mim não é mais do que uma coleção dos sons mais fascinantes

e belos, produzidos por pessoas com bons ouvidos e lembrados afetuosamente pela humanidade. (SCHAFER , 1991, p.293).

Neste momento percebo um professor preocupado em abrir os ouvidos dos alunos, pois os mesmos estão “naturalmente sedimentados” na arte. Ele chama a atenção para a questão da separação das artes, entendendo que arte é uma coisa só. Para ele a música deveria englobar varias atividades, e também a continuidade das outras artes, não se separando da literatura, teatro, pintura, dança, uma deveria completar a outra. E para isso, não se poderia dividir as artes, pois as artes estão totalmente incorporadas, somos nós que as sedimentamos nos primórdios da educação. Para Schafer uma criança não vê diferença entre arte e vida, para ela tudo está atrelado. Para uma criança de cinco anos, dançar e cantar é algo totalmente natural, para ela associar uma pintura a uma poesia ou uma historinha é normal, pois um completa o outro.

Para a criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. A experiência para ela, é um fluido caleidoscópico e sinestésico. Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das formas de arte conhecidas. Impossível. Porém, assim que essas crianças entram na escola, arte torna-se arte e vida torna-se vida. Aí elas vão descobrir que “música” é algo que acontece durante uma pequena porção de tempo às quintas-feiras pela manhã enquanto às sextas-feiras à tarde há outra pequena porção chamada “pintura”.

Considero que essa fragmentação do *sensorium* total seja a mais traumática experiência na vida da criança pequena. (SCHAFER, 1991, p.290, grifo do original).

Separamos os sentidos para desenvolver acuidades específicas e uma apreciação disciplinada. A música é uma coleção de elegantes eventos acústicos, e seu estudo é útil e desejável, como um meio de cultivar a capacidade auditiva.

Mas uma total e prolongada separação dos sentidos resulta em fragmentação da experiência. Perpetuar esse estado de coisas pela vida a fora pode não ser saudável. Gostaria que considerássemos mais uma vez a possibilidade de síntese das artes. (SCHAFER,1991, p.291)

Schafer defende a ideia de abolir o ensino de arte nos primeiros anos da educação, e em seu lugar teríamos uma disciplina abrangente, que ele chama de estudo dos meios, e nela poderiam fundir todas as artes, ao mesmo tempo que não se ensinaria nenhuma arte tradicional.

CAPÍTULO 3

DOIS EXEMPLOS DE PRÁTICAS NÃO TRADICIONAIS DE EDUCAÇÃO MUSICAL

3.1. Antônio Madureira e sua prática de ensino musical baseada no Movimento Armorial

Antônio Madureira faz um estudo sobre as diversas manifestações na cultura nordestina, e nos mostra como se dá o processo de educação musical não formal em comunidades onde a música se faz presente. Nos mostra a relação do mestre e aluno revelando a maneira como se aprende música nessas comunidades e como é o processo de aprendizado através da vivência musical.

Antônio Madureira antes de tudo se apresenta não como um educador, mas sim como um músico compositor que concilia seu trabalho pessoal através do Quinteto Armorial ao universo da música nordestina.

Ele se interessa pela educação musical nas escolas e se empenha em desenvolver novas formas de ensinar música, podendo assim contribuir para a formação humana através da libertação do espírito pela música.

Antônio Madureira além de músico compositor se revela uma espécie de “dicionário” da música nordestina que vai pesquisar o Quinteto Armorial, grupo esse que vai servir de inspiração para outras manifestações musicais no Brasil e para formar grupos sobre sua influência, como é o caso do Quinteto Violado, Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado, e outros mais.

Através de sua experiência e contato com essa cultura, desperta nele a vontade de pesquisar a música nordestina. Para ele toda essa arte é antecedida por um árduo trabalho de análise e pesquisa. Sua intenção é reuni-los, transcrevê-los e sistematizá-los, para depois inserir a musicalização nas escolas, a exemplo dos grupos populares que transmitem às gerações as formas de construir e tocar seus instrumentos, além de lhes inserir o repertório.

Essa pesquisa foi feita observando as apresentações de grupos de dança, cortejos, teatro, música, como por exemplo, o Bumba-meu-boi, o Mamulengo e as bandas de pífano.

Ele critica as formas de ensino utilizadas hoje em dia, pregando uma educação que nos completasse e nos afastasse da educação ditatorial e conservadora, fazendo valer mais a pena nossa arte, nosso patrimônio.

Podemos fazer algumas comparações do trabalho de Antônio Madureira com o Movimento Armorial, e também compará-lo com o Quinteto Armorial. Esse movimento que teve como principal fundador o escritor Ariano Suassuna, expressa de maneira muito forte a arte nordestina, nos levando diretamente a esse sertão através de sua dança, música, nos envolvendo com o colorido de seus brasões, e com a graça de sua poesia.

Esse movimento tem interesse em outras expressões artísticas como a cerâmica, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema. Uma forma expressiva do movimento Armorial, é a literatura de cordel. Ela reúne a xilogravura, a literatura, e a música que é feita com os versos e acompanhada por viola ou rabeca.

Antônio Madureira nos apresenta profundamente esta arte musical com uma preocupação com a pedagogia, pois ele se interessa pelo ensino desta arte nas escolas.

A partir desse interesse ele faz uma pesquisa sobre a cultura popular do nordeste, nos revelando todo o processo do Movimento Armorial, onde nos revela com cuidado, os processos de aprendizado nesta arte, que vai desde fabricar o instrumento até o fazer musical.

Ele identifica nos folguedos a participação de jovens e adultos, inclusive crianças que nas apresentações se envolviam numa espécie de ensaio e improviso, tudo surgindo de acordo com a imaginação dos participantes. O aprendiz procurava reproduzir tudo o que o mestre dialogava com o figurante, afim, de memorizar tudo o que ouvia. Ali acontecia a transferência de conhecimentos, partindo do princípio da imitação.

Antônio Madureira revela que aprendeu a construir e executar alguns instrumentos observando o próprio tocador a fabricá-lo. Ele escolhe três instrumentos

para nos apresentar: a gaita, o berimbau-de-lata, e alguns instrumentos de percussão para o primeiro estágio.

A figura do mestre aparece para determinar o sujeito que detêm o saber, e também que se transmite todo o conhecimento e habilidades referentes às práticas e truques das brincadeiras. Ele é quem organiza e comanda as expressões artísticas dentro da comunidade. E também a figura do aprendiz, no qual o conhecimento é direcionado. Sua orientação é que o aprendiz participe da fabricação dos instrumentos, seja na escola ou fora da escola, e que tenha pelo menos dois encontros semanais com o mestre.

Esse processo é gradual, assim como o ensino musical, onde o estudante aprende por imitação, cada trecho, motivo por motivo, frase por frase até conseguir dominar o repertório, e as técnicas de improvisação, para ao final do processo, estar apto a tocar em grupo.

Ele destaca a música instrumental, com seu papel importante, pois desencadeia a dança.

A música nordestina é repleta de instrumentos musicais, alguns trazidos pelos portugueses como a viola, cavaquinho, a rabeca, pelos africanos: berimbau, cuíca, o gonguê, e a contribuição indígena com as flautas.

Ele escolhe dentre alguns instrumentos para sua pesquisa o berimbau-de-lata, a gaita, a zabumba, o tambor, a caixa e o ganzá, pois são instrumentos considerados por ele de fácil aprendizado e a facilidade para aquisição de material de fabricação também é considerada.

Então ele faz um estudo para que o estudante possa conhecer a fundo seu instrumento, seja da família dos sopros ou de percussão, quanto a sua história, fabricação, princípios acústicos, seu aprendizado e seu repertório próprio.

É muito comum nos cocos de roda os participantes acompanharem com palmas e batidas de pé no chão, assim como os índios também fazem, e também amarram folhas e sementes nos tornozelos. Cascas de frutos, crânios de animais, troncos de árvores, tudo isso é material primitivo na origem dos instrumentos de percussão.

A partir daí o autor analisa cada instrumento em detalhes, e nos revela os processos de fabricação e as formas de tocá-los. Ele mostra a fabricação do berimbau-

de-lata e da gaita, mostrando por meio de gráficos e moldes todo processo de construção com detalhes e medidas nos orientando a fabricá-los.

Tudo isso é a arte do Movimento Armorial. A mistura de instrumentos ditos eruditos e populares se misturando para formar uma identidade nordestina. Mais que nordestina, uma arte verdadeiramente brasileira, através desse folclore rico de ritmos e tradições, tradições essas, transmitidas entre gerações, pelos mestres que é passada aos mais novos permitindo uma arte perpétua. A educação musical se faz de maneira completa, pois o aprendiz vivenciará todas as etapas, que vai da fabricação e compreensão do material usado para fazer música, até a compreensão do repertório.

Não sei se essa metodologia de Antônio Madureira é a melhor, mas sei que se meus estudantes tivessem a oportunidade de observar e fabricar seus próprios instrumentos, seriam músicos mais críticos, e pessoas mais “atenadas” com seu mundo externo, pois esse seria o momento em que as outras disciplinas como é o caso da física, matemática, fariam sentido para complementar suas ideias de arte, pois estamos falando também de algo físico.

Esse trabalho é mais do que uma iniciação a musica do nordeste, é um manual para consulta do professor, pois além de nos ajudar a entender, nos estimula a investigar, além de nos revelar com clareza os segredos da fabricação do berimbau-de-lata, coisa que só poderíamos saber na presença de um desses mestres do nordeste.

E o mais importante é a lição que Antônio Madureira nos traz sobre educação. A forma como se aprende música através da observação, jovens e adultos interagem no fazer musical. Para ele o ensino se dá na prática, com a vivência musical, com a prática, e com a observação. É neste momento que o ser humano consegue desenvolver-se, consegue crescer intelectualmente. Para a arte musical se faz necessário observar e praticar.

“Um Dicionário Armorial”. É como descrevo esse trabalho de Antônio José Madureira (MADUREIRA, [s.d.]).

3.2. Ana Paes e O violão na escola de choro

Anna Paes em sua monografia para conclusão de curso apresentada na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 1998, pesquisa o violão no choro, fazendo uma análise dos processos não formais de aprendizagem.

Cada vez mais as pessoas que pensam sobre pedagogia musical chegam a mesma conclusão: O absurdo de querer iniciar o aprendizado musical a partir da leitura e da escrita antes da prática do ouvir e do fazer musical. Por que inverter o processo natural do aprendizado humano? Ninguém ensina regras gramaticais para um bebê aprender a falar. Este processo espontâneo de aprendizado ocorre entre povos africanos e asiáticos, grupos indígenas brasileiros e grupos de zona urbana de cultura ocidental que desenvolvem manifestações de caráter popular” (CARVALHO, 1998, p.6).

Para Anna Paes, “o processo de aprendizagem musical não-formal é baseado na vivência musical”(CARVALHO,1998, p.10). Um bom exemplo desse método é o estudo de Antônio Madureira (comentado anteriormente), apontado por ela como modelo de pesquisa do ensino musical não-formal, pois para ela a “exposição a prática é o início da aprendizagem não-formal” (CARVALHO, 1998, p.11), e Antônio Madureira tem em seu trabalho um foco no fazer e vivenciar música. Depois da exposição vem o segundo passo que é o “ver fazer”, no qual o aprendiz imita seu mestre vendo-o fazer. Desta forma, o aprendiz consegue obter uma memória do que foi feito. Essa memória não será apenas musical, mas ele também terá uma memória de como aquele som foi feito. (CARVALHO, 1998).

No ensino-aprendizagem de música é fundamental que a experiência com o material musical seja anterior a prática da leitura e da escrita. É através da vivência musical que o aluno entrará em contato com a sua sensibilidade, fator indispensável ao desenvolvimento da sua comunicação expressiva e criativa. Todo estudante de música deve ser estimulado a criar com os conhecimentos que possui”. (CARVALHO, 1998, p.8).

Ana Paes completa dizendo que o grande problema do ensino tradicional é a distância deste ensino com a “música viva”, pois o aluno mal teve contato com o gênero musical estudado e já tem que ler na partitura de maneira rigorosa. Ela afirma que é sabido que o código da partitura não consegue suprir todas as necessidades expressivas contidas na música, nem tudo que se ouve se escreve. Desta forma o aluno perde a

oportunidade de vivenciar, de respirar a música e extrair a música através da observação e não do papel.

Maura Penna (1995), falando da metodologia usada nos conservatórios e aponta seus principais problemas metodológicos:

O Conservatório mantém e reproduz metodologias que se mostram inadequadas a vincular o fato sonoro à sua representação gráfica (...). É importante compreender que a notação musical é produto de uma abstração, que permite registrar a estruturação musical, sendo útil para pensar a organização dos sons na sua ausência. Mas a notação, a partitura, as regras de notação não são música. A música enquanto fato empírico só existe quando soa. A partitura não soa por si só; ela representa os sons- mas só representa efetivamente quando quando se liga a um significado sonoro (...). O domínio da linguagem musical não se dará através da extração do código da partitura, e sim através do ato de se ouvir e vivenciar a música. É preciso fazer música, contemplá-la, para obter domínio dos gêneros musicais. (PENNA, 1995, p.8-9).

Villa- Lobos percebeu uma distância enorme entre a “música-som” e a “música-papel”, por conta dos métodos de ensino, e admitiu que isso seria um grande desafio a ser vencido. (CARVALHO 1998, p.14). Segundo o Boletim Latino-Americano de Música :

procuramos distinguir a “música-som” em relação à “música-papel”, de modo a tornar bem claro que se a música não vive o som não tem nenhum valor, qualquer que seja o estudo acadêmico que o devotou.[...]devemos lutar para extirpar do ensino musical todos os valores falsos, insistindo sempre na educação do ouvido e da alma, e pondo resolutamente de lado todo o fútil academicismo de “música-papel” puramente intelectual.

Deve-se ensinar música, desde o começo, como uma força viva, do mesmo modo que se aprende a linguagem. Uma criança normalmente já faz uso fluentemente das palavras, frases elementares de sua língua materna muito antes de ser chamada a dominar as regras mais simples de gramática. Dessa forma, a linguagem vive para a criança como som e sentimento, e não como uma coisa sem vida ou regras no papel. A mesma coisa deve ser com a música. Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidades; eduque-se lhe os ouvidos. (apud CARVALHO,1998, p.14-15) .

Anna Paes começa o segundo capítulo de sua monografia fazendo uma afirmação muito interessante e que se conecta diretamente com o assunto aqui pesquisado. Seu segundo capítulo fala sobre o violão na escola do choro, buscando desvendar como se dão os processos de ensino-aprendizado nessa prática de ensino musical. Ela faz a seguinte afirmação: “Na escola de choro o bom violonista é, antes de mais nada, que tem “ouvido apurado para acompanhamento”. (CARVALHO, 1998, p.13)

Nesse trabalho desenvolvido por Anna Paes, é muito claro o quanto se faz importante a prática musical. A prática que antecede a escrita, a prática como elemento primordial no processo de se fazer música, pois sem esse elemento, o fazer musical seria inadequado no contexto do choro, pois como em outras práticas, sobretudo na música de tradição oral no Brasil, essa transmissão imediata, em tempo real necessitam da percepção do músico, ou seja de um ouvido aberto e atento.

Nas rodas de choro, um bom violonista é aquele que acompanha de ouvido, o que harmoniza qualquer melodia como declara Anna Paes. O valor que o músico tem nesse meio, está diretamente vinculado com sua capacidade de acompanhar. Portanto, é fundamental ter um bom ouvido, entender os caminhos que percorre a harmonia, e saber acompanhar os choros.

A principal forma de aprendizagem ocorre na prática de tocar em encontros musicais informais, as Rodas de Choro. Uma Roda de Choro pode durar um dia inteiro ou uma noite inteira, havendo música ininterrupta, onde os músicos se alternam tocando e ouvindo. Ocorrem vários processos de aprendizagem simultâneos: O aprendizado pela percepção auditiva, onde ao se perceber o caminho da melodia vai se buscando o caminho harmônico; o aprendizado visual, por imitação, permitindo que o violonista que ainda não tenha prática de acompanhar, possa participar; a prática da improvisação, no preenchimento de espaços que ocorre na interação com os outros instrumentos (movimento polifônico das baixarias e contrapontos). (CARVALHO, 1998, p.17)

CAPÍTULO 4

OPINIÕES DE PROFESSORES DA UNIRIO SOBRE O USO DA TEORIA E DA PRÁTICA NO ENSINO DA MÚSICA

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) recebe todo ano novos alunos de várias áreas do Brasil e é conhecida por sua tradição e qualidade no Ensino e também pela valorização que tem com a música chamada “popular”, pois entende que a música popular assim como a erudita tem grande importância para nossa cultura. Tanto a prática como a teoria é adotada como material importante.

Realizei uma pesquisa com alguns professores da Unirio sobre as questões que norteiam o ensino de música, mais especificamente sobre a teoria e a prática. Acompanhando minha linha de pesquisa, procurei conhecer a opinião dos entrevistados, uma questão que persegue o professor de música, o uso da teoria e da prática no ensino musical. Para tal, elaborei três perguntas sobre o assunto. Chamarei meus entrevistados de Professores A, B, C e D. As questões usadas na entrevista foram:

- 1- O que é mais importante no ensino de música, a teoria ou a prática? Por que?
- 2- O ensino tradicional zela pela adoção dos “métodos” ou livros didáticos. Você acha certo ensinar música começando pela teoria musical e só depois entrar na prática?
- 3- Em algumas culturas, como algumas existentes no Brasil, utilizam a transmissão oral do conhecimento musical. Você acredita que a teoria musical seja dispensável nestes casos?

4.1. Análise das respostas dos entrevistados

Questão 1: O que é mais importante no ensino de música, a teoria ou a prática? Por que?

Posso fazer um paralelo da resposta do professor “A” com a questão apontada pela professora Regina Marcia na pesquisa feita por ela que eu cito neste trabalho, pois

o professor “A” levanta a questão da cultura em que cada indivíduo está situado, como sendo fundamental para definir suas características no aprendizado musical. Percebemos esse pensamento na fala do professor “A”, conforme a fala a seguir: “A música de uma tribo indígena, o *funk*, a música clássica, são práticas sonoras reconhecidas por cada um dos membros das sociedades em que elas são produzidas e cada uma tem uma dinâmica de ensino e aprendizagem totalmente diferente”.

O professor “A”, assim como Regina Marcia, Schafer e Antônio Madureira, aponta para a prática musical como a melhor forma de musicalizar. Isso fica claro na fala do professor “A”: “É evidente que a primeira aproximação de uma pessoa com a música é fundamentalmente prática: a pessoa ouve, canta, toca algum instrumento. Esse processo é concreto e a meu ver é vital para o fazer musical”.

Ao contrário do professor “A”, o professor “B” prefere a teoria musical, pois vê a harmonia como uma espécie de presente para a sociedade musical, pois a mesma só faz o bem. Para ele a teoria musical criticada por muitos é um dos maiores legados para a música, pois organiza e sistematiza o trabalho dos compositores, sendo um grande achado dos mestres da música. Podemos observar isso em sua fala: “As duas (teoria e prática) são importantes, mas se tiver que escolher, é a teoria” (...) É importante que se acabe com o preconceito contra a teoria e que se entenda que **TODA TEORIA É UM TRIBUTO À PRÁTICA**. Toda teoria é formulada em cima de uma prática testada e bem sucedida”.

O professor “C” foi categórico ao dizer que a prática é a melhor forma de se ensinar música. O professor “D” nos mostra que a resposta para essa questão dependerá de qual tipo de formação está sendo buscada, pois em alguns casos a teoria será importante, e em outros a prática será fundamental. Assim como a metodologia de Schafer, que abordava um foco na prática, e um trabalho de consciência das possibilidades sonoras em ambientes diversos, não desprezando a teoria quando a mesma se fazia necessária, o professor “D” também apoia o ensino da teoria associado a prática musical. Podemos notar isso em sua fala:

Antes de responder a esta pergunta acho importante saber a quem estamos ensinando. Que tipo de formação é buscada. Em determinados contextos é importante uma sólida formação teórica. Em outros, uma boa bagagem em relação ao fazer

musical. Não existe uma resposta pronta. É lógico que o ideal é que teoria e prática façam parte da formação do músico.

Questão 2: O ensino tradicional zela pela adoção dos “ métodos” ou livros didáticos . Você acha certo ensinar música começando pela teoria musical e só depois entrar na prática?

A Educação tradicional adere os métodos como material quase sempre obrigatório no ensino musical. Por isso levantei essa questão aos professores entrevistados com o objetivo levantar esse assunto, e associar suas opiniões com minha pesquisa. A professora Regina Marcia chama atenção para um certo “desgosto” por parte do aluno de música, que aprende música aos moldes da educação tradicional, pois se sente afastado da prática. Essa ideia é levantada pelo professor “A” ao responder minha pergunta:

O Professor “A” diz que: “Não, não acho certo. Aliás, acho extremamente prejudicial essa maneira de ensino, porque certamente desestimula qualquer aluno. A prática, repito, é o que faz o aluno vivenciar a música e deve estar sempre em primeiro lugar”.

O professor “B” não concorda que se aprenda música separando teoria de prática. Ele acredita que a melhor forma é ensinando os dois juntos. Novamente contrário ao professor “A”, ele se posiciona em defesa da teoria como sendo a mais importante, pois se não houver interesse em aprendê-la, não faz sentido aprender música, bastaria entrar em prática. Vamos observar sua fala: “Aí também não. É melhor que sejam juntas. Porém a teoria é fundamental. Do contrário não é necessário aprender música. Basta fazê-la”.

O professor “C” converge seu pensamento com Antônio Madureira quando suscita a prática musical como elemento expressivo na educação musical. Antônio Madureira aborda a prática, o fazer musical pela observação e execução, para só depois levantar a questão teórica. De forma parecida, Anna Paes em sua pesquisa de conclusão de curso, onde fala do violão na escola do choro, trata do músico que aprende a linguagem musical na roda de choro, de ouvido, observando o outro tocar, e nos mostra que para certos grupos culturais, o mais importante é saber tocar, principalmente tocar de ouvido, sem papel. Esse é o músico que tem valor nesse contexto. Vejamos a fala do professor “C”: “Primeiro o aluno tem que compreender musicalmente, tocando e

praticando, para depois ter a compreensão teórica. É um erro começar pela teoria. Não faz o menor sentido”.

O professor “D” dá um exemplo de sua vida musical, de como foi musicalizado, e assim como a professora Regina Marcia, nos revela o desgosto que sofre um aluno ao se deparar com a teoria antes da prática. Ele revela além de um desprazer, um desestímulo, pois toda cede de aprender música deve ser usado a favor do aluno e não contra ele. Vejamos sua fala:

“Não acho correto. No início de minha formação, tive que passar um ano estudando teoria antes de poder pegar no instrumento. Acho que a energia gerada pelo desejo de se fazer música deve ser utilizada a favor da ampliação da formação do aluno e não contra. Adiar o contato com a prática musical pode desestimular o aluno. Conheço vários casos de abandono de curso em função da política do “primeiro teoria, depois prática”. Na verdade, acredito que a prática gera interesse pela teoria, na medida em que o aluno passa a querer compreender relações e processos que ele vivencia na produção de sons”.

Questão 3: Em algumas culturas, como algumas existentes no Brasil, utilizam a transmissão oral do conhecimento musical. Você acredita que a teoria musical seja dispensável nestes casos?

O professor “A” ao responder minha pergunta, aborda a seguinte questão: De quem estamos falando? E para isso, cita como exemplo o músico que está estudando e pretende ser inserido no mercado de trabalho. Nesse caso ele defende a ideia que se faça fundamental a leitura de partitura. Nesse caso, é imprescindível saber teoria. Por outro lado, ele também defende que o músico popular que não tenha estudado teoria, consegue ser inserido no mercado musical, porém se o mesmo tiver conhecimento de teoria musical, o mesmo só terá a ganhar com isso. Vejam sua fala:

Se estamos falando de alunos que pretendem entrar no mercado profissional, acho que, por via de regra, a teoria é importante. Falo principalmente para instrumentistas, ou pelo menos alguns tipos de instrumentistas. Por exemplo, violonistas e guitarristas que atuam no mercado devem saber no mínimo cifras, instrumentistas de sopro e cordas tem que saber ler partituras, etc. Esses são atributos que são exigidos, na maior parte dos casos, ao músico médio moderno. (Professor A)

Assim como o professor “C”, o professor “B” considera a teoria nestes casos dispensável, pois se a mesma foi transmitida sem teoria, não haveria justificativa para introduzi-la. Anna Paes também chama nossa atenção para uma linguagem musical que trata do aprendizado pela transmissão oral. Nessa linguagem o músico aprende ouvindo, e fazendo, sendo uma linguagem focada na percepção, a teoria na maioria das vezes se faz dispensável, pois no caso dos violonistas que acompanham de ouvido, não interessa saber ler a partitura, vale muito mais a pena acompanhar tudo de improviso. Esse é o bom músico nesse contexto.

Ele chama a atenção para a questão da erudição em música, e aborda a temática da música popular e da música erudita para fundamentar sua opinião quanto a pergunta 3. Vejamos sua argumentação: “Vou dar um exemplo. Se você ouvir a letra da canção "Feitio de Oração" você vai entender o significado e se emocionar. Se você ler um trecho dos Lusíadas, de Camões, provavelmente não vai entender nada. Só vai entender se tiver ERUDIÇÃO no idioma português. Quando entender, talvez sinta a mesma emoção que sente ouvindo a música do Noel. Então, ambos o Camões e o Noel, podem ter a mesma qualidade, só que o popular, todos entendem, ao passo que o erudito só quem tem "erudição".

Foi muito interessante perceber certos pensamentos como o de Schafer, resurgindo das palavras de alguns professores da Unirio. O professor “D”alinha seu pensamento às ideias de Murray Schafer ao dizer que há certa teorização na prática e no fazer, mesmo destes que fazem a chamada música de tradição oral, pois os mesmos tendem a querer refletir e por fim, acabam por teorizar sua música. Vejam a seguir seu relato: “Acredito que oralidade e saber acadêmico vão sempre coexistir. Até por que existe certo grau de oralidade na transmissão do saber acadêmico, assim como aqueles envolvidos com as chamadas “músicas de tradição oral” refletem sobre suas práticas e, a seu modo, teorizam”.

CONCLUSÃO

Quando iniciei minha monografia, e tracei uma linha de pesquisa com foco na investigação do ensino de música através da prática musical, tinha lá minhas dúvidas se conseguiria alcançar meus objetivos quanto à temática escolhida por mim. Por conta da relação muito acadêmica que eu encontrei durante a minha vida estudantil, onde passei por instituições muito conservadoras, despertou-me um desejo de provar o quanto essa maneira de se pensar em música estava errada. Bastava então fundamentar minhas ideias em relação a essa temática, e para isso aqui estou através desses educadores e musicólogos, conflitando opiniões e fazendo alguns paralelos entre os pensamentos desses estudiosos.

Em alguns momentos percebi uma enorme tendência das partes pesquisadas a aceitar a educação pragmática, com apoio de uma gama de educadores como a melhor forma de se ensinar música. A própria “Didática Magna” escrita por Comênio já previa o ensino através do fazer, valorizando as práticas intuitivas. Portanto, desde os primórdios, a educação trata de inclinar-se para a liberdade de criação. Notamos uma tendência dos educadores a valorizar a expressão artística centrada em uma didática voltada para “o fazer”.

Investigando a fundo a educação musical, percebi uma enorme corrente de pensadores que defendem os métodos através da prática, do fazer musical antes do ensino da teoria, contrariando as ideias tradicionais, e em sua maioria repudiando o tradicionalismo. Através da pesquisa de Antônio Madureira e da Regina Santos percebi que tanto na cultura nordestina do Brasil como na cultura africana, o aprendizado musical acontece através da tradição oral antes da teoria, ou seja, o papel das relações de quem ensina e quem aprende se faz por imitação. Isso é uma ação que ocorre de maneira natural em diversas culturas, sendo realizada nas comunidades entre mestres e aprendizes. É desta forma que se dá o processo de aprendizado musical nas rodas de coco, no nordeste, nas rodas de samba e choro no sudeste, ou mesmo em sala de aula.

Através da pesquisa da Anna Paes, consegui verificar a relação que ocorre com o músico que toca de “ouvido”, e como ocorre esse processo, e constatei certa hierarquia nestes grupos quanto à capacidade de cada músico em saber acompanhar de

ouvido, pois esse músico que detêm essa habilidade e acompanha qualquer samba ou choro, é considerado um músico de prestígio.

Através da pesquisa realizada com os professores da Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), consegui me colocar dos dois lados dessa questão. O paradigma teoria versus Prática me fez refletir a cerca importância de cada um em seu devido lugar, pois, tanto a prática como a teoria fazem parte e tem importância no ensino de música, pois dependendo do contexto social que venhamos a tratar, a teoria ou a prática farão parte do processo. Em alguns casos como é no caso dos músicos de orquestra, a teoria é fundamental, pois a relação com a transmissão do repertório se faz diretamente através do código de partitura, embora não seja dispensada a sensibilidade auditiva, pois para que este músico toque em harmonia com a orquestra, dependerá de sua percepção para fazê-lo. No caso do músico popular, é comum que esse não saiba ler partitura, ou apenas tenha um domínio básico de cifra. Para o músico popular, por exemplo, um violonista de samba, a música entra em sua vida de forma natural. Mas dependendo de qual for o grupo, ou contexto, a teoria terá igual valor. É o caso de uma orquestra. Na orquestra existe uma valorização por parte do grupo, ao que tange a habilidade da leitura musical, tendo mérito o músico que lê tudo a primeira vista.

Vimos na metodologia abordada por Schafer o “ouvido que pensa”, o “ouvido pensante”. Há muito significado nisso, pois o ouvido que só ouve é diferente do ouvido que pensa e que cria imagens musicais, como as criadas por Beethoven na fase final de sua vida, quando foi perdendo a audição, até lhe restarem as imagens musicais. O que lhe permitiu ainda fazer música, além da técnica adquirida com anos de afinco, foram as ideias musicais exercitadas pelo seu cérebro através da ação, do fazer musical, que lhe permitiu apropriar-se do som de forma tão verdadeira, que ele não dependia mais do ouvido para escutar, pois seu ouvido agora era pensante.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lucia de Arruda. A Escola Tradicional. In: ARANHA, Maria Lucia de Arruda. *Filosofia da Educação*. São Paulo, Moderna, 2001.
- CARVALHO, Anna Paes de. *O violão na escola do choro. Uma análise dos processos não formais de aprendizagem capítulo*. Monografia apresentada ao curso de licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música da Universidade do Rio de Janeiro como requisito para conclusão do curso. Rio de Janeiro 1998.
- FERNANDES, José Nunes. Caracterização da didática musical. *Debates, nº 4- Caderno do PPGM do Centro de Letras e Artes da Unirio*. Rio de Janeiro, CLA/Unirio, 2001, p. 49-74.
- MADUREIRA, Antônio José. Iniciação à Música do Nordeste: através de seus instrumentos toques e cantos populares- Conselho Nacional de Pesquisa. (CNPq), Brasília, [s.d.].
- PENNA, Maura. Para Além das Fronteiras do Conservatório- O Ensino de Música diante do impasses da Educação Brasileira. *Anais 4º simpósio Paranaense de Educação Musical*. Londrina. 1995, p. 8-9.
- RIBEIRO, J. C. (Org.). O pensamento vivo de Villa-Lobos, v. 18, São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 13. (citação tomada por Ribeiro do Presença de Villa-lobos, v. IX, Rio de Janeiro, MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1974.
- SANTOS, Regina Marcia Simão. Aprendizagem Musical Não-Formal em Grupos Culturais Diversos. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº 2/3. São Paulo, Atravez, Ass. Artístico-Cultural-UFGM, 1991.
- _____. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? *Debates, nº 4- Caderno do PPGM do Centro de Letras e Artes da Unirio*. Rio de Janeiro, CLA/Unirio, 2001, p. 7-49.
- SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.