

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – UNI-RIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES / CLA
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO: EDUCAÇÃO ARTÍSTICA- LICENCIATURA- HABILITAÇÃO EM MÚSICA

A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DO CANTO CORAL A PARTIR DA
UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS PROPOSTOS NO MÉTODO DE
MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ

Luiz Carlos Franco Peçanha

Rio de Janeiro
2001

**A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DO CANTO CORAL A PARTIR DA UTILIZAÇÃO DE
ELEMENTOS PROPOSTOS NO MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ.**

por

Luiz Carlos Franco Peçanha

**Monografia apresentada para conclusão do
Curso de Educação Artística- Habilitação
em Música da Universidade do Rio de
Janeiro (UNI-RIO)**

**Rio de Janeiro
2001**

Agradecimentos

Aos Professores Ermano Soares de Sá, Theresia de Oliveira e Rejane Carvalho de França pela imensa colaboração e incentivo na realização desta Monografia.

Ao Professor José Nunes Fernandes pela orientação, confiança e paciência dedicada nestes meses de trabalho e pesquisa.

À minha família pelo apoio.

Ao escultor e meu avô, Honório Peçanha (*in memoriam*)

RESUMO

A busca por uma maneira mais simples, clara e objetiva de ensinar música foi a principal motivação para que eu iniciasse essa monografia; que teve como metodologia essencial, consultas bibliográficas e entrevistas. Como todos nós sabemos, o ensino de música no Brasil é muito deficiente e precário; o ensino de música nas escolas, especificamente, vem a cada dia que passa, perdendo cada vez mais espaço, causando conseqüentemente um crescente desinteresse por parte dos alunos.

Neste contexto, a musicalização deve ser pensada e aplicada com bastante cuidado, sem perder tempo com questões supérfluas e procurando sempre objetividade no trabalho. O Método de Musicalização Gazzi de Sá nos permite exatamente isso, ou seja, inúmeros conceitos e elementos da linguagem musical são discutidos e analisados de maneira bastante objetiva e fácil de entender, sempre de forma extremamente racional, lógica e prática.

A prática do canto coral aliada às idéias de Gazzi de Sá se completam e fazem com que a musicalização, principalmente a infantil, seja feita da maneira mais simples e completa possível, pois o hábito de cantar, entre outras qualidades, faz com que a criança ou qualquer pessoa não musicalizada, entre aos poucos em contato com o seu próprio instrumento, isto é, sua voz. Neste trabalho procuro exatamente isso, ou seja, a musicalização através do canto coral, a partir da utilização de conceitos propostos e discutidos no Método de Musicalização Gazzi de Sá.

O início de sua carreira, as inúmeras dificuldades encontradas para concretizar seu ideal, a imensa contribuição para o desenvolvimento da prática e do ensino musical na Paraíba e a colaboração no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico com o Maestro Villa-Lobos também foram analisadas neste trabalho.

SUMÁRIO

1- Introdução	1
2- A vida e o aprendizado	4
3- Gazzi de Sá, Villa-Lobos e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico	6
4- O Método de Musicalização Gazzi de Sá: Algumas considerações sobre os Aspectos Rítmico e Melódico	9
5- A aplicação do Método de Musicalização Gazzi de Sá na prática do Canto Coral	21
5.1- Aspecto Rítmico	28
5.2- Aspecto Melódico	29
6- Experiência com o Método de Musicalização Gazzi de Sá	31
7- Conclusão	35
8- Referências Bibliográficas	37
9- Anexos	38
9.1- Entrevista: Theresia de Oliveira	38
9.2- Entrevista: Rejane Carvalho de França	44
9.3- Entrevista: Ermano Soares de Sá	48

1- INTRODUÇÃO

Aprender música, fazendo música. Acredito que seja exatamente isso que falte para que, principalmente nas escolas de ensino fundamental e médio, se obtenha um resultado satisfatório no que diz respeito à Educação Musical. Na maioria das escolas, sejam elas especializadas em música ou não, o que se constata até com uma certa frequência, é uma estagnação da prática musical, ou seja, não se faz música. E, como sabemos, é no mínimo cansativo para uma criança ter que decorar nomes e fórmulas sem praticar o que aprende, ainda mais quando se trata de uma disciplina, uma arte, como a Música.

Um dos problemas mais graves com que nos deparamos, também com uma certa frequência, é com relação ao papel do professor de música. Ora, todos nós sabemos que o bom êxito do aluno depende somente do professor. Ele precisa buscar, junto com seus alunos, o prazer de fazer música, o prazer de cantar, tanto individualmente como em conjunto, de aprender um instrumento. Enfim, esse prazer de que falei tanto, só é obtido através da prática musical, ou seja, da vivência do aluno com a música propriamente dita.

Uma das maneiras, que defendo ser a mais eficiente de se iniciar a criança, ou o jovem, na música é o canto. Através do canto, principalmente em conjunto, podem ser trabalhados diversos conteúdos e aspectos da linguagem musical, na medida em que aluno percebe e entende o que está realizando, já que para ele não é tão difícil, pois estará lidando com sua voz e o seu corpo, isto é, seu instrumento.

Gazzi de Sá, esse vitorioso educador paraibano, parece ter percebido tudo isso e, depois de décadas de experiências, elaborou seu método. Um método que facilita e que prioriza o fazer musical, na medida em que o aluno não é forçado a “engolir” termos

desconhecidos e insignificantes, e aprende música na prática, deixando a teoria tomar seu lugar de forma natural. Questões relativas à tonalidade, ao ritmo, à fraseologia e até à harmonia são abordadas desde o começo, lentamente, para que o aluno possa realmente absorver todos os conteúdos propostos.

Um dos aspectos que nos chama a atenção é a relação, também estabelecida desde o início, com a fala. A partir da fala, do seu ritmo e de suas acentuações naturais, o aluno vai, naturalmente, entendendo o ritmo musical, sem dificuldades. Entretanto, Gazzi de Sá não foi o único educador que soube explorar esse fascinante recurso. Carl Orff, em sua metodologia também utiliza a fala com muita propriedade e eficácia.

A parte melódica, é outro elemento de extrema importância abordado no método Gazzi de Sá. Ele é trabalhado igualmente, sem nomes técnicos e sem dificuldades, usando os graus da escala (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) e, inicialmente, pequenas séries melódicas. A noção de tonalidade, ou melhor, a tônica, não é esquecida em nenhum momento, tudo gira em torno dela, que pode ser qualquer nota, qualquer altura, já que no método qualquer nota pode se transformar em tônica.

Acredito que esse breve comentário acima sobre o método, tenha sido suficiente para podermos perceber a imensa contribuição para a pedagogia musical que ele nos proporciona. Portanto, essa monografia destina-se, além de promover uma breve análise dos aspectos rítmico e melódico do método Gazzi de Sá, tendo em vista toda sua eficácia e simplicidade com que trabalha os diversos elementos da linguagem musical, a sua aplicação na musicalização feita através da prática do canto coral.

A metodologia utilizada nesta pesquisa foi baseada em entrevistas com as professoras Rejane Carvalho de França, Theresia de Oliveira e com o professor Ermano Sá, e em consultas bibliográficas. A estruturação dos diferentes capítulos foi pensada de modo que o leitor tivesse a oportunidade de conhecer não só o Método de Musicalização

Gazzi de Sá, como também um pouco mais da vida deste grande músico e educador brasileiro. De todos os conteúdos discutidos no Método, procurei focar apenas o rítmico (juntamente com a silabação criada por Gazzi), e o que trata de questões relacionadas a parte melódica, sempre buscando a aplicação destes conteúdos na musicalização sendo feita através do canto coral. As experiências que tive com o método também foram muito importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Com a ajuda desses relatos o leitor poderá entender melhor não só a aplicação do Método, propriamente dita, como também todo o conteúdo proposto nessa monografia.

2- A VIDA E O APRENDIZADO

“ Homem de caráter exemplar, sempre alegre e estusiasta a nos estimular no estudo da música, o Professor Gazzi de Sá para nós era o Villa-Lobos paraibano” (Adenilson Alves Cordeiro, 2001)¹

Nascido em João Pessoa, na Paraíba, a 13 de dezembro de 1901, Gazzi Galvão de Sá, filho de Manuel Henrique de Sá e Maria Leopoldina Galvão de Sá, iniciou-se na música ainda pequeno tendo aulas de violino no Colégio das Neves, onde realizou seus primeiros estudos. Anos depois, já familiarizado com o piano, concluiu os estudos secundários no Colégio Pio X e, posteriormente, ingressou na Faculdade de Medicina, em Salvador. De acordo com o musicólogo paraibano Adhemar da Nóbrega, que foi seu aluno, essa opção pela medicina foi a melhor maneira que Gazzi encontrou para chegar o mais rápido possível no Rio de Janeiro, onde poderia então, estudar e se aperfeiçoar cada vez mais na música.

Após completar dois anos de estudo em Salvador, transferiu-se para o tão esperado Rio de Janeiro, ainda fazendo o curso de medicina. Chegando lá, teve aulas de piano com o crítico musical Oscar Guanabario, perdendo totalmente o interesse pela área das ciências médicas. Assim que seu pai soube de tal fato, imediatamente suspendeu o dinheiro que enviava regularmente para sua estadia na Capital Federal, e o obrigou a voltar para a Paraíba com a promessa de que iria permitir que ele trabalhasse com música. Era uma armadilha. Gazzi voltou para o seu Estado não para estudar e trabalhar com música, e sim, para assumir um cargo na Companhia Telefônica da Paraíba, da qual seu pai era dono.

¹ Adenilson Alves Cordeiro foi aluno do Prof. Gazzi de Sá no Seminário Arquidiocesano da Paraíba no ano de 1945. (Depoimento informal)

Depois de algum tempo exercendo essa função, um desentendimento com o seu pai o leva pedir demissão do cargo; Dessa maneira, sem o menor apoio do pai, pôde fazer o que sempre quis, trabalhar com música. Gazzi se lança como professor de piano e todo o ensino deste instrumento sofre uma feliz mudança, o cenário monótono juntamente com as antigas receitas e exercícios, considerados até anti-musicais, são aos poucos substituídos por um ensino voltado para a prática musical. Basta dizer que foi Gazzi o grande responsável pela introdução da música de J. S. Bach no antigo e estático ensino de piano da Paraíba. Essa música, considerada por muitos a melhor de todos os tempos, era, por incrível que pareça, adotada e aproveitada pelos então professores de piano como exercício técnico, puramente mecânico, ignorando assim, toda sua beleza e genialidade.

A prática Coral, que também era desconhecida na Paraíba, foi outra área explorada por Gazzi. Através de cópias feitas por ele próprio, permitiu que seus alunos tomassem conhecimento da música dos grandes mestres da história da música, como Clément Janequin, Orlando de Lassus, W. A. Mozart, entre outros; e aprendessem a ouvir essa música conscientemente, entendendo e admirando essa música que, apesar de ter sido compostas há muitos séculos, em outro continente e numa realidade completamente diferente da nossa, preserva toda sua beleza e encantamento.

3- GAZZI DE SÁ, VILLA-LOBOS E O CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO

“ (...) ele ia fazendo música nas escolas e ia trabalhando o que ele pensava ser bom para o aluno, que seria depois o método Gazzi de Sá, que ele foi aos poucos elaborando e organizando. Isso na prática.” (Rejane França, 2001, entrevista)

Como já vimos, o ensino de música na Paraíba sofreu, a partir dos primeiros anos da década de vinte, mudanças que fizeram desse Estado uma referência no que diz respeito à qualidade do ensino de música em geral. Vimos também que o grande responsável por todas essas mudanças foi o professor Gazzi de Sá; que apesar de ter enfrentado dificuldades e de ter sido incompreendido em algumas ocasiões, conseguiu transformar a mentalidade de muitas pessoas, não só através do seu método, mas pela sua incontrolável fascinação e imenso respeito pela música.

Apesar de ter sido concluído entre os anos de 1953 e 1957, o Método de Musicalização Gazzi de Sá, já vinha sendo preparado a muito tempo, quando Gazzi se lançou como professor de piano, iniciando assim, uma carreira de enorme sucesso e dedicação. Enfim, o método nasceu e tomou forma a partir da prática musical e de inúmeras experiências desenvolvidas durante vários anos. A simplicidade e a clareza com que eram resolvidos os mais diversos problemas, acabaram chamando a atenção não só da população paraibana, como também de outros Estados Brasileiros.

Acredito que não seja necessário, neste trabalho, explicações sobre a importância do Maestro Heitor Villa-Lobos para a história e o ensino da música no Brasil, porém, alguns comentários a cerca do desenvolvimento do projeto de implantação do Canto

Orfeônico, são bastante pertinentes e válidos. Este ambicioso projeto, que já era pensado pelo Maestro antes mesmo de 1930, só saiu do papel quando Gustavo Capanema assumiu o Ministério da Educação, no governo de Getúlio Vargas, que o nomeia, por indicação de Anísio Teixeira, para dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal, o SEMA. Com este órgão, são realizados além de cursos de educação musical, excursões de divulgação, palestras, concertos, concentrações orfeônicas e atividades musicais no geral. Neste contexto, não podemos deixar de destacar duas importantes vertentes da educação musical brasileira; “ enquanto o Canto Orfeônico, através de um trabalho oral, procurava educar as massas escolares, a iniciação musical preocupava-se com as diferenças individuais dos alunos” (Sá Pereira, 1937; Sá Pereira, 1949; Chiaffarelli, 1947; 1961 apud Fuks, 1991, p.122). Como podemos notar, ao contrário do projeto de musicalização proposto por Villa-Lobos, a iniciação musical era essencialmente voltado para alunos que freqüentavam o Instituto Nacional de Música, ou seja, era um ensino voltada para uma elite. Porém, é importante esclarecer que essas duas vertentes mencionadas “ apesar de seus aparentes antagonismos, estavam em sintonia com o ideal corporativista da ‘ salvação nacional’, que seria realizado por uma elite de intelectuais, intermediária entre o governo forte e a Nação” (Chauí, 1986; Vieira, 1976 apud Fuks, 1991, p.122)

Na época em que permaneceu durante dois anos no Rio de Janeiro (1934 a 1936), freqüentando os “Cursos de Pedagogia e Aperfeiçoamento do Ensino do Canto Orfeônico” ministrados por Villa-Lobos, Gazzi teve a oportunidade concreta de conhecê-lo e dar início a uma grande e frutífera amizade e parceria, porém, segundo o professor Ermano Soares de Sá, essa não foi a época que os dois trabalharam juntos. “ ele começou a aceitar as suas idéias (de Villa-Lobos) e praticá-las na Paraíba.” (Ermano Soares de Sá, 2001, entrevista). No ano de 1940, em pleno apogeu do Canto Orfeônico, Gazzi encontra-se no Rio de

Janeiro e, a convite de Villa-Lobos, integra a comitiva na função de secretário, palestrante e representante do ensino de música e Canto Orfeônico do Norte do País, da “Embaixada Artístico-Educacional ao Uruguai e Argentina.” No final dos anos quarenta, já morando no Rio de Janeiro, Gazzi é nomeado professor de Apreciação Musical do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ao mesmo tempo que dava aulas de música no Colégio das Operárias de Jesus, onde “ ele começou a desenvolver com muita rapidez as idéias que devia ter acumulado durante décadas de experiência pessoal” (Ermano Sá, 2001, entrevista). Apesar de Gazzi ter sido muito ligado a Villa-Lobos, a criação, ou melhor, a elaboração do método não tem nenhum vínculo direto com o projeto idealizado pelo Maestro. É possível, porém não existe a confirmação, de que Gazzi tenha utilizado elementos de sua metodologia nas suas aulas de apreciação musical, na época em que era professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, mas isso é só uma hipótese. “Eu acredito que o principal, era a vontade de melhorar nossa educação.” (Theresia de Oliveira, 2001, entrevista)

4- O MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPECTOS RÍTMICO E MELÓDICO

Como já foi mencionado anteriormente, Gazzi iniciou sua vida como músico profissional em 1923, após renunciar a um cargo na Companhia Telefônica da Paraíba, da qual seu pai era presidente e dono. Começa aqui uma importante mudança em todo o ensino de piano na Paraíba. O cenário monótono, estático e, porque não dizer, anti-musical, aos poucos ganhou novo fôlego com o Curso de Piano Soares de Sá, fundado e coordenado por Gazzi e por sua esposa, Santinha de Sá.

Uma das grandes “inovações” do professor Gazzi, como já foi dito, foi a introdução de peças de Johann Sebastian Bach, que até então era tido não como música, mas sim, como exercício no ensino de piano. Ainda na Paraíba, não podemos esquecer da sua contribuição para o desenvolvimento da prática do canto coral, terreno até então nunca explorado. Gazzi, que tinha pela polifonia Renascentista grande admiração e fascínio, procurava transmitir aos seus alunos toda essa beleza e, sobretudo, a importância da prática do canto coral.

Temos que também levar em conta, o interesse de Gazzi pela criança. A musicalidade natural da criança era para Gazzi, e acredito que seja até hoje para qualquer professor de boa formação, o fator determinante e apaixonante para se desenvolver qualquer proposta de trabalho.

Nos anos cinquenta, época em que era professor na Escola Maria José Imperial das Operárias de Jesus, no Rio de Janeiro, Gazzi teve sua grande oportunidade de aplicar, desenvolver e aperfeiçoar suas idéias. Segundo a professora Theresia de Oliveira, que era

sua assistente “Os meninos regiam, faziam música da Renascença lendo. Orlando de Lassus, Palestrina.”

O Método de Musicalização Gazzi de Sá nasce a partir daí, ou seja, como resultado direto de inúmeras pesquisas, experimentações e uma enorme vontade de fazer com que a música soasse como música, sem perder tempo com teorias desnecessárias e complicadas. Ou seja, fazer música naturalmente, prazerosamente, deixando implícita a teoria embutida nessa simplicidade. A criança, principalmente, deve e precisa fazer música na prática sem a interferência prévia de teoria. Essa poderá ser, e até é melhor compreendida depois da prática musical.

Vários aspectos são propostos e discutidos por Gazzi no método. São eles, rítmico, melódico, harmônico e fraseológico. A seguir, serão apresentados e brevemente analisados os aspectos rítmico e melódico.

Antes de mais nada, é preciso ressaltar como Gazzi estrutura, ou melhor, organiza seu método. A alternância dos capítulos, O RITMO e A FUNÇÃO DOS SONS² permite ao aluno perceber a íntima relação existente entre eles, entendendo que um não tem sentido sem o outro, além de provocar a constante revisão nos conceitos relativos aos dois temas mencionados. Analisando o método, podemos perceber a preocupação com a aprendizagem, com o entendimento do aluno, tanto é que, antes de começar a apresentar um novo assunto, Gazzi faz uma espécie de preparação, uma introdução, sendo essa na maioria das vezes, feita com muita simplicidade e naturalidade através da própria fala, por exemplo. Para Gazzi de Sá, a unidade de movimento é um elemento de extrema importância para o entendimento do ritmo musical. A fala, ou melhor, a voz, aparece aqui como um elemento fundamental para toda a aprendizagem, que se inicia com a

² Evidentemente, não podemos dissociar o elemento rítmico do sonoro. Porém, Gazzi de Sá na intenção de simplificar o entendimento desses conteúdos, opta pela utilização dos termos, O RITMO, para a discussão de elementos relacionados à parte rítmica, obviamente, e A FUNÇÃO DOS SONS, para questões relacionadas ao aspecto melódico.

compreensão da unidade, chamada por Gazzi de “tá” e representada graficamente por uma haste (|). Nesse momento, é recomendado que os alunos executem os gestos pendular e circular, sugeridos para a marcação dessa unidade. A associação desses gestos com os compassos, chamados por Gazzi de Sistema Métrico Binário e Ternário, respectivamente, só será feita mais a diante. Por enquanto, os alunos só conhecem a haste, para o gesto pendular, e a haste acrescida de um ponto, para o gesto circular. É importante dizer que em nenhum momento são mencionados nomes técnicos, como por exemplo, o próprio compasso, citado anteriormente. Esses nomes ainda não fazem nenhum sentido para o aluno.

A partir daí, ou seja, da compreensão da unidade e de sua regularidade rítmica, inicia-se a noção de acento rítmico. Essa noção é feita a partir de diferenças naturais da fala, por exemplo, “baba”, “babá” ou “papa”, “papá” etc. Gazzi sugere que o acento, a parte fraca quando for leve, seja entendido como uma pergunta, elevando-se a voz; e quando for pesado, seja um pouco mais grave, dando a impressão de uma resposta, de uma conclusão. Neste caso, Gazzi acrescenta à haste, um acento grave. Utilizando essas pequenas palavras através de jogos e exercícios, como por exemplo, caminhando pela sala de aula, o aluno começa a perceber que está realizando dois movimentos distintos; o primeiro, caracterizado pelo impulso, pela contração muscular da perna sendo suspensa a procura de um apoio, e o segundo, caracterizado pelo relaxamento da perna ao encontrar esse apoio. Mais uma vez, sem que o aluno ficasse preso a nomes complicados, foram trabalhados de forma bastante natural dois elementos da maior importância para o ritmo musical, que são, “Ársis” e “Tésis”, ou seja, impulso e relaxamento. Esse elemento formado por duas fases e entendidos como se fossem um só, recebe a denominação de ritmo elementar ou inciso.

Com a fixação do conceito de ritmo elementar (ou inciso), é apresentado ao aluno o dobro da unidade, que será representado por uma haste, acrescida agora de uma barra inferior e pela silabação taa, que significa “tá” + “tá”. No gesto circular, esse novo símbolo é acompanhado de um ponto, exatamente como já foi visto anteriormente. Obviamente, chegamos à conclusão de que somamos valores e de que houve uma sutil alteração na silabação. Gazzi de Sá, para solucionar esse pequeno problema, propõe uma regra simples que estabelece a permanência da primeira sílaba e o prolongamento da segunda, isto é, sem o “t”, conservando apenas a vogal

gesto pendular

| + | = |

tá + tá = taa

1 + 1 = 2

gesto circular

|. + |. = |.

tá + tá = taa

1 + 1 = 2

Essa regra será aplicada sempre quando houver soma de valores rítmicos.

A noção de compasso é iniciada por Gazzi a partir dessa diferença de acento, leve e pesado. Esse último, que é considerado o ponto de apoio de um inciso, receberá agora o nome de “crusa” e será sempre a primeira unidade do compasso. Essas unidades que formam os compassos recebem o nome de tempos, e, como é de nosso conhecimento, os compassos podem ter dois ou mais tempos; no método são abordados os compassos binário, ternário e quaternário. O aluno é levado a determinar a qualidade desses compassos através de um exercício no qual ele, a partir do primeiro tempo do compasso, ou da crusa do inciso inicial, estabelece uma contagem até a próxima crusa

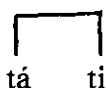
inciso inciso

` | , | `

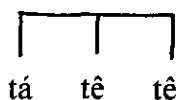
1° 2° 3° 1°

Após a compreensão dessas etapas, Gazzi parte para a abordagem da fraseologia rítmica. Neste novo assunto, são apresentados vários incisos (inciso a, b, c etc.), já vistos anteriormente, afim de possibilitar mais tarde com a combinação dos mesmos, por repetição ou diversificação, a formação de grupos rítmicos, frases e, conseqüentemente, de períodos. Este é o processo denominado por Gazzi de Quadratura. A fala, continua sempre presente. “ Esta disposição tem analogia com a pontuação verbal. O grupo rítmico corresponde à vírgula a frase ao ponto e vírgula ou aos dois pontos e o período ao ponto final.” (Gazzi de Sá, 1990, p.55).

O estudo das metades, é proposto já desde o início quando foram apresentados os gestos. Ao realizar o gesto pendular, marcando somente a unidade (tá), sem perceber, o aluno já está tomando consciência das suas metades, onde a primeira é marcada com o gesto para dentro (tá) do corpo e a segunda, para fora (ti). A representação gráfica dessa divisão são duas hastes ligadas na parte superior por uma linha, ou uma barra horizontal



Para a divisão ternária da unidade, Gazzi utiliza o mesmo princípio gráfico. Os terços também são ligados por uma barra, porém, a silabação sofre uma pequena modificação, o segundo e terceiro terços, justamente por pertencerem a divisão ternária serão representados pela sílaba “tê”, enquanto o primeiro terço permanece inalterado, mantendo a sílaba “tá”



Como em todos os capítulos, Gazzi oferece ao aluno vários exercícios para fixação do conteúdo.

Só agora, depois de já ter falado das divisões em metades e terços, são mencionados os termos Sistema Métrico Binário (SMB) e Ternário (SMT), e a associação deste com os gestos pendular e circular, respectivamente. A associação de palavras ao ritmo musical serve como um gancho para a abordagem da Prosódia Musical. Por exemplo, a palavra livro pode ser perfeitamente substituída pelo já conhecido “táti”, enquanto a palavra José, se encaixa na silabação somente se for substituída pelo “titá”. A mesma coisa acontece na divisão ternária, com as palavras, máquina, maria e coração. A primeira palavra pode ser substituída pelo ritmo “tátêê”, a segunda por “têtátê” e, finalmente a terceira, por “têêtá”. Dessa forma, mais uma vez, a aprendizagem acontece na prática, priorizando a vivência musical do aluno.

“ Quando você procura pôr os valores musicais nas palavras, apenas **metrifica**; quando observa as ligações dos vocábulos entre si, encontra o **ritmo elementar**, por causa da predominância de um dos acentos tônicos.” (Gazzini de Sá, 1990, p.76)

A subdivisão rítmica juntamente com outros aspectos da linguagem musical, são, até para alguns músicos profissionais, um assunto até certo ponto complexo. Em música, todos nós sabemos que, quanto mais cedo se começar o aprendizado, mais remotas são as chances do aluno adquirir vícios nessa aprendizagem. Portanto, desde o início o professor deve ter sempre a preocupação de transmitir o conhecimento da maneira mais clara e esclarecedora possível, sempre enfocando a prática musical.

Gazzini de Sá concebe e estrutura o capítulo que trata da divisão rítmica pensando em tudo isso, ou seja, na simplicidade e na eficiência do aprendizado. A silabação rítmica, também elaborada por ele, torna a execução cada vez mais simples e racional, pois o aluno vê, sente e calcula todas as divisões e subdivisões, na prática. É de fundamental importância que o aluno entenda o que está realizando e entenda as relações entre unidade e seus derivados, múltiplos e submúltiplos.

O aluno adquirindo domínio e segurança nas divisões, não terá dificuldades para entender as subdivisões, tanto binária quanto ternária. Gazzi de Sá mais uma vez, aborda este novo conteúdo a partir de um simples exercício rítmico, onde o aluno marca com o pé, a unidade; com a mão, as metades e com um lápis, as subdivisões. A partir da compreensão dessa relação, resta ao professor acrescentar nomes a esses novos valores, que são os quartos e os sextos. Novamente é feita uma sutil alteração na silabação, que agora é acrescida de duas novas sílabas, “tu” para os quartos e “tô” para os sextos



Um outro elemento de grande importância na linguagem e na escrita musical é o ponto de aumento. Este no método de Gazzi de Sá, é apresentado e desenvolvido em três capítulos. O ponto único ou simples, como na escrita tradicional, colocado à direita de uma determinada figura corresponde ao acréscimo da metade do seu valor. O ponto duplo horizontal acrescenta à figura dois valores inferiores a ela, ou seja, a metade mais um quarto dela, como na escrita tradicional. Já o ponto triplo, acrescentará um meio, um quarto e um oitavo do valor que o antecede. Finalizando o assunto ponto de aumento, nos resta abordar os pontos duplos e triplos verticais, criados por Gazzi de Sá. O primeiro mencionado acrescenta ao seu valor um quarto dela, enquanto o segundo, um oitavo

$$E: = E + \frac{1}{4} \quad E: = E + \frac{1}{8}$$

Não podemos considerar esse assunto relativo ao ritmo musical encerrado sem antes comentar os derivados dos quartos e dos sextos e a relação entre eles. Na minha opinião, o estudante de música, seja ele profissional ou amador, só entende e executa partes rítmicas com perfeição se entender essa relação existente entre os valores rítmicos e,

obviamente, seus derivados. Gazzi mais uma vez no seu método permite ao aluno trabalhar conteúdos que na aprendizagem tradicional são feitos, na sua grande maioria, sem a devida atenção, e que acabam provocando, posteriormente, o mal desempenho do aluno. As subdivisões binárias, ou os quartos, como já foi visto anteriormente, são representadas por quatro hastes paralelas e duas barras superiores, recebendo portanto a silabação, “tá, tu, ti, tu”. Podemos perceber neste exemplo, a coerência no emprego das sílabas; o “tá” do primeiro quarto é o mesmo “tá” da unidade, e se compararmos com as metades, vimos que, além do “tá”, a sílaba “ti” também permanece inalterada. O procedimento, ou melhor, a regra aplicada na soma de sílabas, encontra-se na inalterada nas subdivisões e será de fundamental importância para a total compreensão rítmica do aluno. Por exemplo, ligando-se o primeiro e o segundo quartos, surgirá a sílaba “táu” (táutitu), o segundo com o terceiro, “tui” (tátuitu). O mesmo acontece na subdivisão ternária, com a única diferença, agora serão ligados os sextos da unidade. Portanto, ligando o primeiro e o segundo sextos “táo” ao quinto e ao sexto “teo”, teremos a seguinte silabação, “táotetiteo”, com o terceiro e o quarto sextos inalterados.

O aspecto melódico é um tema de igual importância para Gazzi de Sá. A especial atenção dada à tônica e a maneira com que este problema é abordado faz com que o método de Gazzi seja pioneiro neste enfoque. Logo no início é proposto um pequeno exercício com uma série determinada de sons com os nomes das notas, dó, ré, mi, fá, sol., lá, si, dó . Em seguida, para facilitar este exercício, Gazzi propõe uma pequena mudança, ao invés de cantar com os nomes das notas, cantar com números, ou melhor, como ele mesmo prefere chamar, com os graus da escala (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,). Para isso utiliza três escalas: grave, média e aguda. Os graus da escala grave recebem um traço abaixo, enquanto os da escala aguda recebem um traço acima. Logo podemos concluir que o 8º grau da escala média é igual ao 1º grau da escala aguda, da mesma maneira que o 8º grau

da escala grave é igual ao 1º grau da escala média. Desta maneira temos, escala grave: 1 2 3 4 5 6 7 8 (8 = 1), média: 1 2 3 4 5 6 7 8 (8 = 1), e a aguda: 1 2 3 4 5 6 7 8.

“ Para a criança, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, não faz o menor sentido, no entanto com números, qualquer nota pode ser um número de uma escala, não tem problema, e isso proporciona ao aluno, uma mobilidade fantástica de cantar em qualquer altura.” (Theresia de Oliveira, 2001, entrevista)

Partindo desse trecho, que foi chamado de escala maior, é chamada a atenção para necessidade de resolução dos 2º e 7º graus, ou seja, se o aluno cantar a escala ascendentemente e parar no 7º grau, ele certamente, até por intuição, cantará o 8º grau (ou 1º da próxima escala), e se cantar a escala descendentemente e parar no 2º grau, da mesma forma, sentirá a necessidade de cantar o 1º grau. Isso se explica pela sensação de repouso que essa conclusão proporciona. Gazzi, chama essa nota conclusiva de **som resolutivo ou tônica** (na “Série 2 3 4”, o som resolutivo chama-se mediante etc.), e os outros dois sons, 7º e 2º, de **sons apelantes**. Para a total percepção dessas sensações de tensão e repouso, além da preocupação com a tônica, Gazzi elabora a “Série 7 1 2”, juntamente com a pauta de uma linha. No método, ele explica que “ O 7 na pauta não necessita do traço abaixo porque a sua posição mais grave do que o 1 determina a altura exata.” A partir de exercícios realizados com a série



é introduzida a noção de **grupo melódico**, onde o grupo-pergunta, numa analogia com a fala, apresenta uma entoação interrogativa, usando como segundo som o 2 ou o 7, enquanto o grupo-resposta para dar o sentido de conclusão, de tônica, usa o 1. Ainda são trabalhados com a utilização da “Série 7 1 2”, intervalos melódicos (2ª maior e 3ª menor) maiores e menores, a noção de tom e semitom, de policórdios (dicórdio, tricórdio

etc.) que poderão ser maiores ou menores, segundo sua composição (relações intervalares) e conclusivos ou suspensivos, segundo sua terminação (7 suspensivo e 1 conclusivo), elementos da fraseologia melódica, como inciso, grupo, frase e período e finalmente, notas melódicas como, apojatura, nota de passagem, bordadura e escapada. Todos esses elementos servirão como exemplo e serão constantemente analisados nas melodias contidas no método.

A importância da função tônica é reforçada pela introdução do 3º grau, considerado por Gazzi também um **som resolutivo**, na medida em que também atrai dois **sons apelantes**, que são o 2º e o 4º grau. Exatamente como procedeu na “Série $\underline{7} 1 2$ ”, é sugerido ao aluno cantar uma escala descendente partindo do 8º grau, permanecendo por algum tempo sustentando o 4º grau. Feito este pequeno exercício, não será difícil para ele perceber a nítida atração deste grau para o 3º. Surge então a “Série 2 3 4”, e a pauta que antes era formada somente por uma linha, agora terá duas.

Feita uma análise dessas duas pequenas séries, fica constatada a presença de dois semitons, um deles ascendente e o outro descendente ($\underline{7} 1$ e 4 3). Esses dois semitons e suas respectivas atrações caracterizam o **modo maior**, que agora será estudado mais detalhadamente a partir de uma nova série que é resultante das duas estudadas anteriormente. A “Série $\underline{7} 1 2 3 4$ ” conserva e estende o assunto que diz respeito à importância da tônica; analisando sua estrutura, são trabalhados dois tetracórdios ($\underline{7} 1 2 3$ e 1 2 3 4), um dicórdio (1 2 3) e o que considero mais importante, o pentacórdio ($\underline{7} 1 2 3 4$) contendo uma 5ª diminuta ($\underline{7} 4$). Como já estamos lidando com o resultado das duas séries estudadas até agora, algumas mudanças são necessárias para melhor compreendermos a nomenclatura proposta por Gazzi. Por exemplo, o 3º grau que era considerado como som resolutivo, agora será um som resolutivo relativo, enquanto o 1º grau, um som resolutivo absoluto. Os sons apelantes são pensados por Gazzi a partir da 5ª

diminuta contida no pentacórdio, acrescida do 2º grau. Forma-se portanto, sem que o aluno saiba, um acorde de sétima da sensível.

A sensação de atratividade é enriquecida pela relação do 5º grau com o 1º (dominante – tônica). A “Série $\underline{7}$ 1 2 3 4 5” é elaborada apresentando o 5º grau como um som apelante, pois é atraído pela tônica, e resolutivo relativo (assim como o 3º grau) por fazer parte do acorde de tônica.

A noção de acorde é abordada partindo da combinação dos sons já estudados. Gazzí sugere um exercício para ser realizado simultaneamente por dois alunos, onde um deles deve cantar somente o 1º grau, enquanto o outro, segue cantando ascendentemente até atingir o 5º grau.

aluno 1: 1 2 3 4 5

aluno 2: 1 1 1 1 1

Dessa forma, chegaremos a conclusão de que alguns intervalos se combinam entre si, outros não (os que se combinam portanto são: $\begin{matrix} 1 & 3 & 5 \\ 1 & 1 & 1 \end{matrix}$). São extraídas três diferentes combinações com o 1 sendo repetido várias vezes, restando-nos portanto os seguintes graus, 1, 3 e 5. Essa concordância de sons organizada por ordem de altura e sendo executada simultaneamente receberá enfim o nome de **acorde de tônica** . É importante também destacar que Gazzí propõe a combinação entre esses graus, logo, trabalhando as inversões. Outros acordes são estruturados do mesmo modo, ou seja, é denominado a partir da nota mais grave, por exemplo, se o 7º grau ($\underline{7}$) for a nota mais grave, o acorde receberá o nome de **sétima da sensível** ou **acorde de quinta diminuta** justamente por possuir o intervalo de 5º diminuta ($\underline{7}$ 4) deixando-o suspensivo, “ como sua nota fundamental que exige resolução.” (Gazzí de Sá, 1990, p. 161).

O modo menor é desenvolvido no método com muita simplicidade através da tonalidade relativa, ou seja, do pentacórdio 6 7 1 2 3. Este último, sendo encarado como

um pentacórdio de 1º grau, apresentará o 1 no lugar do 6, o 2 no lugar do 7 e assim por diante. Feita essa substituição, constatamos que, para obedecer a ordem do pentacórdio original, é necessária uma alteração no 3º grau afim de conservar o semitom já existente, originando portanto a “Série 1 2 –3 4 5”.

O modo maior é novamente ~~abordado com a~~ apresentação da “Série 7 1 2 3 4 5 6”, onde o 6º grau é um som apelante que encontrará sua resolução no 5º grau, que como já foi visto, é um som resolutivo relativo. Da mesma forma é apresentada a “Série 7 1 2 –3 4 5 – 6”, que é a série completa no modo menor e uma outra série do modo maior, a “Série 5 6 7 1 2 3 4”, que terá importância fundamental em questões harmônicas, sendo a principal delas a relação de **dominante- tônica**. São trabalhados ainda nessa série, acordes de **sétima da dominante e da subdominante**.

Gazzi de Sá, no momento em que insere a pauta musical (a pauta é inserida aos poucos, linha por linha), já está pensando na leitura tradicional feita no pentagrama, com claves, armaduras etc. Ela é introduzida de forma a que aluno entenda e perceba a altura dos sons, as relações intervalares, e não a simples localização das notas numa determinada clave.

Com todos esses conteúdos dominados, a passagem para o método tradicional, ou seja, a representação das notas; a utilização de claves e armaduras; a indicação do compasso através de frações, entre outros elementos é feita sem problemas, no momento em que o professor achar mais oportuno.

5- A APLICAÇÃO DO MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ NA PRÁTICA DO CANTO CORAL

A prática do Canto Coral é, principalmente para a criança que nunca teve um contato mais direto e profundo com a música, um importante meio para que ela possa se desenvolver artisticamente e, conseqüentemente, aprimorar cada vez mais sua musicalidade, “envolvendo-os num comprometimento mútuo de solidariedade e cooperação para que os membros se tornem mais eficientes como pessoas e como membros do grupo.” (Mathias, 1986, p.22)

Um dos aspectos mais complexos e importantes da música é o ritmo. Este deve ser abordado de maneira simples, objetiva e descontraída pelo professor, sempre enfatizando a prática musical, sem deixar que a aula, ou o ensaio do coro, fique monótono e desinteressante para os alunos. A própria prática musical, como já disse, e a objetividade no trabalho são essencialmente os principais requisitos para que se obtenha um resultado satisfatório nesta prática. Outro problema freqüentemente encontrado por muitos professores diz respeito à aplicação da teoria musical; denominações complicadas referentes à fórmulas de compasso, por exemplo, de nada adiantam, pelo contrário, só geram complicação e desinteresse.

Infelizmente ainda existem professores que duvidam da capacidade de aprendizagem da criança, obrigando-as a “engolir” e aceitar, sem maiores questionamentos, qualquer conteúdo proposto, ou seja, o aluno não entende absolutamente nada, só decora. Um exemplo claro pode ser visto em alguns corais, tanto infantis quanto adultos, no momento da aprendizagem de uma música, onde não existe aprendizado, e sim, pura imitação. Ou seja, o regente canta um determinado trecho e, simples e

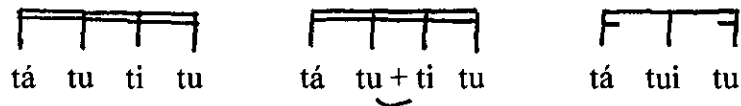
amadoristicamente, os cantores repetem, não existindo, portanto, nenhum tipo de análise da peça em questão. É muito mais interessante para o aluno saber o porquê de todas aquelas notas na partitura, entender a relação que existe entre as vozes e perceber todas as intenções musicais propostas pelo compositor ou pelo regente, do que simplesmente decorá-las e cantá-las sem o menor senso crítico. Essa oportunidade tem que ser dada a qualquer aluno, seja ele uma criança ou um adulto. Todos podem aprender música sem dificuldades. Resta portanto ao professor fazer com que a prática musical venha antes da teoria, naturalmente, e que esta última seja abordada de maneira objetiva e clara. Mas, como fazer isso?

Gazzi de Sá, logo no início da abordagem do ritmo, trabalha essencialmente com a relação entre a unidade pesada e a leve (da mesma forma como trabalha na parte melódica, explorando inicialmente a relação entre tensão e repouso). A relação com a fala e a ligação que esta terá posteriormente com a prosódia musical, são elementos que podem e devem ser usados pelo regente, pois desta forma, poderá naturalmente provocar no aluno o descompromissado e agradável interesse pela teoria musical (o termo teoria musical, não é, e nem precisa ser mencionado). Uma breve análise musical de uma peça coral pode ser feita logo após esta compreensão de unidade pesada e leve, isto é, Ársis e Tésis; e a noção de ritmo elementar, ou inciso. Com isso, o aluno junto com o professor, estará em plena condição de entender, por exemplo, onde estão os tempos “pesados” na música (sem o uso da partitura tradicional).

Quando fazemos exercícios rítmicos com um coro durante o processo de aprendizagem de uma determinada música, os cantores precisam sentir o que estão executando, entendendo as subdivisões e as divisões da unidade, além de, é claro, não esquecer que estão fazendo música. A silabação rítmica criada por Gazzi nos permite exatamente isso, isto é, entender o ritmo musical em toda sua dimensão, além de nos

oferecer uma excelente base teórica, feita através da prática, não só para o estudo do ritmo, prosódia e fraseologia musical, como também para o melhor entendimento e compreensão no método tradicional. Isso é comprovado, principalmente, quando executamos um trecho musical que contenha alguma subdivisão ou divisão rítmica, seja ela em terços e sextos (SMT), ou em metades e quartos (SMB). A sensação ternária ou binária estará sempre presente, de modo que o aluno sente a unidade, estando ela dividida ou não, e torna-se capaz de executar e entender células rítmicas com um certo grau de complexidade, sem dificuldades e com precisão rítmica.

Essa precisão rítmica se deve em grande parte à lógica com que é feita a silabação, fazendo, portanto, com que o aluno pense em todas as divisões e subdivisões a partir da unidade. A regra estabelecida por Gazzi para a soma de quartos e sextos, que são chamados de derivados, também é de grande utilidade, na medida em que o aluno vê o que esta fazendo, facilitando assim, a sua compreensão.



Da mesma forma, essas dificuldades podem ser vistas também quando trabalhamos o aspecto melódico. A voz é o elemento mais importante para Gazzi de Sá, e nós, brasileiros, infelizmente não temos o saudável hábito de cantar. Não se canta em casa, enfim, não usamos o nosso instrumento como ele deveria ser usado. Segundo a professora Ermelinda Paz, “em princípio, podemos dizer que, nesse método, a voz é um elemento da maior importância e talvez, por isso mesmo, ele não tenha tido receptividade”(2000, p.27). Todos nós sabemos da falta que a prática do canto nos faz, principalmente quando estamos lidando com o processo de musicalização. Porém, não acredito que o método tenha sido menos aceito exclusivamente por este fato.

Ao iniciar um trabalho com um coro infantil, por exemplo, nos deparamos frequentemente com a seguinte dificuldade: a falta da prática do canto, tanto individual quanto em grupo. De início, o trabalho que Gazzí propõe em torno dos sons resolutivos e apelantes, a relação entre tensão e repouso e a conscientização dos intervalos melódicos e harmônicos, desenvolvidos a partir da utilização dos graus da escala, pode ser muito aproveitado, principalmente, para familiarizar o cantor com seu instrumento, isto é, sua voz. Este trabalho sendo feito através de jogos como os de pergunta e resposta, usando a “Série 7:1 2”, juntamente com a conscientização da tônica, esta sendo entendida com um ponto de apoio, levam o aluno a sentir todas essas sensações na prática. Tanto na “Série 7 1 2”, quanto na “Série 2 3 4”, o enfoque principal, como já foi citado anteriormente, é a Tônica; e os graus que compõem o acorde de tônica, que são 1, 3, 5, são lentamente introduzidos pelas séries, portanto, o aluno passa a estudar vários conteúdos ao mesmo tempo. Podemos notar também que ao elaborar as duas primeiras séries (7 1 2 e 2 3 4), Gazzí ao mesmo tempo em que trabalha a importância da tônica, desenvolve e exercita a noção do intervalo de um tom, de meio-tom e um tom e meio, sendo possível também realizar um ótimo trabalho de afinação e até de técnica vocal no coro. No momento em que é apresentada a primeira série, a “Série 7 1 2”, é iniciada parte referente à leitura musical através da pauta, e, com relação a isso ele explica: “O papel pautado serve para a escrita ir direita, evitando que as palavras saiam da linha reta. Na música, porém, a pauta serve para fixar a altura dos sons” (Gazzi de Sá, 1990, p. 41).

A escrita musical é introduzida lentamente com o uso da pauta de uma linha, seguindo, portanto, a mesma linha de raciocínio de antes, ou seja, Gazzí organiza seu pensamento a partir da menor estrutura até chegar no todo. Essa forma de trabalho é feita justamente para facilitar o aprendizado do aluno, evitando que ele perca tempo com informações desnecessárias para aquele determinado conteúdo.

São demonstradas diferentes posições na pauta, o que possibilitará posteriormente, a leitura musical em qualquer altura, sem se preocupar com claves e armaduras, já que o que interessa é a posição do 1º grau, ou simplesmente 1 (tônica), na pauta e a relação dele com os outros graus da escala.

No coro, o professor pode aplicar esses conceitos para fazer com que os cantores tenham, aos poucos, consciência da tonalidade da música trabalhada, e iniciem o processo de reconhecimento de intervalos melódicos e harmônicos, tudo isso a partir da já conhecida “Série 7 1 2”; deixando todas as denominações (clave, armadura, nomes das notas, tonalidade, modo etc.) para quando o aluno já estiver com todos estes conceitos dominados.

Voltando à parte rítmica, mais especificamente na parte referente à divisão e subdivisão da unidade, vemos que a maneira com que Gazzí elabora e soluciona todos os problemas de leitura rítmica é muito simples e de fácil compreensão, sempre priorizando a vivência e prática musical do aluno. Acredito que não seja necessário frisar aqui o papel do professor, pois este deve estar suficientemente apto e seguro em todos os conteúdos, para que haja naturalidade e objetividade na aprendizagem. De acordo com a professora Rejane Carvalho de França, “você tem que saber ensinar, como transmitir isso, a maneira que você vai transmitir e como você vai transmitir. Aí, é de uma simplicidade maravilhosa.” (França, 2001, entrevista).

Os jogos musicais dentro deste contexto, isto é, no trabalho com os aspectos melódico e rítmico, são da maior importância, pois ajudam a criança no seu desenvolvimento, estimulando e motivando-as à prática musical. “A partir do momento em que a socialização se inicia, os jogos coletivos tornam-se possíveis e vão ficando cada vez mais elaborados”(Jeandot, 1993, p.62). A realização de exercícios com a silabação proposta por Gazzí, pode ser feita pedindo para os alunos, com a ajuda de um “modelo

rítmico”, que pode ser a representação das subdivisões binárias e ternárias (quartos e sextos, colocar exemplo aqui!), tentarem adivinhar qual seria o resultado da soma de valores dessas subdivisões. Por exemplo, somando o segundo quarto com o terceiro quarto, qual silabação teremos? E com os sextos, qual é o resultado da soma do primeiro, do segundo e do terceiro? Com esta simples brincadeira, e com a regra para a soma de valores dominada, o aluno nem percebe que está trabalhando uma parte complexa do ritmo musical, entendendo, como já foi dito, todas as relações, ou combinações existentes entre eles sem perder tempo

com teorizações, “ele procura a essência, não fica perdendo tempo em torno dessa essência, ou seja, com coisas supérfluas.” (Theresia de Oliveira, 2001, entrevista).

E o repertório? Esse é outro problema que quase sempre todos os professores de música enfrentam na hora de trabalhar com um coro iniciante, já que os integrantes na sua grande maioria, não possuem experiência necessária para poder executar músicas com um certo grau de dificuldade, por exemplo, músicas a mais de uma voz, texturas muito polifônicas, dissonâncias etc. Obviamente, estas dificuldades mencionadas dependem do coro em questão. Na minha opinião, a utilização do cânone para iniciar qualquer proposta com um coro é muito apropriada, e se for um cânone simples e de caráter harmônico, melhor ainda, pois dessa forma o professor pode se preocupar e dar mais atenção para problemas de afinação e de interpretação, mostrando e explicando aos alunos como as vozes se combinam harmonicamente, ou seja, ele é levado à compreender toda o sentido, e toda a trama harmônica da música, a partir de sua própria vivência. Neste momento, algumas fermatas feitas durante a música, podem ajudar os alunos a compreender melhor essa combinação entre as vozes.

Mais tarde, com o amadurecimento do grupo, o professor pode ousar cada vez mais não só na escolha de repertório, aumentando gradativamente o nível de dificuldade, como

também na exigência em aspectos da linguagem musical, sempre partindo da prática, evitando a monotonia no ensaio.

A afinação é outro problema que enfrentamos com frequência quando estamos trabalhando com um coro inexperiente. Na maioria das vezes, o aluno ainda não tem consciência do som que ele próprio produz, justamente pela falta de exercício e do uso incorreto de sua voz. A má educação vocal, outro problema freqüente, como sabemos, pode trazer conseqüências desastrosas para o coro, além de ocasionar até, em alguns casos, complicações vocais bastante graves. Por isso mesmo, o professor deve procurar fazer esses exercícios no momento que considerar mais oportuno, exercitando seu grupo de maneira correta, respeitando seus limites de tessitura, de idade etc. O uso dos graus da escala também é muito útil nesse caso, pois ao iniciar o aprendizado de alguma música, o professor pode lentamente exercitar a afinação do grupo a partir de pequenos trechos melódicos que podem ser extraídos de músicas do próprio repertório, ou através de uma pequena série, por exemplo, 1 2 3 4 5, sendo o 1 a tônica da música que será trabalhada posteriormente. Nesse momento, a substituição dos graus da escala por diferentes vogais e fonemas é de grande utilidade e importância pois permite o aluno desenvolver o aparelho vocal, adquirindo aos poucos, o total domínio da voz.

A articulação, juntamente com o fraseado musical, são dois elementos muito importantes e que merecem todo cuidado na prática coral. Desde o início, o professor deve incentivar seus alunos a prestar atenção na música, no seu fraseado, enfim, deve procurar fazer música, tirar o som do papel. A própria relação estabelecida entre o ritmo da fala e o ritmo musical pode ser um excelente exercício para se desenvolver essa noção na medida em que podem ser perfeitamente comparadas.

Como vimos, podemos elaborar vários exercícios a partir do Método de Musicalização Gazzi de Sá; exercícios esses que podem ser da mesma forma aplicados e

desenvolvidos em outras práticas musicais, como por exemplo, no ensino de qualquer instrumento musical. A seguir, apresento algumas formas de abordagens e exercícios a partir da metodologia elaborada por Gazzi de Sá.

5.1- ASPECTO RÍTMICO:

A abordagem do ritmo musical, como já disse anteriormente, deve ser feita de forma simples e objetiva e, ao escolher uma música para trabalhar com qualquer coro, o professor deve estar sempre atento às questões tanto rítmicas quanto melódicas. A música coral, como na maioria das vezes é composta a partir de um texto, precisa ser entendida e cautelosamente estudada, obedecendo, portanto, a métrica poética do texto em questão. A seguir, apresento alguns exercícios que podem ser feitos no trabalho coral, para que esta noção fique cada vez mais clara e entendida para os alunos.

A unidade de movimento deve ser o primeiro elemento da música a ser trabalhado. Sempre a partir da peça estudada, o professor junto com os alunos pode, com base no texto, separar células rítmicas, entendendo-as como ritmos elementares, ou incisos. Porém, antes desta separação, devem ser feitos exercícios para a conscientização da unidade (“tá”). Após este exercício, que pode ser feito com palmas, por exemplo, o professor pode seguir para a explicação das metades da unidade e sugerir para os alunos uma possível marcação e silabação para esse novo ritmo que acaba de aparecer. Tomando como modelo as batidas do relógio, o professor pode (se nenhum aluno acertar) estabelecer que a nova sílaba será o “ti”. A divisão ternária deve ser da mesma forma trabalhada desde o início. Com o tempo, os quartos e os sextos da unidade serão entendidos sem maiores dificuldades, cabendo ao professor saber o momento mais oportuno para a apresentação desses novos conteúdos.

Com estes exercícios o aluno inicia um processo que o permite pensar e entender a estrutura da peça. Neste momento, a divisão do coro em dois ou mais grupos, ajuda na compreensão não só da unidade como também dos derivados, na medida em que todos os alunos executam as diversas partes. Nestes exercícios o professor não pode esquecer do silêncio, ou seja, da pausa musical; da mesma forma, a pausa pode ser entendida a partir de jogos, com as partes rítmicas distribuídas em grupos, como já sugeri anteriormente.

Com todos esses conteúdos dominados, os alunos poderão finalmente ter um contato mais efetivo com a leitura e a escrita musical, já que os elementos considerados básicos já foram fixados e aprendidos por todos os alunos.

5.2- ASPECTO MELÓDICO:

Desde o início, percebemos o quanto a tonalidade é importante e decisiva para a total compreensão da linguagem musical, especialmente na prática coral. Como na parte dedicada ao ritmo musical, vários exercícios podem ser elaborados a partir de conteúdos apresentados no método de Gazzi de Sá. O primeiro a ser realizado deve enfocar além da tonalidade, a relação entre as diferentes notas que compõem a escala. O professor pode utilizar desde o início a “Série 7 1 2” não só para iniciar o trabalho de percepção da tonalidade, como também, para desenvolver a noção de intervalos melódicas e harmônicos, conjuntos e disjuntos, como 2a.maior e menor e a 3a.menor. Estes exercícios devem ser feitos a partir de trechos da música trabalhada pelo coro.

Todos os exercícios podem e devem ser feitos com a utilização dos graus da escala, sempre enfocando a tonalidade. A divisão do coro em grupos e a elaboração de jogos aqui

também é muito importante, pois permite que todos participem da atividade. Por exemplo, o jogo de pergunta e resposta pode focar a relação entre tensão e relaxamento, ou seja, os já vistos sons apelantes e resolutivos; a afinação, da mesma forma, pode e deve ser trabalhada também com o uso dos graus da escala.

6- EXPERIÊNCIA COM O MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ

A minha experiência com o Método de Musicalização Gazzi de Sá aconteceu mais ou menos em 1992, quando estava cursando a 7a. série do ensino fundamental no Centro Educacional de Niterói (CEN). Nesta época, tive a oportunidade de ter aulas de música com o filho de Gazzi de Sá, o professor Ermano Soares de Sá, que também dirigia (e dirige até hoje) os corais juvenil e infantil da referida instituição. Ao ingressar neste coro, pude começar a entender um pouco mais o método, pois o maestro sempre que possível o aplicava para resolver e explicar determinados trechos das músicas nos ensaios (principalmente na parte rítmica).

A primeira oportunidade que eu tive de aplicar alguns aspectos do método foi muito gratificante. Nesta época, fui convidado para formar e dirigir um coral de uma escola municipal em Niterói. Logo no primeiro ensaio, comecei a trabalhar o conceito de unidade de movimento e pedi para que os alunos marcassem com palmas um pulso qualquer; fiz também alguns exercícios e uns jogos abordando este conteúdo, sempre chamando a atenção deles para a regularidade das palmas (pulsos). Em seguida, acrescentei as metades e os terços da unidade, acompanhados, é claro, da silabação proposta por Gazzi. Falando assim, pode até parecer que eu fiz tudo muito rápido, sem permitir que os alunos pudessem amadurecer por completo todas aquelas idéias, que para eles, eram totalmente desconhecidas e novas. Pura impressão. A facilidade com que os alunos entenderam esses conteúdos foi até certo ponto espantosa, digo isso porque quando mostrei para eles que as metades e os terços podiam se dividir em quartos e sextos, respectivamente, um aluno, que

não devia ter mais de dez anos, simplesmente me disse qual era a sílaba que poderia ser empregada naquele determinado local, que era o segundo quarto da unidade binária (“tu”).

A parte melódica em momento algum era deixada de lado. Nos ensaios sempre procurava mostrar para os alunos a íntima relação que a melodia mantinha com a parte rítmica e vice-versa. O trabalho que desenvolvi na abordagem da melodia foi, quase por completo, baseado nas séries melódicas que Gazzi utiliza no método, e, como eu não tinha sido contratado para musicalizar ninguém, e sim para formar um coro, pensei: Porque não juntar as duas coisas, ou seja, ao mesmo tempo que posso formar um coro, posso também através desta prática, apresentar e explicar alguns fundamentos básicos da linguagem musical, o que só iria facilitar, e facilitou, o aprendizado das músicas. Os ritmos eram escritos e trabalhados no quadro negro, juntamente com a melodia (escrita com a utilização dos graus da escala), sempre fazendo cobranças individuais com os alunos. O resultado, agora enfocando mais a parte melódica, também foi muito satisfatório e a única dificuldade que encontrei foi a falta da prática musical propriamente dita, melhor dizendo, os alunos não tinham uma boa e sólida educação musical; o que não foi, de forma alguma, um obstáculo que não pudesse ser vencido, pelo menos em parte. O problema é muito mais abrangente do se imagina, pois envolve questões sociais e políticas bastante complexas, não cabendo aqui, uma análise detalhada dessa situação. O que importa realmente é que, neste curto espaço de tempo em que trabalhei com eles um pouco do Método de Musicalização Gazzi de Sá, pude despertar a musicalidade desses alunos que, infelizmente, não tem acesso nem ao ensino básico (quanto mais ao estudo da música), e fazer com eles tivessem a oportunidade de conhecer e apreciar a arte da música.

Uma outra experiência que tive com a utilização das idéias de Gazzi, foi quando um amigo pediu para ter aulas de percepção musical comigo. O curioso é que, apesar do método ser voltado para a musicalização, isto é, iniciação musical, é, da mesma forma,

perfeitamente aplicado para pessoas que já têm algum conhecimento em música e que desejam se aperfeiçoar e se profissionalizar. Observei que esse meu amigo, quando cantava um trecho musical, não tinha a precisão rítmica e melódica necessária para a boa execução do mesmo, deixando inconscientemente alguns intervalos desafinados, além de executar células rítmicas sem a devida compreensão e precisão.

O trabalho com este aluno foi um pouco mais difícil, pois ele já tinha sido musicalizado e adquirido vários vícios que acabaram prejudicando seu desempenho nas nossas aulas, sendo assim, tive que rever pacientemente tudo que ele tinha aprendido, desde o mais básico conceito de ritmo, até problemas de afinação e fraseado, já que todos esses conceitos não estavam claros para ele. A utilização das séries melódicas foi muito conveniente e de grande importância para a nova consciência de tonalidade, e para a relação existente entre os graus da escala maior e menor, que precisava ser revista e compreendida. A partir das séries, analisamos inúmeras músicas, destacando, obviamente, a tonalidade e a relação delas com as outras notas; tensões e relaxamentos e noções de harmonia, também foram abordadas e discutidas no estudo das séries melódicas, na medida em que as duas séries (“Séries 7 1 2 e 2 3 4”) exploram a consciência da tonalidade e os intervalos de 3^a menor e 2^a maior e menor. Esses intervalos combinados podem ser perfeitamente utilizados para o estudo de solfejo, tanto melódico quanto harmônico, bem como para o estudo de percepção musical como um todo. Posteriormente, com o acréscimo das outras séries, o professor pode fazer novas combinações e aumentar o nível e dificuldade dos exercícios, sempre explorando e enfatizando a tonalidade da música trabalhada.

Outro fato que me chamou a atenção foi a leitura musical deste aluno. Ele praticamente desconhecia a existência das claves de dó, conhecendo portanto somente as claves de sol e fá, e mesmo assim, ainda mostrava algumas dificuldades na leitura à

primeira vista nessas claves. Estas dificuldades foram trabalhadas a partir do processo desenvolvido por Gazzi para a leitura musical, e vencidas aos poucos, pois, dessa maneira, o aluno entendeu todos os “porquês” que antes eram tão difíceis de resolver. Logo depois desta paciente revisão, a leitura musical passou a ser encarada por ele com muito mais naturalidade e finalmente, foi entendida da maneira correta. Vale a pena ressaltar que com o desenvolvimento deste conteúdo, vários outros elementos foram exercitados, como por exemplo, a afinação e o fraseado musical.

Nas duas experiências que tive, pude, em primeiro lugar, constatar a total eficiência do método não só para iniciantes na música, como também para pessoas já musicalizadas. Como vimos, todos os elementos da linguagem musical são exercitados quase que simultaneamente, permitindo dessa maneira, que o aluno entenda, por exemplo, ritmo, melodia, fraseologia musical e até harmonia como elementos inseparáveis, o que facilita a compreensão de qualquer atividade musical.

7- CONCLUSÃO

Acredito que o grande mérito da metodologia de Gazzi de Sá tenha sido aproximar e fazer com que aquele aluno, por exemplo, que nunca teve um contato mais direto com a prática musical, e muito menos com uma orientação correta da mesma; ou aquele que, até por questões sociais, não é estimulado a aprender, praticar e se dedicar à um instrumento, enfim, à música. Esta aproximação feita através do canto e da prática do canto coral permite ao aluno, além de conhecer o seu próprio instrumento, ou seja sua voz, apreciar, e principalmente, entender a música. O que é mais fascinante no trabalho do Professor Gazzi de Sá, na minha opinião, é justamente a simplicidade e, ao mesmo tempo, racionalidade com que são apresentados, discutidos e resolvidos importantes conceitos da linguagem musical. O aluno, seja ele de qualquer faixa etária, não é tratado como uma pessoa menos ou mais capaz de absorver tais conceitos.

Na Escola Municipal José de Anchieta, localizada em Niterói, onde participo como regente coral de um projeto que visa desenvolver a musicalidade de crianças, percebo o quanto a criança brasileira é musical. Neste projeto, como já disse antes, a aplicação de alguns conceitos discutidos por Gazzi de Sá faz com que os alunos tenham, não só o simples prazer de cantar, como também a oportunidade de vivenciar a música em sua essência, sem perder tempo com questões supérfluas. E foi justamente logo depois iniciar os ensaios nesta escola, que eu percebi que podia, de alguma forma, fazer com que aqueles alunos crescessem e despertassem para a música. Mais uma vez, não pelo fato de cantar, mas eu queria que eles entendessem o que estavam cantando. Queria escrever a música no quadro-negro da sala de aula e o principal, queria que aquilo fosse fácil e prazeroso para

eles. Pensando nisso, resolvi aplicar alguns conteúdos da linguagem musical, sempre através do Método de Musicalização Gazzi de Sá, iniciar um trabalho de musicalização com esses alunos, sem mencionar qualquer expressão demasiadamente teórica e buscando sempre o prazer da atividade musical. Portanto, considero a união do canto coral com a metodologia desenvolvida por Gazzi de Sá praticamente perfeita, e totalmente adaptável às escolas brasileiras.

Na minha opinião mais uma vez, penso que a preocupação com a educação fundamental deve ser constante e sempre revista, afim de melhorar, e dar cada vez mais condições para que o aluno possa desenvolver suas capacidades cognitivas dignamente. Porém, a educação musical não pode ser renegada ao segundo plano, deixada de lado como matéria extra-curricular. Também, por outro lado, questões sociais impedem que este ensino seja desenvolvido corretamente; por exemplo, é difícil exigir de uma criança que não tem o hábito de ouvir música, de cantar, um pleno aproveitamento nas aulas de música. Não preciso dizer que o uso do método tradicional de musicalização, com todos as suas classificações e denominações, é um fator que pode contribuir para o total desinteresse pela prática musical.

Apesar da extrema importância, não pretendo mais fazer nenhum comentário sobre a complexidade do sistema educacional brasileiro, principalmente no que se refere à prática musical. Finalizo enfocando, mais uma vez, a importância e todos os benefícios que o Método de Musicalização Gazzi de Sá pode trazer para a Educação Musical Brasileira.

8-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUKS, Rosa. **O Discurso do Silêncio**. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o Universo da Música**. São Paulo, Scipione, 1993.

MAIA, Maria. **Villa-Lobos: alma brasileira**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no século XX: Metodologias e Tendências**. Brasília, Musimed, 2000.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **Gazzi de Sá**. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1977.

SÁ, Gazzi de. **Musicalização: Método Gazzi de Sá**. Rio de Janeiro, Os Seminários de Música da Pró-Arte/INM-FUNARTE, 1990.

ENTREVISTAS:

- 1) Theresia de Oliveira (Entrevista realizada em sua residência em 11/04/2001)
- 2) Rejane Carvalho de França (Entrevista realizada em sua residência em 20/04/2001)
- 3) Ermano Soares de Sá (Entrevista realizada em sua residência em 13/04/2001)

9 – ANEXOS

Entrevista: **Prof. Theresia de Oliveira.**

1) Como conheceu Gazzi de Sá?

— Eu o conheci na primeira aula de música, depois de ter sido decidido pela minha família que, entre duas possibilidades, ele tinha sido a escolhida por indicação de um amigo comum, chamado Chico Cícero. Então, eu fui falar com minha mãe sobre a possibilidade de estudar música. Foi muito engraçado, pois minha mãe queria que eu fosse fazer provas no Recife. Nessa ocasião, Gazzi sorriu e me perguntou se eu gostava se música. Eu disse: muito. Ele respondeu, então vamos fazer música? Eu achei nada mais convincente do que uma solução dessas, e as provas de Recife foram abandonadas.

2) Porquê estudar com Gazzi de Sá?

- Porque já depois dessa primeira sugestão de fazer música, eu fiquei decidida mesmo.

Mas já tinha sido decidido também pela minha família, pois eu não tinha muita voz para decidir essas coisas...

Foi uma das coisas mais maravilhosas da minha vida trabalhar com o Professor Gazzi de Sá.

3) O que mais chamou sua atenção nas aulas e qual foi a principal lição dada por ele?

- A principal lição dada por ele... Acho que é uma coisa meio complexa porque é uma lição de vida, uma lição de compreensão. Enfim, de fascinação pela música, porque ele me revela que o que eu estava fazendo a dez anos não era música.

4) O que ele pensava sobre a educação brasileira?

- Eu acredito que o principal, era a vontade de melhorar nossa educação. Ele chegou, talvez ingenuamente, a procurar as professoras de música do lugar para trabalharem juntos, numas idéias novas trazidas por ele do Rio de Janeiro, porque essas professoras achavam que Bach era exercício e não música.

SOBRE O MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ:

1) Na sua opinião, o que Gazzi pretendia com a elaboração do método?

- Foi uma coisa tão natural... Eu acho que eu posso te dizer o que ele pretendia, pois eu acompanhei muitas aulas em muitos lugares. Ele procurava ver a dificuldade do aluno e fazia a coisa mais compreensiva, mais diretamente musical, evitando muitas explicações sobre compasso, claves, deixando assim, tudo mais simples. A relação só de linhas e espaços, ou seja, qualquer nota podia ficar em qualquer linha ou espaço.

Acredito que, antes de tudo, foi para facilitar a criança brasileira que não tem tradição, não tem experiência musical em casa. Pouco se canta em casa, no sentido de cantar a família junto. Enfim, a fascinação pela musicalidade da criança e o desejo de facilitar sua aproximação, sem complicação.

2) Quais são, na sua opinião, os benefícios do método?

- Você parte de elementos já conhecidos pela criança, ou seja, ela já conhece o número, porque mexe com números desde pequena. Então, os números tem relação, tem sentido para ela, ela sabe que o um vem antes do dois etc. A ordem dentro dela de uma maneira muito forte e muito fácil.

Para a criança, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, não faz o menor sentido, no entanto com número, qualquer nota pode ser um número de uma escala, não te problema, e isso proporciona ao aluno uma mobilidade fantástica de cantar em qualquer altura. E o uso da voz como instrumento, também é muito para as nossas condições que não podemos comprar tanto material. Mas a voz é o instrumento mais maravilhoso do mundo...

Agora, eu penso que principalmente, essa simplicidade é porque ele procura a essência, não fica perdendo tempo em torno dessa essência, ou seja, com coisas supérfluas. Sempre a música que impulsiona o trabalho. Música essa, com um repertório apropriado a nossa formação de música brasileira, indígena, portuguesa, africana. Enfim, toda essa mistura. Também, a procura inicial de trabalhar com música tonal, porque a maioria do repertório de canções infantis é tonal. E quando é modal, é possível, também através do método, aborda-la da mesma forma.

3) Você acha que o método pode ser utilizado por músicos profissionais?

- A minha experiência pessoal, foi muito curiosa. Uma vez, na casa de uma família que gostava muito de cantar, era uma família de Austríacos e eram dois casais. Um deles era músico profissional, e uma irmã dele nunca tinha estudado música. Quando eu propus de fazermos com números, ele disse, mas era isso que eu precisava sempre a minha vida toda, e que ninguém me disse, que é muito mais simples e mais fácil de entender.

4) Você acha o método complicado?

- Ao contrário, é muito despojado, muito simples. Por exemplo, o compasso não é dito e chega um pouco depois através do aluno, que vai procurar as tésis da frase que ele esta cantando, e aí, ele descobre de forma natural, a partir da própria fala.

5) Faça uma comparação entre o método Gazzi e a aprendizagem tradicional.

- Eu aprendi primeiro tradicionalmente e foi uma tristeza, justamente porque não se fazia música. Eu copiava tanta coisa, eu lembro que eu copiava o acorde da sétima da dominante, de nona da dominante. Quer dizer, eu tinha que copiar os intervalos, eu não ouvia nem cantava os intervalos.

EXPERIÊNCIA COM O MÉTODO DE MUSICALIZAÇÃO GAZZI DE SÁ:

1) Em qual instituição educacional você teve oportunidade de aplicar o método? Como os alunos o receberam?

- Eu tive aulas e depois, logo em seguida, entrei para a escola Antenor Navarro, fundada por ele. Então lá na Paraíba ainda, como Superintendente Musical do Estado, ele convidava crianças que tinham mais vontade de fazer música para a escola dele, gratuitamente. Aí, praticávamos o primeiro ensino.

A minha primeira experiência de ensino musical em escola foi no abrigo de menores de Jesus de Nazaré, na Paraíba, indicada pelo professor Gazzi. Foi uma experiência muito interessante...

Os alunos receberam bem, só que eu acho que eu quis fazer mais do que deveria... Mas receberam sem nenhum tipo de resistência.

2) Você já enfrentou alguma dificuldade enquanto aplicava o método? Qual? Como solucionou?

- Com o método não, mas com o ensino sim porque eu tinha medo das crianças... Medo de fazer besteira. Eu aos poucos senti que era através da afetividade que eu iria conquistar alguma coisa.

3) Dos diversos aspectos propostos e discutidos por Gazzi no método, qual você considera o mais importante?

- Eu acho que é muito válido, que continua valendo, é a passagem para a escrita tradicional. Os números continuam valendo nas cifragens harmônicas, então, é muito bom porque você não precisa abolir as coisas e mudar tudo para outra coisa diferente. Continua válido. Se for música atonal, naturalmente que você então terá que estar liberto também a música tradicional. Você precisa ter domínio consciente dos intervalos musicais, que pode ser obtido através do método. Não só inicialmente com sons conjuntos, como também qualquer tipo de intervalo. Gazzi trabalhava muito assim, com pequenos trechos da escala, um dicórdio, um tricórdio etc. Com isso, ele ia passeando, explorando, todas as possibilidades da seqüência daquela escala, onde é que ficava o semitom, se era no começo, no meio ou no fim. Você tinha, sempre através de repertório, o que ajudava demais a compreender. Por exemplo, o modo Frígio, começa com um semitom. Um exemplo é um coral harmonizado por J. S. Bach. Então, quando nós cantávamos, trabalhávamos justamente aquele trecho, para depois, cantarmos em outros modos, naturalmente, você já estará mais experimentado.

4) Como você analisa o ensino de música hoje no Brasil?

- Eu tenho uma tristeza muito grande, porque quando eu ensinei, era obrigatório música na escola. Obrigatório no melhor sentido da palavra, ou seja, era natural. Hoje em dia, na escola Pedro II, ainda é obrigatório, e é obrigatório MESMO, porque umas foram me procurar para eu explicar umas coisas, eu procurei explicar e perguntei, vocês cantam isso?

A resposta foi, não. Isso não tem sentido, não é música. Atualmente, eu acho que há mais tristeza porque falta música na escola, então as crianças ficam relegadas a ouvir certos programas de televisão muito melancólicos, que me envergonham. Acho que a criança merece mais respeito.

Eu me lembro que o professor Gazzi nos contou que vinha no bonde lá pela Urca, porque o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico era na Urca, e ele ficou como professor de Apreciação Musical lá quando veio para o Rio. Depois passou sete anos nas Operárias de Jesus, onde ele desenvolveu mais o método. Os meninos regiam, faziam música da Renascença lendo, Orlando de Lassus, Palestrina... Quando lá no bonde, ele disse que tinha uns molequinhos atrás dele fazendo uma batucada, ele disse, que beleza de ritmo, como eles são musicais!!

Entrevista: **Prof. Rejane Carvalho de França**.(20/04/2001)

1) SOBRE GAZZI DE SÁ:

1.1) Como o conheceu?

- Meu pai tocava piano de ouvido e estudou com Gazzi de Sá, isso em João Pessoa na Paraíba. Eu tinha seis anos, e ele era o melhor professor que se tinha em João Pessoa, querido por todos, e eu fui estudar com ele. O que era muito bom é que nós entendíamos a linguagem da música, tínhamos uma compreensão antes de realizarmos o estudo, pois ele analisava todas as peças, a gente aprendia com alegria, e ele já iniciando um pouco essa coisa do método dele nas aulas; já tinha um começo das idéias que ele já estava jogando nas suas aulas particulares.

1.1) O que ele pensava sobre a educação brasileira?

- Bom, ele trabalhava muito em cima da educação brasileira. Todos os músicos que ele tinha admiração e conhecia, o Villa-Lobos e outros músicos da época (...) Ele tinha uma compreensão e um conhecimento que era raro em João Pessoa, no panorama musical nacional e até mundial

1.2) Na sua opinião, o que Gazzi pretendia com a elaboração do método?

- Ele foi aos poucos usando esse trabalho dele, essa metodologia, ele foi criando isso na prática do ensino dele. Ele se ofereceu gratuitamente para trabalhar nas escolas, no tempo em que Villa-Lobos já estava tentando fazer o Canto Orfeônico, portanto, ele ia fazendo música nas escolas e ia trabalhando o que ele pensava ser bom para o aluno, que seria depois o método Gazzi de Sá, que ele foi aos poucos, elaborando e organizando. Isso na prática. :

Todas as crianças gostavam das aulas, adoravam e aprendiam com a maior alegria e felicidade. O método é isso, é um coisa que você faz uma prática musical, e não uma teoria musical. Isso que encantava a todos, esse trabalho da linguagem num todo, ritmo, melodia, e ao mesmo tempo a fraseologia. As crianças aprendiam isso com a maior facilidade e satisfação.

1.3) Você considera o método complicado? Justifique.

- Não. Eu considero facilímo, agora, você tem que saber ensinar, como transmitir isso, a maneira que você vai transmitir e como você vai transmitir. Aí, é de uma simplicidade maravilhosa. Outra coisa, adultos principalmente, quando já tem uma formação anterior com outras metodologias, eles acham complicado, porque eles já codificaram uma certo tipo de trabalho, uma série de vícios. Até você mudar isso, exige um certo trabalho, mas é possível, e eu já consegui isso. Eu já trabalhei com método em escolas públicas, particulares, escolas especializadas em música, no Conservatório Brasileiro de Música, aqui mesmo na Pró-Arte, e sempre fiz o Gazzi. Agora, com a minha experiência, eu tenho que, em algumas situações, misturar algumas coisas, por exemplo, método Orff com Gazzi, etc. Isso depende como os alunos chegam; se você tem jovens, crianças ou adultos que

nunca tiveram uma iniciação a música, é uma maravilha você começar com Gazzi. Agora, se ele já tem vícios, já tem uma outra formação anterior com outros métodos, fica um pouco difícil, mas não impossível.

1.4) Dos diversos aspectos propostos e discutidos por Gazzi no método, qual você considera o mais importante?

- O mais importante que eu acho no método dele, é que você faz música, você não aprende uma teoria da música, você faz música, e, com isso, vai codificando, vai entendendo a linguagem.

1.5) Como você analisa o ensino de música no Brasil?

- Tem muita coisa boa, muitas experiências interessantes e produtivas, e tem outras que são terríveis ainda, que deixam marcas muito negativas. Interessante é que eu já tive muitos professores que às vezes nem conhecem o método, mas trabalham com a linguagem do Gazzi, a silabação rítmica; sem ter nenhum conhecimento. Isso atrapalha um pouco...

É interessante como todos que usaram o método, todos os discípulos, e os que depois trabalharam com ele, eles sentem e constatarem que é de uma simplicidade e de um interesse fabuloso com os alunos.(...) Dependendo do aluno e da maneira como ele chega, você às vezes tem que fazer algumas misturas e fazer sua própria maneira de trabalho. Mas se eu quiser trabalhar a metodologia do Gazzi, eu trabalho e a receptividade é sempre muito boa.

1.6) Aqui (na Pró-Arte) a senhora trabalha com crianças?

- Aqui eu trabalho com jovens e adultos. Eu tenho um aluno adulto, aposentado, que foi difícil, ele não conseguiu codificar, aceitar o método. Mas, normalmente, os jovens que vem para mim, todos eles são iniciados com Gazzi, e o resultado é sempre muito positivo.

Entrevista: **Prof. Ermano Soares de Sá.** (12/04/2001)

1) Quando e como Gazzzi de Sá se interessou pela educação musical?

- Ele quando jovem, queria ser pianista e vir para o Rio de Janeiro, fugindo do curso de Medicina que queria obriga-lo a fazer. Ele veio, conhecer o Rio de Janeiro e o meio musical carioca e, se eu não me engano, chegou a ter aulas de piano com Oscar Guanabario. Quando o pai soube que ele não estava mais fazendo medicina, cortou a bolsa, obrigando-o a voltar para João Pessoa. E em João Pessoa, ele se dedicou a música; certamente foi por aí, já que era difícil estudar piano, que ele começou a dar aulas particulares de música, às vezes colaborava com o governo na educação musical. O interesse pela educação musical deve ter começado nessa época.

2) Você acha que o método poderia ser aplicado em Universidades? Qual seriam os benefícios dessa utilização para os estudantes?

- Quando se fala em Universidade, a gente fica pensando que são alunos adiantados, não são iniciantes. Então, me parece que não é bem para universidades que o método se dirige. Ele se dirige mais para crianças, para o jovem que esta começando a estudar música...

O método, é um método de musicalização, que é um termo que em geral, quer dizer, ensinar os principais fundamentos da música, treinar o ouvido etc.

Então, ser aplicado na Universidade como? Depende. Se a Universidade é para alunos iniciantes em música, acho que se aplica muito bem. Se aplica melhor do que em qualquer outra situação. Isto é, aplica-se melhor em qualquer outra situação, quando o aluno é iniciante no estudo de música. E tem muito aluno formado em música, que às vezes apresenta algumas deficiências, e, conhecendo o método, essas deficiências podem ser sanadas. Omitindo o nome, existe um professor muito famoso no Rio de Janeiro, muito

famoso no Brasil, que diz claramente que só passou a entender ritmo, depois que conheceu o método Gazzi de Sá.

3) Quando e em que circunstâncias Gazzi conheceu e começou a trabalhar com Villa-Lobos?

- Meu pai conheceu Villa-Lobos, mais ou menos em 1934, porque ele estava implantando em João Pessoa, na Paraíba, o Canto Orfeônico. Aí, como era uma idéia de Villa-Lobos, esse foi o motivo de ele ir ao Rio de Janeiro. Nessa ocasião, ele o conheceu. Villa-Lobos ainda era o grande criador com muitas idéias na pedagogia musical, e também nas composições dele. Por exemplo, as Bachianas n. 4, ainda não existiam, 1934, 1935, por aí.. Mas ele não começou a trabalhar com Villa-Lobos exatamente aí, ele começou a aceitar suas idéias e praticá-las na Paraíba. Trabalhar com Villa-Lobos, aconteceu no final dos anos quarenta. Morando no Rio de Janeiro ele se aproximou de Villa-Lobos naturalmente, já eram amigos, e, foi convidado por ele para assumir a cadeira de Apreciação Musical no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Aí, ele começou de fato a trabalhar com Villa-Lobos.

Villa-Lobos passava a maior parte do seu tempo fora do Brasil, enquanto isso, meu pai, fazia experiências muito importantes, não era exatamente ao lado de Villa-Lobos que ele fazia essas experiências. Ele dava aulas de Apreciação Musical no Conservatório, mas numa escola particular chamada Operárias de Jesus, ele começou a desenvolver com muita rapidez as idéias que ele devia ter acumulado durante décadas de experiência pessoal musical.

4) Comente a utilização do método no ensino musical. No Centro Educacional de Niterói, por exemplo.

- Eu infelizmente estava no estrangeiro quando meu pai estava no auge de suas experiências no Colégio das Operárias de Jesus, em Botafogo. Eu não fui testemunha do trabalho direto dele com os alunos. Deve ter sido qualquer coisa de fantástico, e nisso eu tive muito azar, porque praticamente todos os alunos da escola, chegavam a um bom nível de leitura musical em termos tradicionais, inclusive à primeira vista. Uma vez, nos célebres centros de coordenação das quintas-feiras do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, na presença da esposa de Villa-Lobos, os alunos deste colégio foram levados para lá, para fazer algumas demonstrações. Uma delas, muito interessante, foi que um compositor, não me lembro qual, improvisou a composição de uma pequena peça fácil, a quatro vozes mistas, e nós tivemos a oportunidade de ver os alunos sozinhos, em poucos minutos, poucos quase que segundos, cantarem aquela pequena peça .

No Centro Educacional de Niterói, o método Gazzi de Sá, foi aplicado por Theresia e por mim mesmo, desde 1960. Eu não acredito que eu tenha tido a eficácia que meu pai teve com os alunos das Operárias de Jesus. As realidades eram muito diferentes. Se eu não me engano, os alunos do Maria José Imperial, eram alunos carentes, eram alunos que não pagavam, ou pagavam muito pouco. Provavelmente, eles estavam mais abertos a aquilo que se oferecia a eles. O Centro Educacional, é um colégio perfeitamente normal, em que o método foi usado, mas eu confesso que o método não chegou a perfeição que Gazzi de Sá teve quando ele empregava com seus alunos.

5) Como você analisa o ensino de música hoje no Brasil?

- O ensino de música no Brasil mudou muito desde a queda do Canto Orfeônico. Não estou dizendo que o Canto Orfeônico era ideal. Estou dizendo que deixou de ser

obrigatório nas escolas o ensino de música, então o número de professores decresceu e o número de alunos que despertaram para a música diminuiu muito.

No Centro Educacional, eu sempre tive a felicidade de ter sempre, em todas as séries, educação musical de alguma maneira. Não só a aula normal de educação musical, como também, os ensaios do coral, a formação do coral. No tempo de Theresia como professora, foram formados conjuntos de flautas, conjuntos com diversos instrumentos, usamos também recursos do instrumental Orff.

Agora, no Brasil, o ensino de música é altamente deficiente em todos os níveis. Felizmente ainda existem muitos e muitos brasileiros que tem enorme paixão pela música que vão, tentando salvar nosso barco de respeito a música.