



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

JONAS HAMMAR DOS GUARANYS CASTRO

JOGOS, RÍTMO E MOVIMENTO NO ENSINO DE MÚSICA
PARA CRIANÇAS FRANCESAS DE 6 A 8 ANOS

RIO DE JANEIRO
2022



JONAS HAMMAR DOS GUARANYS CASTRO

Jogos, ritmo e movimento no ensino de música para crianças francesas de 6 a 8 anos

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Nunes Fernandes

Rio de Janeiro
2022

CIP - Catalogação na Publicação

C355j Castro , Jonas Hammar dos Guaranys
Jogos, ritmo e movimento no ensino de música para crianças francesas de
6 a 8 anos / Jonas Hammar dos Guaranys Castro . -- Rio de Janeiro, 2022.
25 f.

Orientador: José Nunes Fernandes.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, Licenciado em Música, 2022.

Educação Musical. 2. Metodologia do Ensino. 3. Jogos
Musicais . I.

Fernandes, José Nunes , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

"JOGOS, RÍTIMO E MOVIMENTO NO ENSINO DE MÚSICA PARA CRIANÇAS
FRANCESAS DE 6 A 8 ANOS"

por

"JONAS HAMMAR DOS GUARANY'S CASTRO"

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. José Nunes Fernandes (Orientador)

Professora Dra. Mônica de Almeida Duarte

Professor Dr. André Gardel

Nota: 10 (DEZ)

AGOSTO DE 2022

CASTRO, Jonas Hammar dos Guaranys. **Jogos, ritmo e movimento no ensino de música para crianças francesas de 6 a 8 anos.** 2022. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

O objetivo deste Relato de Experiência (RE) é descrever e analisar a prática pedagógica de ensino da música, por mim desenvolvida, e utilizada nas turmas de primeiro ano de Formação Musical (crianças de 6 a 8 anos) do Conservatório de Música da cidade de Saint-Quentin, no norte da França, no ano letivo de 2021/2022. A partir da observação como técnica de coleta de dados, da pesquisa descritiva qualitativa e da pesquisa bibliográfica, pretendo contribuir para que outros profissionais da educação musical que estejam em situação similar à minha, lecionando fora do Brasil, possam refletir sobre a prática de ensino da música de forma não-convencional, utilizando o próprio corpo, e tendo como fio condutor o universo da música popular brasileira com os diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação. Que procedimentos podem ser desenvolvidos em um processo de musicalização de crianças da faixa etária entre 6 a 8 anos? De que maneira a Cultura musical brasileira pode contribuir neste processo de aprendizagem? Este relato de experiência pedagógico-musical apresenta os resultados esperados e obtidos, os desafios e inquietações, bem como os pontos positivos e negativos deste processo.

Palavras-chave: Educação Musical. Metodologia do Ensino. Jogos Musicais.

SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO	6
1.1 Objetivos	8
1.1.2 Objetivos específicos	8
1.2 Justificativa	8
1.3 Metodologia	8
2 ATIVIDADES PEDAGÓGICAS	9
3 INTRODUÇÃO À LEITURA E SOLFEJO ATRAVÉS DO CANTO	12
3.1 Preparação para o canto	12
3.2 O canto como ferramenta para o solfejo	13
3.3 A escolha do repertório	15
4 MONTAGEM DO ESPETÁCULO	17
4.1 Preparação para o espetáculo	18
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	22
REFERÊNCIAS	24

1 INTRODUÇÃO

É certo que a pandemia trouxe grandes mudanças de paradigmas em nossas vidas. E, particularmente, no meu caso, foi uma mudança de país. Em janeiro de 2021, nós, (eu, a minha esposa e o nosso filho de 6 anos) desembarcamos na França para uma nova etapa de nossas vidas e um grande desafio: começar tudo do zero.

O destino foi a cidade natal da minha esposa, uma pacata cidade de 53 mil habitantes chamada Saint-Quentin, onde nos instalamos e começamos a busca por trabalhos. Já no primeiro mês, agendamos uma reunião no conservatório de música da cidade que nos recebeu com entusiasmo e prometeu entrar em contato se houvesse alguma vaga de trabalho. Dois meses depois, recebi um convite, por *e-mail*, para uma entrevista e, em setembro do mesmo ano, comecei a lecionar no Conservatório de Saint-Quentin.

Logo que saiu a convocação para o posto de professor do conservatório "*Formation musical - premier cycle*" (iniciação musical para crianças de 6 a 8 anos), me veio o questionamento: **Que procedimentos podem ser desenvolvidos num processo de musicalização de crianças da faixa etária entre 6 a 8 anos, inscritas no conservatório da cidade de Saint-Quentin?** A questão não era óbvia, levando-se em consideração que a cultura francesa, com o seu tradicional ensino de música ocidental, europeu, e focada nos grandes compositores eruditos, ia de encontro às minhas experiências e vivências musicais.

Após longos dias de ansiedade, reflexão e algumas conversas com professores de música do Brasil e da França, cheguei à conclusão de que, pedagogicamente, a forma mais enriquecedora de trabalhar música com as crianças não seria através de um universo musical erudito - que eu não domino - mas, sim, através do universo da música popular brasileira, com os diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação.

No início do ano letivo, ao propor os primeiros jogos musicais, constatei que as crianças da escola de música não relacionam as atividades musicais com o corpo e com o movimento e, a partir dessa constatação, iniciei a minha investigação sobre esse tema.

Tradicionalmente o Conservatório é um local onde a aprendizagem musical se limita à capacidade intelectual do aluno, sem explorar o que o corpo pode oferecer e auxiliar na

aprendizagem musical. Em se tratando de uma pequena cidade do interior da França, a educação escolar mais tradicional e conservadora se reflete no comportamento da criança e na sua forma de se relacionar com o corpo. Este excesso de zelo e formalidade do ensino escolar tradicional gera uma falta de liberdade corporal e, ao constatar esta incompreensão *Corpo versus Música*, por parte dos alunos, pude relacionar a situação problema com o método Dalcroze. Curiosamente, quase um século depois de escrever sobre o seu sistema, podemos encontrar muitas semelhanças com o momento atual, como explica Marisa Fonterrada sobre o método desenvolvido por Dalcroze e o impacto social que teve à época:

Num mundo autoritário, marcado por convenções e pela expectativa de “bom comportamento” nas escolas, pelo extremo zelo com que ocultavam o corpo feminino e ordenavam os gestos sociais com um sem-número de regras de etiqueta, não é difícil imaginar o sentido do sistema proposto por Dalcroze, que partia do movimento corporal, da exploração do espaço e do próprio corpo, que buscava a comunicação e o contato com outros corpos e com o ambiente, e exigia vestimentas especiais, que proporcionassem liberdade ao gesto: braços nus, pés descalços, pernas delineadas pelas malhas de dança. No entanto, por mais chocantes que fossem suas propostas, elas ganhavam adeptos, que aderiam a essa ideia de conhecimento e liberdade. (FONTERRADA, 2008, p.133).

O conhecido compositor e pedagogo Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) possui uma vasta obra que investiga o ensino de música baseado no movimento corporal expressivo. Segundo Silvana Mariani, “Jaques-Dalcroze entende que a consciência rítmica é resultado de uma experiência corporal, e que essa consciência pode ser intensificada através de exercícios que combinem sensações físicas e auditivas.” (MARIANI, 2012, p.31)

Apesar de não utilizar o método Dalcroze de ensino musical, o conceito do sistema de ensino de música proposto pelo pedagogo suíço permanece como fonte de inspiração para as atividades por mim desenvolvidas em sala de aula. Até o momento não encontrei nenhum artigo ou texto que trate especificamente do ensino de música para estudantes franceses (iniciação musical para crianças entre 6 e 8 anos), que utiliza como fio condutor a cultura musical brasileira, através dos diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação.

Com duração de 1h e 30min, as aulas de Formação Musical começaram em setembro de 2021, com 6 turmas por semana, e aproximadamente 10 alunos por turma. O comportamento dos alunos nas primeiras semanas, com um alto nível de timidez, desconfiança e resistência a uma proposta não-convencional de ensino, logo foi desconstruído com muita leveza e diversão.

1.1 Objetivos

O objetivo deste relato de experiência é descrever a prática pedagógica utilizada nas turmas de Formação Musical (primeiro ciclo, de 6 a 8 anos) do Conservatório de Música da cidade de Saint-Quentin, no norte da França, por mim desenvolvidas.

1.1.2 Objetivos específicos

A partir da prática de ensino de música no Conservatório de Saint-Quentin, pretendi investigar a relação que os alunos têm com o aprendizado da música de forma não-convencional, utilizando o próprio corpo, e tendo como fio condutor os diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação da cultura brasileira, utilizando o método Dalcroze como referencial teórico.

As três ferramentas básicas do Método Dalcroze são a rítmica, o solfejo e a improvisação. A utilização do método deve contemplar, portanto, a experiência do movimento, os aspectos do treinamento auditivo e vocal e os aspectos de improvisação, para proporcionar os pensamentos musicais próprios. (MARIANI, 2012, p.40).

1.2 Justificativa

Pretendi, a partir deste relato de experiência, descrever quais procedimentos podem ser desenvolvidos num processo de musicalização de crianças da faixa etária entre 6 a 8 anos, inscritas no conservatório da cidade de Saint-Quentin, na França. E, assim, contribuir para que outros profissionais da educação musical que estejam em situação similar à minha, lecionando fora do Brasil, possam refletir sobre a prática de ensino da música de forma não-convencional através dos diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação da cultura brasileira.

1.3 Metodologia

A metodologia utilizada neste relato de experiência se deu a partir da observação como técnica de coleta de dados, pesquisa descritiva qualitativa e pesquisa bibliográfica com a utilização de teses, dissertações, artigos e livros publicados.

2 ATIVIDADES PEDAGÓGICAS

Adaptar o ambiente tradicional de sala de aula para um ambiente mais adequado às atividades musicais propostas, foi a primeira atitude a ser tomada. A mudança da disposição das carteiras enfileiradas para a arrumação das carteiras em formato de círculo ou semicírculo possibilitou um espaço mais amplo.

O desenvolvimento das atividades pedagógico-musicais em roda possibilita que todos os participantes se olhem e se observem o tempo todo, além de desconstruir a hierarquia tradicional do professor como único detentor do conhecimento à frente do grupo.

Ao observar o pudor e a timidez das crianças em relação aos gestos e movimentos corporais, até mesmo por uma falta de desenvolvimento da motricidade em função de ficarem muitas horas sentadas nas carteiras na escola regular, senti a necessidade de realizar um trabalho preliminar de aquecimento e consciência corporal. E foi a partir dos exercícios básicos de alongamento e movimentação corporal, que as crianças ganharam mais autoconfiança e ficaram mais à vontade e predispostas aos exercícios rítmicos e de percussão corporal. Um conceito que Dalcroze já trabalhava conforme afirma Fonterrada:

Os exercícios corporais visam, especificamente, combinar e/ou alternar movimentos, dissociá-los, estimular a concentração, a memória e a audição interior, promover a rápida reação corporal a um estímulo sonoro ou explorar o espaço em diferentes direções, planos e trajetórias, objetivos que continuam atuais, ainda mais se se pensar na expressão e na estrutura corporais como maneiras de suplantarem as estereotípias postas hoje ao alcance da população. (FONTERRADA, 2008, p.135).

Após constatar o desafio para as crianças em utilizar o movimento corporal nos jogos propostos, decidi me dedicar a um parâmetro musical que está intrinsecamente ligado ao corpo: o ritmo. E, como não poderia ser diferente, comecei a trabalhar o ritmo através de movimentos corporais inspirado na base do método "O Passo" de Lucas Ciavatta. A partir da compreensão da noção de pulsação através do próprio corpo, as crianças estavam prontas para brincar com o ritmo nos jogos de improvisação, utilizando a percussão corporal como ferramenta para explorar a subdivisão rítmica, os diferentes timbres e alturas que o corpo pode oferecer. Dalcroze escreveu sobre a importância do sentido rítmico como experiência vivida através do corpo, como aponta Fonterrada:

[O sistema Dalcroze] parte da natureza motriz do sentido rítmico e da ideia de que o conhecimento necessita ser afastado de seu caráter usual de experiência puramente intelectual para alojar-se no corpo do indivíduo e em sua experiência vivida. A partir desta ideia, o sistema organiza-se em movimentos e atividades destinados a desenvolver atitudes corporais básicas, necessárias à conduta musical. Busca-se trabalhar a escuta ativa, a sensibilidade motora, o sentido rítmico e a expressão. (FONTERRADA, 2008, p.135).

Ultrapassada a barreira da timidez, os jogos de improvisação rítmica trouxeram mais confiança para as crianças. À medida em que o vocabulário de ritmos e timbres ampliava, as crianças ganhavam mais autonomia para arriscar novas combinações rítmicas e realizar o exercício com cada vez mais criatividade e expressão. Variando entre exercícios de siga-o-mestre (imitação) e exercícios de improvisação na forma rondó (todos juntos no refrão e execução individual de improvisação), sempre de pé e em roda, os alunos passaram a desenvolver a escuta e concentração, a noção de coletividade (ao apoiar e encorajar os alunos que se confundiam e cometiam "erros") e, principalmente, a noção de expressividade (onde cada aluno, compreendendo as suas limitações, aprimorava os seus gestos buscando novos ritmos e timbres). Segundo Mariani:

(...) Dalcroze constata que o movimento corporal tem uma dupla função: a manifestação visível de elementos musicais experimentados pelos sentidos, pensamentos e emoções, ao mesmo tempo em que é estratégia para aperfeiçoar a consciência rítmica através da expressão. (MARIANI, 2012, p.32).

Ao dar espaço para a improvisação rítmica, estimulando assim o processo criativo, pude dar um passo à frente com propostas de jogos utilizando a voz. As brincadeiras de roda com melodias cantadas em grupo foram a escolha para o meu primeiro passo no campo vocal. Pude observar que a utilização da voz cantada também é motivo de bloqueio e timidez por parte das crianças oriundas de uma cultura com forte exigência no parâmetro da afinação. Muitas crianças se autocensuram por acharem que estão cantando "errado" ou "desafinado". E acabam reproduzindo um modelo de crítica ao afirmarem que não sabem "cantar certo" ou que têm a "voz estragada".

Para desconstruir estas falsas afirmações e bloqueios vocais resolvi começar a trabalhar com uma brincadeira de roda de voz falada, como por exemplo, o Adoleta. Como se trata de um jogo de mão eliminatório, com as crianças sentadas no chão em formação circular, pouco a pouco elas foram quebrando a barreira da timidez em usar a voz para jogar com muito empenho e dedicação. Outros jogos de mão foram fundamentais para desenvolver a confiança na voz cantada. E estabelecida a segurança do canto pude começar a trabalhar com exercícios

de improvisação da voz cantada, o nosso primeiro instrumento. Jaques-Dalcroze já falava da importância da improvisação no início dos estudos musicais:

Me parece que a faculdade de improvisar deveria ser cultivada desde o início dos estudos musicais. Parece inútil ensinar uma técnica a alguém que não tenha o desejo de se servir da mesma para um fim pessoal. É muito belo saber exprimir as ideias dos outros, mas é preciso mesmo assim saber exprimir de tempos em tempos as suas próprias ideias. (JAQUES-DALCROZE, 1948, p.141, tradução nossa).¹

Outro desafio encontrado no processo de musicalização das crianças francesas através da vasta cultura brasileira foi o aprendizado do idioma. Ao introduzir um repertório (falado ou cantado) de músicas brasileiras, me deparei com a dificuldade inicial de ensinar as letras em português. E, partindo sempre da premissa da associação de gestos e movimentos corporais ao aprendizado da música, comecei a desenvolver pequenas coreografias e gestuais associados às letras cantadas ou faladas. Com os movimentos corporais condizentes ao texto pude desenvolver diversos vocalizes e canções sem maiores dificuldades e as crianças rapidamente decoravam o repertório via transmissão oral, transformando a música em uma singela fusão do canto com a dança. Tal como explica Fonterrada sobre um dos conceitos do sistema Dalcroze:

O sistema Dalcroze parte do ser humano e do movimento corporal estático ou em deslocamento, para chegar à compreensão, fruição, conscientização e expressão musicais. A música não é um objeto externo, mas pertence, ao mesmo tempo, ao fora e ao dentro do corpo. O corpo expressa a música, mas, também, transforma-se em ouvido, transmutando-se na própria música. No momento em que isso ocorre, música e movimento deixam de ser entidades diversas e separadas, passando a constituir, em sua integração com o homem, uma unidade. (FONTERRADA, 2008, p.132, grifo nosso).

¹ “Il me semble que la faculté d'improviser doit être cultivée dès le début des études musicales. Il semble inutile d'enseigner une technique à quelqu'un qui n'a aucune envie de l'utiliser dans un but personnel. C'est très beau de savoir exprimer les idées des autres, mais encore faut-il savoir exprimer les siennes de temps en temps”.

3 INTRODUÇÃO À LEITURA E SOLFEJO ATRAVÉS DO CANTO

3.1 Preparação para o canto

Uma das ferramentas mais eficazes para o aprendizado do Solfejo é o canto. Através do canto podemos transitar por diferentes intervalos musicais, fraseados melódicos, contrapontos, harmonias em bloco e noção de ritmo. Como cantor e regente coral, acredito que antes do aprendizado de qualquer instrumento, os alunos devem aprender a cantar. E como não sou especialista em nenhum instrumento harmônico ou melódico, foi natural a escolha da voz como ferramenta para o ensino de solfejo.

As aulas começavam sempre com um aquecimento corporal, exercícios respiratórios, seguido de exercícios vocais. Nos vocalizes, pensados e escolhidos especificamente para o grupo, era possível avaliar o nível de dificuldade de cada aluno e adaptar os exercícios para cada grupo.

O aquecimento corporal é fundamental para um bom desenvolvimento da aula. Este é o momento em que os alunos se conectam entre si e se conectam com o professor. É um momento crucial para o professor perceber como está o “estado de espírito” de cada aluno, ou seja, se algum aluno está mais agitado, cansado, impaciente, triste, desestimulado ou muito contente. É o momento em que o professor analisa e percebe cada aluno para, se possível, adaptar e dar mais atenção ao aluno que precisar ao longo da aula. O aquecimento corporal começa sempre com um alongamento, com o objetivo de relaxar os membros (braços, pernas, pescoço), espreguiçar e soltar o corpo, mas, principalmente, fazer com que os alunos entrem em contato com o próprio corpo, exercitando a consciência corporal, o que muitas vezes é esquecido no ensino de música francês. Esta primeira parte é realizada em absoluto silêncio, o que ajuda na concentração e trabalha a noção de coletividade. A prática é feita sempre na disposição em roda e através da mimese, onde eu proponho os movimentos e os alunos repetem.

Logo em seguida e sem interrupção, começo os exercícios utilizando a voz cantada (normalmente um *glissando* ascendente e descendente com TR e BR) numa região média confortável, sem forçar as extremidades (agudos ou graves) e com pouco volume. Gradativamente e com muito cuidado, aumento a extensão do exercício explorando os agudos e graves. Este primeiro momento de exercícios vocais, é intercalado por exercícios de alongamento da língua, da região da laringe e de todo o aparelho fonador. Proponho alguns

exercícios de fonoaudiologia, tais como: rodar a língua de forma circular sobre os dentes, empurrar a parte interior das bochechas com a língua, fazer o som do trote do cavalo com a língua, colocar a língua para fora e depois lambe o céu da boca, enviar beijinhos curtos e com as pontas dos lábios. Trazer a consciência sobre a fisiologia da voz para a sala de aula é fundamental para as próximas etapas de técnica vocal.

Após uma pequena pausa para beber água - desde o primeiro dia de aula os alunos foram aconselhados a trazerem a sua própria garrafinha d'água para beberem em sala de aula – passo para o exercício de respiração. Ter a consciência do funcionamento do diafragma (apoio) e da nossa capacidade de controle da respiração é outro ponto fundamental para o canto. Inspirar pelo nariz e fazer um longo som de “S” até acabar o ar e depois repetir com “X” e “F”, são bons exercícios de controle da respiração. Um exercício de respiração empolgante e desafiador para as crianças é intercalar 4 tempos de “X” *staccato* (um “X” em cada tempo) com 4 tempos de “X” *legato* (um longo “X” durante 4 tempos) e depois recomeçar o exercício aumentando progressivamente os tempos do “X” longo para 8, 12, 16 e 20, sempre intercalando com 4 tempos de “X” *staccato*. Os exercícios de respiração ativam a musculatura do diafragma (apoio) e preparam o corpo para os exercícios de técnica vocal, como aponta Goulart e Cooper:

Respiração e apoio. Essa é a base fundamental para quem deseja ter controle da emissão vocal – seja na fala, seja no canto. Uma boa respiração, com a utilização correta do apoio diafragmático, é a primeira condição para uma boa performance. No canto, é importante que o indivíduo tenha pleno controle de sua respiração: o tempo de inspiração é geralmente mais curto, e a expiração é geralmente bem mais longa. (GOULART e COOPER, 2002, p.15).

3.2 O canto como ferramenta para o solfejo

O trabalho de técnica vocal foi de suma importância para a compreensão das alturas das notas (intervalos) e da noção de “afinação”. Ter uma boa emissão vocal e uma boa articulação das consoantes são fatores complementares para o treinamento do ouvido na aprendizagem das notas musicais. Ter a segurança e confiança para emitir um som claro e preciso, facilita no processo de aprendizado do solfejo. E por isso resolvi investir tempo e energia na técnica vocal.

Para além de saber emitir as notas musicais, cantar é, *a priori*, um fator de exposição e, conseqüentemente, de desestabilização emocional. Cantar não é fácil. Existem muitas barreiras psicológicas que censuram o ato de cantar. Mesmo para as crianças. Um simples exercício vocal pode travar e intimidar qualquer pessoa e no Conservatório não foi diferente. Ao constatar que muitos alunos se recusavam a cantar individualmente, senti a necessidade de

adaptar as minhas aulas de técnica vocal. Cantar individualmente requer confiança e para isso, fui construindo esta confiança ao longo das aulas, de forma leve e divertida, sempre brincando e respeitando os limites de cada um (sem nunca forçar o aluno a cantar). O resultado foi extraordinário. Em poucas aulas consegui vencer a barreira da timidez e pude avançar com o trabalho de técnica vocal.

Num primeiro momento, a escolha dos vocalizes se deu pela necessidade de se introduzir o solfejo nas aulas, ou seja, trabalhar os parâmetros do som (intensidade, duração, timbre e altura), ensinar a noção de intervalos vizinhos e de variação de células rítmicas. A sequência de exercícios vocais escolhidos, sempre cantados em grupo e acompanhados pelo piano, começava com variações de graus conjuntos, por exemplo: dó, ré, mi, ré, dó, porém, sem ser articulado com o nome de notas (o que só foi aparecer *a posteriori*) e sim, articulado com as consoantes que possibilitam a passagem de ar e a vibração das cordas vocais: “V”, “Z”, “J”, “L”.

Após o trabalho com as consoantes é a hora de introduzir as vogais: “A”, “É”, “I”, “Ó”, “U” e misturar consoantes e vogais no mesmo exercício, como por exemplo: cantar até o quinto grau e voltar até o primeiro (dó, ré, mi, fá, sol, fá, mi, ré, dó), duas vezes seguidas, a primeira vez com “V” e a segunda vez com “I”. Pode-se fazer diversas combinações entre vogais e consoantes, ascendentes ou descendentes dentro da escala de dó maior e mudando a tonalidade. Os exercícios vocais devem ser realizados, preferencialmente, com o acompanhamento do piano, mas, também, com a voz cantada do professor (possibilitando a demonstração de um exemplo cantado). É possível propor brincadeiras e desafios com variações de timbre, intensidade, duração e alturas diferentes para o exercício. Logo após algumas rodadas com o exercício, será possível pedir aos alunos que cantem individualmente. E, assim, será possível avaliar as capacidades e limites de cada aluno e adaptar o exercício para as necessidades individuais.

Logo em seguida, com a voz já aquecida e pronta para cantar, começo a trabalhar as mesmas variações dos exercícios vocais que acabamos de realizar, mas, desta vez, com a substituição das vogais por números. Passamos a trabalhar o solfejo, na escala de dó maior, com os graus da escala, de 1 a 7, escritos na lousa, de forma vertical (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). E assim, vou familiarizando os alunos com os intervalos da escala em diferentes tonalidades. Começando com o grupo todo e depois individualmente.

O resultado do trabalho de técnica vocal é muito positivo e importante para os alunos se sentirem confiantes na hora de cantar os graus da escala individualmente. Somente após

muitas aulas de treinamento com os graus da escala (números) é que começo a introduzir o nome das notas da escala de dó maior.

Num segundo momento, a escolha dos vocalizes passou a ser feita a partir da necessidade de se trabalhar as canções brasileiras escolhidas. Ou seja, exercícios de articulação foram propostos para trabalhar o fraseado (em português) de cada canção do repertório escolhido.

3.3 A escolha do repertório

A escolha do repertório a ser trabalhado pelos alunos não foi tarefa fácil. Optei pela escolha de quatro canções brasileiras de diferentes regiões e estilos para representar a diversidade cultural de um país de tamanho continental e que possui uma cultura musical riquíssima. Utilizei um mapa do Brasil para mostrar a localização de cada região das músicas escolhidas. Resolvi sair do senso comum e escolher músicas que, geralmente, não são conhecidas pelos franceses, mas têm melodias de fácil apreensão e possuem uma extensão compatível com a tessitura da voz infantil.

A primeira música a ser escolhida foi uma “Ciranda”. Adaptei um arranjo com três temas de cirandas, conhecidas no estado de Pernambuco, e fiz um cânone. Dediquei algumas aulas para mostrar o ritmo e a dança da ciranda, com a exibição de diversos áudios e vídeos no youtube. A ideia era mostrar que, através da ciranda, a música e a dança estão interligadas. E, no caso da ciranda de roda, precisamos principalmente do corpo (para fazer a coreografia) e da voz para realizar a canção. Incorporei à música diferentes movimentos e gestos para facilitar no aprendizado da letra da canção.

Podemos ver a execução da ciranda no link: <https://youtu.be/oLbrozAEoYE?t=1591>

A segunda música, “Peixinhos do Mar”, na versão de Milton Nascimento, foi escolhida com o intuito de ter como acompanhamento um arranjo de percussão corporal. A canção com 3 partes e de melodia simples, também foi realizada com gestos e movimentos corporais para facilitar o aprendizado da letra em português. E, a partir de muita prática do método O Passo e de muitos exercícios de improvisação de percussão corporal, resolvi escrever um arranjo simples de percussão corporal a 3 vozes, para os alunos executarem na introdução e no final da canção.

Podemos encontrar o exemplo da música “Peixinhos do Mar” com o arranjo de percussão corporal a três vozes, através do link: <https://youtu.be/oLbrozAEoYE?t=1360>

A terceira música foi escolhida com a intenção de divulgar a cultura indígena brasileira, pouco conhecida aqui na França e, infelizmente, pouco valorizada por alguns representantes da cultura hegemônica no Brasil. E, para contextualizar as crianças sobre o assunto, dediquei duas aulas exclusivamente para mostrar a rica cultura indígena brasileira através de uma vasta pesquisa com livros, vídeos e canções no Youtube. A canção indígena “Araruna” da etnia Parakanã, do Pará, foi ensinada no idioma original em tupi-guarani.

Podemos assistir à canção indígena através do link: <https://youtu.be/oLbrozAEoYE?t=1069>

A quarta música escolhida foi uma homenagem ao nosso grande compositor erudito Heitor Villa-Lobos. “O trenzinho do caipira”, com letra de Ferreira Gullar, foi a peça que me inspirou a criar o espetáculo “*Un petit voyage au Brésil*”, uma pequena viagem ao Brasil através do canto, do ritmo e da dança, que veremos a seguir.

Podemos ver a canção de Villa-Lobos através do link: <https://youtu.be/oLbrozAEoYE?t=255>

Para trabalhar as canções brasileiras, utilizei além do piano em sala de aula, recursos tecnológicos, como a gravação de uma base ao piano (de cada canção) com a minha própria voz cantada. Isso facilitou e acelerou o processo de aprendizagem das músicas e arranjos. Ora utilizando a base gravada com a minha voz, ora utilizando a base instrumental para os alunos treinarem as canções sem a minha voz.

4 MONTAGEM DO ESPETÁCULO

Logo após o segundo mês de trabalho no Conservatório me veio uma ideia ousada: montar um espetáculo com músicas brasileiras no final do ano escolar. Normalmente, as turmas de primeiro ano do primeiro ciclo, não têm o costume e nem a obrigação de preparar uma apresentação de fim de ano. Mas neste ano foi diferente: eu resolvi juntar as minhas 6 turmas de formação musical para fazer um concerto de final de ano só com um repertório de músicas brasileiras. Amadureci a ideia, criei um roteiro na minha cabeça e fui conversar com a diretora do Conservatório. Após uma longa reunião com a diretora, que se mostrou um pouco desconfiada num primeiro momento (sem saber ao certo da minha capacidade de realização daquele grande projeto), mas, ao mesmo tempo, entusiasmada e contente pela proposta, acatou o projeto, me deu carta verde para seguir em frente e reservou uma data para o espetáculo no auditório da instituição.

Desde a primeira vez que eu pisei no Conservatório, me chamou a atenção a imponência daquele prédio *Art déco* no coração do centro da cidade de Saint-Quentin. A sua imensa estrutura de 4 andares, suas inúmeras salas de aulas, as dezenas de professores e centenas de alunos que transitam diariamente, me inspiraram a pensar em um projeto coletivo, participativo, como um ponto de convergência musical, onde professores e alunos de áreas diferentes se encontram para a realização de um projeto transdisciplinar. Tudo estava ao meu alcance, bastava a iniciativa e a força de vontade para capitanear o espetáculo.

Uma pequena viagem ao Brasil! Esse era o título ideal para apresentar em 40 minutos um pouco desta cultura plural e diversa do imenso Brasil aos franceses. Eu já tinha a ideia, a aprovação pela direção, a data no auditório e um título para o espetáculo, agora faltava todo o resto.

Ao longo dos meses, fui construindo a estrutura e escrevendo o roteiro do espetáculo a partir dos contatos com os alunos e professores do conservatório. Tive logo a ideia de convidar alguns professores para se juntarem ao espetáculo, seja de forma direta como instrumentistas, para participarem do espetáculo ou de forma indireta, indicando algum aluno avançado para tocar no espetáculo. Muitos professores foram receptivos e gostaram do projeto, mas não se comprometiam com a participação. Finalmente, depois de muito procurar, consegui arregimentar um professor de violão, uma professora de violoncelo, uma professora de piano, um professor de percussão, e dois alunos de piano para participarem do concerto.

A essa altura eu já podia contar com uma banda para acompanhar o espetáculo, mas ainda faltava aumentar o repertório para chegar a 40 minutos. Eu já tinha as quatro músicas que já estavam escolhidas para as crianças cantarem (e não daria tempo para acrescentar mais músicas) e precisava aumentar o tempo do concerto. Foi quando sugeri à professora de piano que fizesse um número solo de alguma canção brasileira, ela topou. Também sugeri ao professor de percussão, que tem um bloco de percussão “Batucada”, que apresentasse um número solo só de percussão, ele topou. E encorajei a uma das alunas de piano (que também é aluna de teatro) para tocar uma obra brasileira para piano, ela topou. Consegui aumentar para sete músicas, mas ainda faltavam alguns minutos para chegar ao tempo final.

Foi quando decidi convidar a minha turma de alunos adolescentes de formação musical, que também fazem o curso de teatro no conservatório, para participarem como atores/narradores do espetáculo. Todos aceitaram. A partir daí, comecei a escrever o texto de teatro que serviria como o fio condutor do espetáculo do começo ao fim. Comecei uma pesquisa sobre as 7 músicas do repertório, com o intuito de apresentar ao espectador, através do texto falado, o contexto geopolítico e cultural de cada música. Já estava tudo estruturado, agora era o momento de trabalhar todas essas ideias.

A partir da aprovação pela direção em montar um espetáculo cênico-musical, passei a dividir as aulas regulares de formação musical em 3 partes: vocalizes e jogos musicais, teoria e escrita e repertório para o espetáculo.

4.1 Preparação para o espetáculo

A primeira parte das aulas servia como um “pré-aquecimento” para a prática do repertório do espetáculo. Era a partir do desdobramento e da adaptação de alguns jogos musicais que era possível trabalhar as dificuldades encontradas nas músicas do espetáculo. Como, por exemplo, utilizar frases musicais de difícil compreensão que poderiam ser bem trabalhadas se transformadas em exercício vocal. Uma frase (ou trecho de uma música) que outrora era de difícil assimilação, seja pela melodia ou pelo idioma em português, se torna leve, prazerosa e de fácil entendimento com as repetições na forma de um vocalize. Outro exemplo, é a utilização da estrutura do jogo musical Adoletta como uma opção para o treinamento da métrica de uma canção. O jogo, por si só, já é um grande desafio para as crianças (ao baterem as mãos na pulsação), e, pelo fato de ser eliminatório, o foco das crianças permanece o tempo todo no jogo, na competição. Sendo assim, pode-se substituir a letra de Adoletta pela letra de uma canção que precise de mais treino e repetição. Ou seja, mudamos o foco da dificuldade de uma canção para

o foco no jogo, e a canção se desenvolve sem maiores problemas. Este jogo pode ser feito somente com a métrica ou com a melodia cantada *a cappella* ou até com a melodia acompanhada de instrumentos e base instrumental gravada.

A segunda parte das aulas de formação musical também foram direcionadas para o aprimoramento do repertório do espetáculo. Jogos e exercícios de leitura rítmica foram adaptados para serem utilizados a partir das músicas que estávamos trabalhando para o espetáculo. Aproveitei as mesmas bases que eu gravei ao piano (das músicas do repertório) e desenvolvi partituras de leitura rítmica adequadas para cada base, respeitando a forma de cada música e suas respectivas convenções. As partituras rítmicas adaptadas poderiam ser executadas de diversas maneiras: em pequenos grupos, em duplas ou de forma individual; batendo com as mãos, com os pés ou até criando uma coreografia e movimento para o exercício rítmico. Como foi a primeira vez que eu levei uma partitura de escrita convencional para a turma, os alunos ficaram um pouco assustados e desconfiados com este primeiro contato com o exercício. Mas a familiaridade com a base gravada (que eles já conheciam) e que estava sendo usada para o exercício, trouxe confiança ao grupo e no final todos puderam realizar o exercício de leitura rítmica com muita alegria e divertimento.

Após toda essa adaptação dos jogos e da teoria musical voltados para o aprimoramento do repertório, a terceira parte das aulas tinha o foco voltado exclusivamente para o espetáculo como um todo. O canto (como já vimos anteriormente) ocupou um grande espaço nesta terceira parte, mas, para a criação de um espetáculo cênico-musical, outras habilidades precisavam ser desenvolvidas: o corpo cênico.

À exceção dos meus alunos atores de teatro, que possuem um melhor entendimento e consciência corporal (até por serem os mais velhos), para os alunos de formação musical foi necessário desenvolver exercícios de presença cênica, consciência do espaço cênico e expressão corporal. Afinal, o espetáculo seria apresentado no palco do auditório, um teatro, e esta pequena viagem pelo Brasil passa pela corporeidade do brasileiro, a malemolência, a ginga e a dança, inerentes a nossa cultura. Mais uma vez o desafio estava à minha frente: A importância de se trabalhar o corpo.

Como ator e diretor teatral, entendo a importância da presença corporal no espetáculo, então resolvi agendar 4 ensaios gerais com todos os alunos no auditório. Essa prática de grandes ensaios com todos os envolvidos não é muito usual por aqui, visto que, normalmente, as turmas de formação musical não participam de concertos de final de ano. Mas para mim foi de suma

importância ter algumas horas extras com todos os alunos reunidos. As minhas 6 turmas de formação musical são divididas em diferentes dias ao longo da semana, isso significa que eu sempre trabalhei o repertório separadamente com cada turma. E era imprescindível juntar todos os alunos, pelo menos por 4 vezes (sábados pela manhã), no auditório da instituição. Era a oportunidade para eu entender o espetáculo como um todo, as transições entre as músicas e, principalmente, o espaço cênico que aquelas 60 crianças ocupariam.

Durante as aulas regulares, na terceira parte do curso, eu trabalhava basicamente com a noção de espaço e noção de coletividade, ou seja, não importa quantas pessoas estão na sala, aquele “espaço cênico” deverá ser preenchido igualmente por todos os presentes. E isso significa que os alunos devem estar atentos ao espaço que ocupam, ao seu estado de presença e ao deslocamento em cena de forma coletiva e não individual. Foram propostos diversos exercícios de *viewpoints* (uma técnica de dança que trabalha a conexão entre indivíduos e o estado de presença do corpo cênico) e exercícios que trabalham a capacidade de se concentrar em cena e focar em um objetivo, mesmo se os alunos não estão atuando ou cantando naquele momento.

Os ensaios gerais me permitiram trabalhar, com o grupo inteiro, o aspecto comportamental das crianças em função do acontecimento cênico. Esses exercícios preparatórios foram fundamentais para colocar as 60 crianças em um estado de presença sem que elas se dispersassem por qualquer motivo durante o espetáculo. Os ensaios com todos me permitiram verificar e adaptar algumas coreografias, gestos e movimentos que estavam de alguma forma exageradas ou faltando energia coletiva para ser realizada. Ou até mesmo experimentar ideias novas (musicais ou cênicas) que surgiam naquele momento, como por exemplo, propor a um dos meus alunos de fazer um solo de clarinete em uma das músicas. Como o espetáculo foi concebido para ser realizado, do início ao fim, de uma forma orgânica e fluida, sem pausas para explicar as peças executadas, foi importante treinar as crianças para ficarem conectadas e concentradas durante os 40 minutos de espetáculo.

Deste modo, como tivemos ensaios extras para as crianças, propus alguns ensaios de banda com a equipe de professores envolvidos. Isso me permitiu escrever arranjos instrumentais específicos para cada música do repertório e dialogar com diferentes texturas e cores musicais em função de cada região brasileira apresentada.

Para o melhor acabamento do espetáculo, eu ainda pude contar com o equipamento de iluminação e sonorização da instituição e o inestimável apoio da minha esposa na criação de um *flyer* (cartaz de divulgação).

O Espetáculo de final de ano dos meus alunos de Formação Musical 2021/2022 (primeiro ano / primeiro ciclo) do Conservatório da cidade de Saint-Quentin, poderá ser visto na íntegra através deste link: <https://youtu.be/oLbrozAEoYE>

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que procedimentos podem ser desenvolvidos em um processo de musicalização de crianças da faixa etária entre 6 a 8 anos? A resposta para esta pergunta chave que permeou todo o processo de um ano de sala de aula é inesgotável. A experiência que eu vivi em sala de aula, como educador musical do Conservatório de Saint-Quentin, me mostra que tudo é possível. Principalmente se estamos atentos aos nossos alunos e à cultura que os cerca. A mudança para a França me fez refletir ainda mais sobre a riqueza do nosso país e como o Brasil traz na sua cultura, a alegria, a espontaneidade, o ritmo, o corpo e a musicalidade. Ter a consciência desta potência cultural foi primordial para o desenvolvimento do projeto de um ano de ensino musical aqui na França, tendo como fio condutor o universo da música popular brasileira, com os diferentes ritmos, cantos, danças, brincadeiras de roda, movimentos e jogos de improvisação.

No início das aulas, quando me dei conta que a questão corporal estava muito defasada em relação ao que eu, enquanto brasileiro, entendo que poderíamos alcançar através do corpo, logo percebi a necessidade de propor uma aula dinâmica, física e sem a utilização de cadeiras. Compreender o contexto cultural e a rotina escolar destas crianças foi fundamental para esta decisão, pois percebi que o cotidiano destas crianças era focado no trabalho intelectual, racional e teórico e pouco se transitava pelo corpo ou pela expressão através do corpo e do movimento. Ver hoje estas crianças, que há um ano atrás estavam tímidas e não sabiam o que fazer com as mãos, e que agora possuem uma incrível habilidade de improvisar e se expressar através da percussão corporal, da dança, dos gestos e do canto, é libertador.

Ao acreditar na minha proposta pedagógica “não convencional”, que vai de encontro ao projeto pedagógico “tradicional” do Conservatório de Música, a diretora da instituição deu o voto de confiança que me possibilitou chegar até aqui. Graças ao apoio dela pude seguir com as minhas ideias e ter serenidade para encarar pequenos contratempos, inerentes a mudanças de paradigmas, relacionados a alguns colegas de trabalho.

Ao receber carta verde da diretora para a realização de um espetáculo no final do ano, pude notar que estava diante de uma oportunidade única de trabalhar uma outra dimensão pedagógica: o fazer artístico. Mais do que alcançar um objetivo final (o resultado de um ano de trabalho), o espetáculo desenvolveu nas crianças a noção de Prática de Conjunto, a Música enquanto prática coletiva, e a compreensão de que fazemos parte da mesma equipe e que dependemos do outro (e de cada um) para o sucesso do coletivo. A experiência de estar em cena pela primeira vez, de cantar em público pela primeira vez, com um auditório lotado, com

iluminação cênica, com uma banda de músicos-professores, com figurino, com atores de teatro falando textos, com o nervosismo e o estresse, com a calma e a concentração para acertar e fazer o melhor de si, e, sobretudo, com alegria, leveza e o amor. Com certeza essa experiência foi transformadora para muitas daquelas crianças de 6 a 8 anos, inscritas no primeiro ano do conservatório de música. E mais transformador ainda, para os pais, familiares e responsáveis que estavam presentes na plateia e acompanharam entusiasmados todo o processo de um ano de aulas até o espetáculo final.

REFERÊNCIAS

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: música e educação**. Rio de Janeiro: O Passo Produções, 2009.

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

GOULART, Diana; COOPER, Malu. **Por todo canto: método de técnica vocal: música popular**. São Paulo: G4, 2002.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Notes bariolées**. Paris: Jeheber, 1948.

MARIANI, Silvana. **A música e o movimento**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.) **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012.