

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**O ENSINO DE PIANO EM GRUPO EM  
UNIVERSIDADES BRASILEIRAS**

ANA PAULA TEIXEIRA REINOSO

Rio de Janeiro, 2012

O ENSINO DE PIANO EM GRUPO EM UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

por

ANA PAULA TEIXEIRA REINOSO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Salomea Gandelman.

Rio de Janeiro, 2012

R373 Reinoso, Ana Paula Teixeira.  
O ensino de piano em grupo em universidades brasileiras / Ana Paula  
Teixeira Reinoso, 2012.  
100f. ; 30 cm

Orientador: Salomea Gandelman.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do  
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Vigotski, L. S. (Lev Semenovich), 1896-1934. 2. Piano - Instrução  
e estudo - História. 3. Ensino de piano em grupo. 4. Universidade e  
faculdades públicas - Brasil. I. Gandelman, Salomea. II. Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de  
Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 786.207



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

*“O ENSINO DE PIANO EM GRUPO EM UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS”*

por

Ana Paula Teixeira Reinoso

**BANCA EXAMINADORA**

*Saloméa Gandelman*

Prof<sup>ª</sup> Ms. Saloméa Gandelman (orientadora)

*Merhy*

Prof. Dr. Silvio Augusto Merhy

*Fátima Corvisier*

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fátima Corvisier

Conceito: \_\_\_\_\_

*Aprovado*

MARÇO DE 2012

*À querida Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves  
que plantou a semente do Ensino de  
Piano em Grupo no Brasil.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me dar saúde e proteção.

A minha mãe, Ana Deolinda Teixeira Reinoso (in memoriam), por me incentivar a prosseguir meus estudos em música.

A meu pai, Julio Rodriguez Reinoso, e aos meus irmãos, Natalie Teixeira Reinoso e José Enrique Teixeira Reinoso, por todo o amor e confiança em mim depositados.

A minha avó, Maria da Conceição Costa Teixeira, pelo carinho e zelo que tem por mim.

A Eliane e Ivonete, pelo fundamental apoio em casa.

A Marcelo Thys, pelo verdadeiro amor que nos une.

À minha orientadora, Professora Salomea Gandelman, pela sempre cuidadosa e objetiva orientação, por acalmar-me em momentos um pouco mais difíceis e pela enriquecedora convivência ao longo desses dois anos de pesquisa.

Aos Professores Carlos Alberto Figueiredo e Silvio Merhy cujas considerações foram determinantes para o direcionamento da pesquisa.

À Professora Maria Angela Corrêa, por compartilhar seu conhecimento comigo e pela gentileza em fornecer-me parte do material teórico que fundamenta esta pesquisa.

Ao Professor José Nunes Fernandes, pelo imediato esclarecimento das questões referentes à estruturação do texto.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO cujas lições foram fundamentais à minha formação.

Aos professores entrevistados Carlos Henrique Costa, Cesar Buscacio, Diana Santiago, Eduardo Conde Garcia, Fátima Corvisier, Haroldo Mauro, Maria Clara Gonzaga, Mario Videira, Silvio Merhy, Simone Gorete Machado, Vitor Duarte e Zélia Chueke; ao Prof. Silvio Merhy o qual ainda entrevistei pessoalmente em sua casa e colocou à minha disposição todo o seu arquivo; e especialmente à Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves por, gentilmente, receber-me diversas vezes em sua casa, contar-me sua história com o Ensino de Piano em Grupo e disponibilizar-me vários documentos e livros sobre o tema.

Ao Professor Luiz Senise cuja arte de ensinar piano reformulou minha concepção sobre o processo de ensino/aprendizado do instrumento, sobre a técnica pianística, e que me incentiva a enfrentar novos desafios.

À Profa. Ingrid Barancoski por proporcionar as minhas primeiras experiências com o Ensino de Piano em Grupo.

À Profa. Amine Chaim, pela amizade e pela iniciação aos meus estudos no instrumento.

Ao Sr. Aristides Antonio Domingos Filho por responder prontamente às minhas solicitações.

À Carlota e ao Paulo, por me atenderem sempre com muita atenção.

À Patrícia França e Fabrício Teixeira, arquivistas do Arquivo Setorial do CLA da UNIRIO, por me ajudarem na busca de alguns documentos.

Aos amigos Camila Monterosso, Carolina Possamai, Liana Thys, Marcelo Thys, Natalie Teixeira Reinoso e Suélem Bedran, que se dispuseram a colaborar com as transcrições das entrevistas.

Ao meu amigo Humberto Amorim, pela amizade e exemplo de coragem, persistência e determinação.

Aos amigos Larissa de Oliveira, Fábio de Oliveira, Marília Machado, Ana Mercedes Figueiredo, Pedro Henrique Barbosa, Flávia de Castro, Vinícius Amaral, Marcia Jaqueline e Guilherme Tomaselli, por dividir boas risadas.

Por fim, à CAPES, por financiar a realização desta pesquisa.

*“As idéias diferentes fazem transformações fantásticas”.*  
*Rubem Alves*

REINOSO, Ana Paula Teixeira. *O Ensino de Piano em Grupo em Universidades Brasileiras*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## **RESUMO**

Esta pesquisa tem o objetivo de apresentar o cenário atual do Ensino de Piano em Grupo em Universidades Públicas brasileiras e pensá-lo à luz da teoria de Vigotski (2003). Em primeiro lugar, realizou-se um relato histórico do desenvolvimento desse formato de ensino, partindo das primeiras experiências - em 1815 - de que se tem conhecimento, passando pelo processo de sua expansão e consolidação nos Estados- Unidos, baseando-nos principalmente em Bastien (1988), Coats (2006), Logier (1814), Lyke (1977; 1996), Fisher (2010) e Richards (1962). Com o fim de buscar fundamentos psicológicos que respaldassem a prática do ensino realizado em grupo, selecionou-se o pensamento de L.S.Vigotski (1896-1934), psicólogo sócio-histórico, e do educador musical Shinichi Suzuki (1989-1998). Por fim, foram investigados os episódios mais marcantes da fase inicial do EPG no Brasil e a forma como hoje se apresenta no ensino superior. Dentre os principais procedimentos metodológicos, além da pesquisa bibliográfica, foram realizadas entrevistas com a Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e com professores universitários que lecionam ou lecionaram piano em grupo na graduação. Observou-se que sua inserção na maioria das respectivas universidades ocorreu há menos de 10 anos e que muitas idéias equivocadas quanto à sua prática ainda permanecem.

Palavras-chave: Ensino de Piano em grupo; Universidades Públicas Brasileiras; Vigotski.

REINOSO, Ana Paula Teixeira. *Group Piano Teaching in Brazilian Universities*. 2012. Master Dissertation (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## **ABSTRACT**

This research aims to describe the current scenario of Group Piano Teaching (GPT) in Brazilian public universities and to reflect upon it in light of the theory of Vigotski (2003). Firstly, a historical account of the development of this form of teaching is presented, starting from the first experiences known to date, in 1815, and going through the process of its expansion and consolidation in the United States, focusing primarily on Bastien (1988), Coats (2006), Logier (1814), Lyke (1977; 1996), Fisher (2010) and Richards (1962). In order to seek psychological foundations that would support Group Piano Teaching practice, the thoughts of the social-historical psychologist L. S. Vigotski (1896-1934) and the music educator Shinichi Suzuki (1989-1998) were selected. Finally, the most significant episodes of GPT's first stages in Brazil were investigated, as well as how it stands in universities today. Among the main methodological procedures, besides quoting relevant bibliography, interviews were undertaken with Prof. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves and with university professors who have taught or presently teach piano in groups in undergraduate programs. It was noted that its implementation in the majority of the universities studied occurred less than 10 years ago, and that many misconceptions regarding its practice still remain.

Keywords: Group Piano Teaching; Brazilian Public Universities; Vigotski.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - HISTÓRICO DO ENSINO DE PIANO EM GRUPO .....</b>	<b>9</b>
1.1    A origem do EPG: Johann Bernhard Logier .....	9
1.1.1    O novo formato de ensino .....	9
1.1.2    Críticas ao formato de ensino de Logier .....	12
1.2    O desenvolvimento do EPG nos Estados Unidos.....	16
1.2.1    Calvin Cady, o primeiro proponente .....	17
1.2.2    Críticas à inserção do novo formato de ensino .....	18
1.2.3    O EPG nas escolas regulares e na universidade .....	20
1.2.4    Métodos de EPG.....	22
1.2.5    Workshops, conferências e publicações .....	25
1.3    A consolidação do EPG .....	27
1.3.1    Características e estratégias.....	27
1.3.2    Questões práticas: faixa etária, tamanho das turmas, periodicidade, extensão, duração das aulas.....	31
1.3.3    Conteúdo das aulas .....	34
<b>CAPÍTULO II - INTERAÇÃO, APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO .....</b>	<b>40</b>
2.1    O pensamento sócio-histórico de Vigotski .....	41
2.1.1    O desenvolvimento .....	42
2.1.2    A relação meio/desenvolvimento .....	45
2.1.3    A relação aprendizado/desenvolvimento .....	46
2.1.4    Nível de desenvolvimento real e potencial .....	47
2.1.5    Zona de Desenvolvimento Proximal .....	49
2.2    A interação no aprendizado instrumental .....	52
2.2.1    A filosofia Suzuki.....	52
2.2.2    Princípios norteadores das aulas de Piano em Grupo.....	54
<b>CAPÍTULO III - O EPG NO BRASIL: ORIGEM E CENÁRIO EM UNIVERSIDADES PÚBLICAS .....</b>	<b>61</b>
3.1    A Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e o EPG: episódios marcantes..	62
3.1.1    O Curso de Especialização em Piano em Grupo Pós-Graduação <i>Lato Sensu</i> .....	65
3.1.2    O Laboratório de Teclados Eletrônicos na UNIRIO .....	67
3.1.3    Os Cursos de Extensão para professores .....	68
3.2    O EPG em universidades públicas brasileiras.....	70
3.2.1    UNIRIO: pioneira na adoção do EPG .....	70
3.2.1.1    Harmonia de Teclado: a primeira disciplina de piano em grupo.....	71
3.2.1.2    Piano Complementar e Acompanhamento ao Piano.....	75
3.2.2    Cenário do EPG em universidades brasileiras: UFC, UFRN, UFBA, USP, UFG, UFOP e UFPR.....	76
3.2.3    Vigotski e o Posicionamento dos professores .....	79
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>92</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>(Vol. II)</b>

## **INTRODUÇÃO**

As primeiras experiências documentadas sobre o Ensino de Piano em Grupo foram desenvolvidas por J.B. Logier (1777-1846) nos primeiros anos do século XIX (1815), em Dublin, Irlanda (Richards, 1962). Visando integrar o aprendizado teórico musical à execução prática ao teclado, Logier (1818a) começou a dar aulas de piano para grupos de alunos, desenvolvendo um novo modelo de ensino que, mesmo despertando o ânimo de opositores, não deixou de se expandir.

O Ensino de Piano em Grupo – EPG - chegou aos Estados-Unidos na segunda metade do século XIX, onde tampouco houve uma aceitação imediata. Foi Calvin Cady (1851-1928) que estabeleceu suas premissas naquele país; afirmava ele que o ensino em grupo motivava os alunos e, ao mesmo tempo, possibilitava que uns aprendessem com os outros.

O “novo” formato de ensino<sup>1</sup> do instrumento expandiu-se pelos EUA ao longo da década de 1920. Em Minneapolis/Minnesota e Lincoln/Nebraska destacaram-se Thadeus Giddings (1868-1964) e Hazel Gertrude Kinscella (1893-1960), considerados os pioneiros do movimento do EPG, inclusive na publicação de livros sobre suas práticas. Em 1930, escolas públicas em mais de 800 cidades já utilizavam a formato do EPG (Fisher, 2010).

Entretanto, uma série de motivos comprometeram seu desenvolvimento. O alto preço do instrumento, somado à falta de professores qualificados para aquela forma de ensino, à Grande Depressão (1929) e ao advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) impediram sua maior expansão, que veio a ocorrer na década de 1950, quando a empresa Wurlitzer lançou o primeiro teclado eletrônico (Lyke, 1977).

---

<sup>1</sup> Tendo em vista a utilização indiscriminada pelos autores das palavras “metodologia”, “procedimento”, “forma”, “formato”, “modo” e “sistema” de ensino para referir-se ao EPG, optou-se nesta dissertação por empregar apenas “forma”, “formato” ou “modo” de ensino, que são expressões sinônimas segundo o Dicionário Sacconi (2010).

Diante das diversas possibilidades criadas pelos novos aparelhos, o EPG conquistou mais espaço e chegou às universidades. Já na década de 1950, mais de 250 universidades americanas ofereciam cursos de piano em grupo e mais de 150 dispunham de cursos de pedagogia do EPG (Richards, 1962).

Com o crescimento do movimento do EPG nos EUA, a oferta de cursos de treinamento de professores aumentou e diversos métodos foram publicados para servir aos propósitos do “novo” modo de ensino que, entre seus objetivos, tinha o desenvolvimento das chamadas habilidades funcionais no uso do teclado. O número de pesquisas sobre o tema também aumentou consideravelmente, resultando em workshops, artigos, dissertações, teses, livros e outras publicações.

Na década de 1970, a Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, assinante da revista *Clavier* e freqüentadora assídua de livrarias e da loja de Música de Oscar Arany, de quem era amiga pessoal, teve acesso a diversos materiais publicados sobre o EPG. Anos depois, quando já lecionava piano na Escola de Música da UFRJ, a professora apresentou à instituição o projeto de pesquisa intitulado “O Ensino de Piano em Grupo - Nova abordagem do ensino do Instrumento”. Iniciava-se um novo momento na história do ensino de piano no Brasil, cujos desdobramentos no âmbito do ensino superior são apresentados nesta pesquisa. Afirma Gonçalves que “o EPG não é o grupo; é a metodologia que você pode desenvolver e as estratégias que você tem que bolar (2011)”, ou seja, para ela não é o fato de ter mais de um aluno por turma que caracteriza o EPG, mas a metodologia de ensino que dentro dela é desenvolvida. Contudo, entende-se, que não é apenas o grupo, ou o desenvolvimento das habilidades funcionais, mas a soma destes dois elementos que caracteriza o EPG como o formato de ensino de piano que visa ao desenvolvimento das habilidades funcionais, em cada aluno, a partir da situação de grupo.

Assim, destaca-se como objetivo principal desta pesquisa apresentar o cenário atual do EPG em algumas das universidades públicas brasileiras que adotam este formato de ensino nos seus Cursos de Graduação em Música e examinar suas condições de funcionamento e resultados, à luz da teoria de Vigotski (2003). Para tanto, a dissertação foi organizada em três capítulos. No Capítulo 1, foi descrito o processo de desenvolvimento histórico do EPG, subdividindo-o em três tópicos: sua origem com J.B. Logier (1818a); o desenvolvimento nos EUA; e sua consolidação, pautada na opinião de diversos professores americanos. No Capítulo 2, foram tratadas as questões decorrentes da interação aluno/aluno e destes com o professor, no processo de ensino/aprendizado, a partir do pensamento sócio-histórico de L.S.Vigotski (1896-1934) e do posicionamento do educador musical Shinichi Suzuki (1898-1998). No Capítulo 3, foram apresentados os fatos relevantes para o desenvolvimento do EPG em nosso país e a situação real observada em 7 das universidades públicas brasileiras onde ele é aplicado. Diante da escassez de bibliografia escrita em português, somado ao fato de ser o EPG relativamente recente em nosso país, foram realizadas 13 entrevistas com professores de piano em grupo em nível universitário, que constituíram a principal fonte de referência desta pesquisa.

No primeiro capítulo, por dificuldade de acesso ao material escrito por Logier (1777-1846), foram consultados diretamente apenas dois textos (1814; 1818a). Como a literatura brasileira sobre este momento da história do EPG é pouco extensa, buscou-se na bibliografia estrangeira material que pudesse servir de base pra esta dissertação. Uma grande quantidade de material em inglês foi encontrada. A dissertação de Richards (1962), a qual foi possível acessar, apesar de não ter sido publicada, tornou-se, em conjunto com os livros de Fisher (2010) e de Logier (1818a), e a dissertação de Monsour (1960), a base para a construção dos dois primeiros tópicos do primeiro capítulo.

O livro de Logier (1818a) - “*An authentic account of the examination of pupils, instructed in the new system of Musical Education*”<sup>2</sup>- traz as críticas que foram levantadas contra o novo formato de ensino desenvolvido por ele e suas considerações sobre as mesmas.

Richards (1962) em “*Trends of Piano Class Instruction*”<sup>3</sup> fez uma extensa narrativa sobre o desenvolvimento do EPG, partindo das aulas proferidas por J.B.Logier, em 1815, em Dublin. Seu trabalho é um dos maiores na área, referenciado em vários artigos, dissertações e teses sobre o EPG.

A dissertação de Monsour (1960) – “*The Establishment and Early Development of Beginning Piano Class in the Public Schools, 1915-1930*”<sup>4</sup> - descreve a expansão do EPG nos EUA durante esses 15 anos, os fatores que contribuíram para seu declínio após 1931, e apresenta uma análise dos primeiros livros sobre o ensino de piano – *Steps for the Young Pianist* (1919-1926)<sup>5</sup>, de Hazel Kinscella, *The Melody Way to Play the Piano* (1924-1926)<sup>6</sup>, de W.Otto Miessner; *Fundamental Piano Series* (1926-1949)<sup>7</sup>, de Helen Curtis; e *Oxford Piano Course* (1927-1932)<sup>8</sup>, de Ernest Schelling, Charles J. Haake, Gail Martin Haake e Osbourne McConathy (Monsour, p.129).

O livro de Fisher (2010) – *Teaching Piano in Groups* - divide-se em nove capítulos, um deles contendo uma introdução sobre o desenvolvimento do EPG nos EUA, e os demais, questões referentes à logística das aulas, estratégias de ensino, considerações sobre a aplicação do EPG para crianças, adultos iniciantes e alunos dos cursos de graduação em música.

---

<sup>2</sup> “Uma explicação legítima sobre a avaliação de alunos ensinados através do novo sistema de educação musical”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>3</sup> “Direções do Ensino de Piano em Grupo”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>4</sup> “O estabelecimento e o desenvolvimento inicial das primeiras aulas de piano em grupo nas escolas públicas, 1915-1930”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>5</sup> “Passos para o jovem pianista”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>6</sup> “A maneira melódica de tocar piano”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>7</sup> “Séries Fundamentais de Piano”. Tradução da autora dessa pesquisa.

<sup>8</sup> “Curso de Piano Oxford”. Tradução da autora dessa pesquisa.

Para o último tópico do primeiro capítulo, procurou-se identificar qual o posicionamento de professores americanos que trabalham ou trabalharam com o EPG, muitos deles nos cursos de graduação em música, dentre os quais Bastien (1977; 1988), Chronister (1999), Coats (1999; 2006), Duckworth (1999), Fisher (2010), Lyke (1996) e Pace (apud Zeigler, 2011). Diante de críticas – corrupção do gosto musical dos alunos; impossibilidade do professor dar atenção a todos; propagação dos mesmos erros; e ausência de segurança para tocar sozinho em público - e descrição de aspectos favoráveis ao EPG – desenvolvimento de maior acuidade na escuta e independência em relação ao estudo; aumento da motivação em comparecer às aulas e estar bem preparado; promoção da autoconfiança do aluno – algumas questões mostraram-se intrigantes: o aprendizado em grupo é capaz de provocar todas essas mudanças? Por quê? Ressalte-se que não é objetivo desta pesquisa fazer um estudo etnográfico de grupos que aprendem piano em grupo para observar as mudanças que neles ocorrem. Contudo, para buscar respostas para aquelas questões, no capítulo 2, recorreu-se à psicologia, em particular a L.S.Vigotski (1896-1934).

Entende o referido autor que o pensamento do homem é construído a partir da interação que estabelece com o ambiente físico e social e que o aprendizado desperta processos de desenvolvimento que de outra forma não operariam. Assim, foram selecionadas algumas idéias de Vigotski (2003), em especial o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal, para que se entendesse por que o grupo pode favorecer o desenvolvimento de capacidades<sup>9</sup> dos alunos.

---

<sup>9</sup> Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de 1997, que estabelece uma referência curricular comum para todo o país, utiliza recorrentemente a expressão “capacidade”. O PCN para os quatro primeiros níveis da Educação Básica, coloca entre seus objetivos: “Os objetivos propostos nos Parâmetros Curriculares Nacionais concretizam as intenções educativas em termos de *capacidades* que devem ser desenvolvidas pelos alunos ao longo da escolaridade” (p.47, itálico da autora). O PCN para o Terceiro e Quarto ciclos do Ensino Fundamental (1998) afirma: “Os Parâmetros Curriculares Nacionais indicam como objetivo do ensino fundamental que os alunos sejam *capazes de (...)*” (p.55, itálico da autora). O PCN para o Ensino Médio dispõe (2000): “Propõe-se, no nível do Ensino Médio, a formação geral, em oposição à formação específica; o desenvolvimento de *capacidades de* pesquisar, buscar informações, analisá-las e selecioná-las; a *capacidade de* aprender (...)” (p.5, itálico da autora). Todos os documentos disponíveis em <<http://portal.mec.gov.br>> Acesso em 10 de janeiro de 2012.

Foram consultados artigos e livros escritos sobre sua obra, além de textos de sua autoria, dos quais “A Formação Social da Mente” (2003) representou a principal fonte bibliográfica. Esse livro é uma síntese de seus ensaios, organizada de forma a representar sua produção teórica em geral. Os capítulos que tratam da relação entre aprendizado e desenvolvimento e da internalização das funções psicológicas superiores foram muito utilizados.

Deve-se ressaltar que a obra de Vigotski foi construída no ambiente político, social e intelectual da Rússia pós-revolução de 1917, fazendo parte, portanto, de um ambiente ideológico marxista. Sem embargo, pode-se entender que seus conceitos são perfeitamente passíveis de aplicação nos dias de hoje, pois nos tornam mais críticos em relação ao sistema educacional a que estamos submetidos.

Não se pode tratar do ensino instrumental em grupo sem também citar o educador musical Shinichi Suzuki (1898-1998), que desenvolveu sua filosofia de ensino sobre a premissa de que as condições ambientais favorecem o aprendizado musical, dando especial destaque à interação aluno/aluno.

O Capítulo 3 concentrou-se no EPG em universidades públicas brasileiras. Todas as investigadas são instituições federais, com exceção da USP, que, por ser a maior universidade do Brasil, não poderia ser excluída desta pesquisa. Uma parte do capítulo foi exclusivamente dedicada à UNIRIO, a primeira instituição de ensino superior no Brasil a inserir o EPG no programa dos seus Cursos de Graduação em Música.

Para estudar o histórico do EPG no Brasil, foram necessárias a consulta aos relatórios de pesquisa escritos por Gonçalves nos anos de 1977 a 1983<sup>10</sup>, a realização de encontros com Gonçalves, de entrevistas com os Profs. Haroldo Mauro e Silvio Merhy, do Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO, de mais 10 outras com professores de piano

---

<sup>10</sup> Devido ao número de volumes (6) e tamanho de cada um dos relatórios de pesquisa de Gonçalves, optou-se por não anexá-los a esta pesquisa.

de diferentes universidades públicas, além da consulta a artigos publicados por Gonçalves e Merhy, em 1986, e da pesquisa de documentos no Arquivo Setorial do CLA, da UNIRIO. Os referidos relatórios de pesquisa foram disponibilizados pela própria Gonçalves. Nestes documentos encontram-se o planejamento e a discriminação de todas as atividades desenvolvidas ao longo dos seis anos de pesquisa por ela realizada, incluindo-se a lista da literatura sobre o EPG que consultou, o Regulamento do Curso de Especialização em Ensino de Piano em Grupo Pós-Graduação *Lato Sensu* e do seminário sobre a “Moderna Pedagogia do Piano nos EUA” ministrado pela Profa. Louise Bianchi, em 1980, a proposta de implantação do EPG no Curso de Licenciatura em Educação Artística da UFRJ e uma série de considerações sobre este formato de ensino.

Nos encontros com Gonçalves, em sua casa no Rio de Janeiro, procurou-se conhecer a história de sua relação com EPG no Brasil, os acontecimentos marcantes para a disseminação deste formato de ensino no Brasil, como a criação do curso de Especialização em Piano em Grupo Pós- Graduação *Lato Sensu* na Escola de Música da UFRJ (1979-1981), a construção do Laboratório de Teclados Eletrônicos na UNIRIO (1982) e a realização de cursos de extensão para professores em diversas cidades do país. Todas as nossas conversas foram gravadas em MD.

Quanto às entrevistas realizadas com os 10 professores de piano em grupo, e ainda com Mauro e Merhy, o roteiro de perguntas foi previamente elaborado, mas os entrevistados ficaram livres para fazer comentários sobre outras questões. O roteiro dos Profs. Mauro e Merhy sofreu algumas adaptações para melhor se adequar à especificidade da disciplina que lecionam, ou lecionaram, na UNIRIO, Harmonia de Teclado. Merhy também discorreu sobre algumas questões referentes à inserção do EPG na UNIRIO, da qual participou ativamente. Procurou-se sempre atender às recomendações feitas por Thompson (1992), quanto ao cuidado que o entrevistador deve ter ao efetuar as entrevistas, a fim de obter as informações

almejadas. A maior parte das perguntas (Anexo 1) foi referente a questões práticas das disciplinas que lecionam e ao posicionamento deles em relação a essas questões. Com exceção dos métodos de piano em grupo citados, ou adotados, os entrevistados, assim como a maioria dos professores norte-americanos consultados, não aludem a nenhum referencial teórico de natureza psicológica que norteie suas práticas de ensino.

Com exceção de Merhy (2011; 2012), cada professor foi entrevistado apenas uma vez. A maior parte das entrevistas foi realizada pela internet, através do programa *skype*, a não ser as entrevistas com os Profs. Fátima Corvisier (2011), Maria Clara Gonzaga (2011) e Silvio Merhy (2011), realizadas pessoalmente, no Rio de Janeiro, e gravadas em MD. A transcrição de todas as 13 entrevistas foi anexada (Anexo 2) a esta pesquisa.

Acrescentou-se, ainda, um quadro revelando o cenário do EPG nas universidades investigadas, trazendo informações como: nome da disciplina, extensão, número de aulas por semana, sua duração, número de instrumentos no laboratório e de alunos por turma.

O capítulo foi encerrado com uma reflexão sobre o movimento de inserção do EPG nos cursos de graduação em música e sobre o pensamento dos professores entrevistados à luz da teoria de Vigotski (2003).

## CAPÍTULO I

### HISTÓRICO DO ENSINO DE PIANO EM GRUPO

Dois grandes estudos, Monsour (1960) e Richards (1962), foram feitos sobre o desenvolvimento do Ensino de Piano em Grupo (EPG). Neles fundamenta-se a estrutura das duas primeiras subseções do presente capítulo.

#### **1.1 A origem do EPG: Johann Bernhard Logier**

As primeiras experiências com o Ensino de Piano em Grupo (EPG) datam do início do século XIX. Em 1815, o professor e musicista alemão Johann Bernhard Logier (1777-1846) começou a dar aulas de piano para turmas em Dublin, Irlanda (Logier, 1818a, p.1). Sustentava ele que o ambiente de grupo era ideal para integrar o aprendizado da teoria musical à sua aplicação ao teclado.

##### **1.1.1 O novo formato de ensino**

As turmas de piano de Logier eram grandes e heterogêneas. Louis Spohr (1969), que afirma ter visitado diversas vezes uma das escolas de música de Logier, escreveu no *Leipsic Musical Journal*, em agosto de 1820, que a média de alunos era de 30 a 40 por turma, e que nelas encontravam-se estudantes de piano iniciantes e avançados.<sup>11</sup> De acordo com o relato de Spohr (1969), todos os alunos, em geral, tocavam simultaneamente; enquanto os primeiros

---

<sup>11</sup> Quanto ao número de alunos por turma, há uma discordância entre os autores Loesser (1954) e Spohr (1969). Loesser (1954) afirma que eram 20 (p.296).

tocavam uma melodia simples, mantendo o ritmo extremamente preciso, os últimos elaboravam variações na mesma tonalidade.

Poder-se-ia pensar que o modo de Logier proceder instalaria uma confusão na aula. Mas, segundo o relato de Spohr (1969), entre os alunos formavam-se pequenos grupos nos quais estudantes de níveis aproximados sentavam-se próximos uns dos outros. Logier (1818a) às vezes escutava os pequenos grupos, a turma toda em conjunto, ou mesmo apenas um aluno, para verificar seu progresso individual.

Interessava a Logier (1818a) promover tanto a formação teórica musical quanto a prática instrumental. De acordo com Loesser (1954), as aulas tinham duração de 2 horas e ocorriam duas vezes por semana. Afirma Spohr (1869) que “(...) o mais marcante no método de ensino de Logier é que, logo nas primeiras aulas de piano, ele ensina aos alunos harmonia (...)” (p.99)<sup>12</sup>.

Dentre as competências desenvolvidas por Logier (1818a, p.24) estavam: o conhecimento da teoria, o conhecimento completo das particularidades de cada tonalidade, o perfeito conhecimento da construção da escala, a pronta decisão quanto à formação de acordes sobre qualquer baixo, o encadeamento de acordes, executados através do ciclo de doze tons. Ressalta Spohr (1969) que os alunos de Logier, crianças de 7 a 10 anos, solucionavam rapidamente os mais difíceis problemas, como modulações e harmonização a quatro vozes.

Desta forma, Logier (1818a) criou uma nova forma de ensino, como ele mesmo denominava: “Faz mais de dois anos e meio que inaugurei uma academia em Dublin com um *novo modo* de instrução” (p.1, itálico da autora).<sup>13</sup> Segundo Logier (1818a, p.2), três anos depois esse formato já era bem aceito e adotado em 28 academias de música entre Irlanda, Escócia e Inglaterra. Em meados de 1919, o número de escolas chegou a 82 (Loesser, 1954,

<sup>12</sup> (...) what is most remarkable in Mr. Logier’s method of teaching is, that, with the very first lesson in pianoforte playing he teaches his pupils harmony (...)

<sup>13</sup> It is upwards of two years and a half since I first opened an academy in Dublin on a new mode of instruction.

p.300). Afirmava Logier (1818a) que “na cidade de Dublin, dificilmente encontrar-se-ia um aluno que fosse ensinado através de algum outro modo” (p.2).<sup>14</sup>

Samuel Webbe (1817), um dos professores que inaugurou uma escola de música na Inglaterra adotando este formato de ensino, ressaltava a sua satisfação com os resultados obtidos por seus alunos, cinco meses após terem iniciado seus estudos ao piano, na forma do modelo criado por Logier: “os resultados da prática e estudo de meus próprios alunos durante este pouco tempo satisfizeram não apenas as minhas expectativas, mas têm recebido os mais amplos testemunhos de aprovação (...)” (apud Logier, 1818a, p.50)<sup>15</sup>.

Logier (1818a) também se preocupou em registrar suas idéias. Alguns documentos formais foram escritos por ele<sup>16</sup>, dedicados à teoria musical, à seleção de peças para ensino de piano e à defesa de seu novo formato de educação musical e do quiroplasto<sup>17</sup> - um aparelho mecânico inventado por ele que ajudaria os pianistas a formar a posição correta das mãos. Em *Theoretical and Practical Study for the Pianoforte* (1832), Logier fez uma seleção de obras clássicas para o estudo de piano, incluindo composições de Corelli, Handel, Haydn, Mozart, Clementi, D.Scarlatti e Beethoven. Não obstante, Logier encomendava novas peças aos compositores seus contemporâneos, como se pode observar pelo pedido feito por ele ao compositor F. Ries<sup>18</sup> em 1827:

<sup>14</sup> (...) there was scarcely to be found in the city of Dublin, a pupil who would be taught on any other plan.

<sup>15</sup> The results of the practice and study of my own pupils in that short time, have not only satisfied my own expectations, but have received the amplest testimony of approbation (...).

<sup>16</sup> Richards (1962) afirma que são 11 documentos escritos por Logier. Contudo, no catálogo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos constam mais de 11.

<sup>17</sup> O quiroplasto era uma estrutura constituída por dois trilhos paralelos e uma vara de metal, que se estendia por todo o teclado, sobre o qual era aparafusada. Os trilhos eram horizontais e paralelos, e entre estes as mãos deveriam ser inseridas, de forma a manter o pulso na altura apropriada. A vara de metal servia de suporte para o “guia-dedos” – duas molduras de metal que deslizavam lateralmente por toda a extensão da vara, cada qual com buracos onde os dedos eram inseridos. Segundo Logier (1814), a utilização deste aparelho evitaria que as mãos e os braços dos alunos realizassem movimentos indevidos, o que facilitaria a execução instrumental. O aparelho, apesar das críticas, foi defendido por Clementi, J.B. Cramer, Shield, S. Wesley, Latour, entre outros. Para mais informações consultar: Logier, J.B. *Explanation and Description of the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director, a newly invented apparatus for facilitating the acquirement of a proper execution on the pianoforte*. Londres: 1814, Clementi and Co. Cheapside; e Rainbow, Bernarr. Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy. *The Musical Times*. Vol.131, n. 1766, Abril, 1990, pp.193-196.

<sup>18</sup> Ferdinand Ries (1784-1838), compositor alemão, foi aluno de Beethoven (1770-1827). Entre suas obras estão: oito sinfonias, um concerto para violino e nove concertos para piano.

(...) você poderia fazer-me o favor de compor, para esta ocasião, uma peça que consista em três movimentos, e como eu emprego vários pianofortes na minha academia, eu gostaria que fosse também um trio ou um quarteto para três ou quatro diferentes pianofortes (Logier, 1827, p.15, Apud Richards, 1962, p.12).<sup>19</sup>

Buscando maneiras de disseminar sua nova proposta de ensino, afirma Loesser (1954) que Logier organizava demonstrações públicas do seu novo modo de ensino, nas quais utilizava seis, oito ou mesmo dez pianos simultaneamente (p.298), e também proferia cursos de treinamento de professores, os quais eram pagos e realizados sob condição de que os professores mantivessem sigilo quanto aos procedimentos de ensino utilizados (Loesser, 1954, p.299).

Afirma Loesser (1954) que “ele [Logier] foi o profeta de um novo ‘sistema’, e seu objetivo principal era obter adeptos e apóstolos entre outros professores” (p.299)<sup>20</sup>. Contudo, nem todos aceitaram esse novo formato de ensino.

### 1.1.2 Críticas ao formato de ensino de Logier

Conforme reporta Richards (1962), ataques escritos aos materiais de ensino e procedimentos utilizados por Logier começaram a aparecer nos *Weekly Chronicle* e no *Caledonian Mercury*, ambos em Edimburgo, Escócia, em abril de 1817<sup>21</sup>. Dentre as críticas, ressaltavam-se a impossibilidade de o professor dar atenção a todos os alunos, a deterioração do ouvido musical e a corrupção do gosto dos alunos diante da impossibilidade de afinação de todos os pianos na mesma altura, como se pode extrair das “Cartas ao Editor” publicadas nas referidas revistas:

(...) num curso de uma hora de duração, a atenção do professor é dirigida diretamente para um indivíduo dentre os alunos, por dois ou três minutos apenas; enquanto ele (o estudante) é

<sup>19</sup> (...) would you do me the favor to compose a work for this occasion to consist of three movements, and as I employ several pianofortes in my academy, I should it to be either a trio or quarter for three or four different pianofortes.

<sup>20</sup> He was the prophet of a new “system”, and his chief aim was to secure adherents and apostles among others teachers.

<sup>21</sup> Segundo Richards (1962), as críticas eram artigos anônimos enviados como “cartas ao editor”, assinadas apenas como “H.M.B”, e que, segundo ele, era possível deduzir que se tratava de um grupo de músicos.

deixado a praticar insistentemente seus exercícios pelo resto da aula, da melhor forma que possa fazer (Graham, 1817, p.4, apud Richards, 1962, p.10).<sup>22</sup>

e que

Seus ouvidos [dos estudantes] são estragados, e seus gostos corrompidos pelo barulhento e dissonante jargão ao qual estão acostumados diariamente; e nem mesmo têm o benefício da atenção do professor em relação ao estilo e à maneira pelas quais expressam o que estão tocando (Graham, 1817, p.38, apud Richards, 1962, p.14).<sup>23</sup>

Se, de um lado, o volume sonoro produzido durante a aula poderia trazer algum prejuízo para a concentração e ouvido do aluno, de outro, o ambiente do grupo proporcionava situações enriquecedoras para o desenvolvimento do aluno que, de outra forma, não ocorreriam.

Apesar das críticas, afirmavam que

o progresso dos alunos normais é (...) acelerado, não apenas pelo animado espírito de competição, mas pela conversa que os alunos de uma certa idade naturalmente têm sobre o tema de seus estudos, na qual frequentemente obtêm êxito quando explicam uns aos outros o que seu professor não consegue fazê-los entender (Graham, 1818, p.17, apud Richards, p.13)<sup>24</sup>.

Observa-se que os críticos compreenderam exatamente alguns dos aspectos positivos do novo modo de ensino de Logier (1818a), expondo-os de maneira ainda mais nítida que o próprio professor.<sup>25</sup> Reconheciam ainda os críticos que “o ensino em grupo (...) é uma boa economia de tempo para o professor” (Graham, 1818, p.17, apud Richards, 1962, p.13).

As críticas prosseguiram. Alegava-se que aqueles que tivessem aulas em grupo “não deveriam tocar ou cantar num concerto até que fossem capazes de tocar sozinhos com um nível considerável de clareza, expressão e espírito crítico” (Graham, p.26, apud Richards,

---

<sup>22</sup> (...) in the course of one hour's practice, the attention of the teacher is particularly directed to an individual among the pupils for two or three minutes only; while she (the student) is left to hammer through her exercises for the remainder of the hour in the best way she can.

<sup>23</sup> Their ears are spoiled, and their tastes corrupted, by the loud and dissonant jargon to which they are every day accustomed; and they have not even the benefit of the master's attention to the style and manner in which they express what they are performing.

<sup>24</sup> The progress of ordinary pupils is also accelerated, not only by the spirit of emulation excited, but also by the conversations which pupils of a certain age naturally hold on the subject of their studies, in which they often succeed in explaining to each other what their master did not make them understand.

<sup>25</sup> O posicionamento da autora dessa pesquisa quanto às críticas realizadas ao sistema de Logier (1818a) encontra-se nos capítulos 2 e 3.

1962, p.14)<sup>26</sup>. Como se observa, os oponentes de Logier julgavam não ser possível que ele acompanhasse o progresso ou falta de progresso individual dentro de um grupo de muitos alunos. Logier, por sua vez, respondia às críticas que lhe eram imputadas. A partir delas pode-se constatar que faltava aos debatedores a compreensão de que Logier estava criando um novo modo de instrução musical, não apenas voltado para a performance pianística e que, portanto, utilizaria outros procedimentos e estratégias de ensino.

Ainda segundo Richards (1962), o debate só terminou em maio de 1817 quando o editor da *Caledonian Mercury* publicou que

(...) aqueles que assumem para si a tarefa sem sentido de tentar impedir o progresso, podem seguramente deixar de colher frutos de seus esforços, os quais nós não hesitamos em afirmar que, neste caso, provar-se-ão igualmente ineficazes e impróprios (Graham, 1817, p.4, apud Richards, 1962, p.15).<sup>27</sup>

Afirma Richards (1962) que esta declaração acabou elevando a reputação de Logier, de maneira que seu sistema de ensino teria ainda ganho mais peso.

Contudo, ainda em 1817, na Inglaterra, afirmou Logier (1818a) que “artigos têm circulado para prejudicar o meu sistema, provenientes de pessoas tão completamente ignorantes quanto aos princípios desse, ou intencionadas em deturpar qualquer informação que possam ter obtido (...)” (p.4)<sup>28</sup>. Logier (1818a) referia-se também a alguns membros da Sociedade Filarmônica que começaram a reunir-se para elaborar meios de suprimir seu novo modo de ensino.

Certo de que “o caminho mais natural para uma mente, confiante de sua própria integridade, era encontrar imediatamente seus oponentes pessoalmente” (p.3)<sup>29</sup>, Logier (1818a), através de carta, convidou os membros daquela Sociedade para assistir a um exame

---

<sup>26</sup> (...) should not play in concert until they are able to perform alone with considerable degree of neatness, expression, and judgment.

<sup>27</sup> Those, therefore, who take upon themselves the senseless task of attempting to arrest the progress of improvement, may safely be left to reap the reward of efforts, which we do not hesitate to affirm, will, in this case, prove equally impotent and discreditable.

<sup>28</sup> As reports have been circulated to the prejudice of my system, by persons either utterly ignorant of its principles, or intent upon perverting any information they may have obtained (...)

<sup>29</sup> The most natural course to a mind, confident of its own integrity, was at once to meet my opponents personally.

de seus alunos, para que assim formassem suas próprias opiniões. Segundo o autor (1818a), dos 45 membros da Sociedade Filarmônica, apenas 5 compareceram no dia 6 de novembro de 1817: Bishop, Horsley, Bridgetower, Potter e Naldi (p.5), os quais teriam demonstrado satisfação com o seu novo modo de ensino, especialmente Bishop (p.5).

Diante do pequeno número de professores presentes, Logier (1818a) imediatamente recebeu um convite no qual era proposta a realização de um novo exame de seus alunos, aberto apenas aos membros de um comitê de professores que seria formado (Logier, 1818a, p.12). Logier aceitou o convite, mas informou que alguns amigos seus também estariam presentes e que seriam “testemunhas justas e imparciais de tudo o que seria falado e feito”<sup>30</sup>. O exame ocorreu no dia 17 de novembro de 1817, ao qual compareceu um comitê de mais de 40 professores de piano, dos quais 14 eram membros da Sociedade Filarmônica (1818a, p.17).

Afirma Logier (1818a) não ter recebido parecer algum do comitê sobre as impressões deste a respeito de seu sistema de ensino. Mas, no dia 22 de novembro de 1817, uma carta assinada por W.Watts, secretário da Sociedade Filarmônica, lhe foi enviada, com o seguinte teor:

Um artigo colocou em circulação que esta Sociedade examinou e aprovou o novo sistema de educação musical; considera-se oportuno informar o público que, apesar de muitos membros deste corpo terem assistido à exibição de alguns alunos educados através deste novo método, e que embora eles tenham ficado encantados com o entusiasmo e a obsequiosa atenção dos alunos, e manifestado este sentimento por meio do modo usual do aplauso; eles ainda não expressaram de nenhuma maneira sua aprovação de qualquer parte do sistema que reivindique o mérito da originalidade; ao contrário, quase unanimemente eles concordaram com uma opinião, de nenhum modo favorável aos princípios, nem à prática do novo modo de instrução, que agora esforça-se para ser introduzido (apud Logier, 1818a, p.28).<sup>31</sup>

O artigo ao qual a carta faz referência foi publicado no jornal *Times* em 18 de novembro de 1817, de acordo com Logier (1818a, p.28).

---

<sup>30</sup> (...) fair and impartial witnesses of all that will be said and done.

<sup>31</sup> A report being in circulation that this Society have examined into and approved of a new system of musical education; it is judged expedient to apprise the public, that though several members of this body did attend an exhibition of some pupils, instructed by a new method, and that though they were pleased with the alacrity and obliging attentions of the pupils, and manifested that feelings by the usual mode of applause; yet they in no way expressed their approbation of any part of the system that claims the merit of originality; in the contrary, they almost unanimously agreed in an opinion, by no means favorable to either the principles or practice of the novel mode of instruction, now attempted to be introduced.

Apesar das críticas, por volta de 1818, afirmou Logier que “professores que adotaram meu sistema de educação musical localizavam-se em Londres, Dublin, Edimburgo, Glasgow, Chester, Manchester, Liverpool, Halifax, Filadélfia e Nova York” (Richards, 1962, p. 21)<sup>32</sup> e Calcutta/Ohio, Estados-Unidos, de acordo com Loesser (1954).

Segundo Loesser (1954), em 1822, Logier foi convidado pelo Ministro da Educação da Prússia para divulgar seu novo método de ensino no país. De acordo com o autor (1954), cinco meses depois, Logier recebeu um contrato de dois anos e meio, que, aceitou imediatamente, começando com o treinamento de 18 professores alemães (p.300).

Estava disseminada a semente que anos mais tarde floresceria em outras partes do mundo, principalmente nos Estados Unidos onde este novo modo de ensino apresentou grande desenvolvimento ao longo do século XX<sup>33</sup>.

## 1.2 O desenvolvimento do EPG nos Estados Unidos

A educação musical foi introduzida nas escolas públicas regulares dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XIX<sup>34</sup>. Em 1838, o Comitê das Escolas de Boston votou pela inclusão do ensino de música no currículo das mesmas.<sup>35</sup> “Esta ação foi considerada a Magna Carta da Educação Musical (...)” nos Estados Unidos (Wilson et al, 1988, p.27).<sup>36</sup>

Uma vez introduzido o ensino musical nas escolas públicas regulares, estava aberto o caminho para a inserção das aulas de piano em grupo. Já na segunda metade do século XIX,

---

<sup>32</sup> (...) professors who have adopted my system of music education were located in London, Dublin, Edinburg, Glasgow, Chester, Manchester, Liverpool, Halifax, Philadelphia and New York.

<sup>33</sup> Cumpre aqui destacar que o sistema de Logier foi objeto de discussão na *South African Association for the Advancement of Science* em 1943, de acordo com Richards (1962, p.17).

<sup>34</sup> No Brasil, a inclusão da educação musical nas escolas só ocorreu no século XX. Com a promulgação do Decreto n. 19.890, de 18 de abril de 1931, o projeto do Canto Orfeônico, na versão de Villa-Lobos, foi implantado nas escolas brasileiras (Santos, 2011). Ademais, deve-se ressaltar que, diferentemente dos Estados Unidos onde o piano é um instrumento musicalizador, no Brasil, os instrumentos musicalizadores - no sentido de iniciação a uma prática musical – mais populares, são o violão e a flauta doce.

<sup>35</sup> Segundo Dwight (1858), aulas de canto já existiam nas escolas públicas de Boston em 1827 (Apud Richards, 1962, pp.19 e 22).

<sup>36</sup> This action (...) may be regarded as the Magna Carta of Musical Education (...).

em 1860, verificou-se a presença desse novo formato de ensino do instrumento nas escolas de música do Mississippi, Tennessee e Virginia (Richards, 1962, pp.19 e 25).<sup>37</sup>

### 1.2.1 Calvin Cady, o primeiro proponente

Calvin Bernard Cady (1851-1928), professor da *University of Michigan* e da *Columbia Teachers College*, passou a defender o EPG por volta de 1880 (Anderson, 2006) e foi o primeiro a estabelecer e publicar nos Estados Unidos algumas idéias sobre o EPG.

Cady (1887) escreveu dois artigos sobre este “novo” formato de ensino. Em seu segundo artigo, Cady (1889) estabeleceu as premissas básicas do formato de EPG nos E.U.A:

(...) mesmo quando se estudam diferentes composições, estudantes estão estudando o mesmo princípio de pensamento e, embora o pensamento de um não ajude o do outro, as análises das idéias [musicais] e o método de compreendê-las subjetiva e objetivamente por parte de um estudante ajuda muito o outro (Apud Richards, 1967, p.30)<sup>38</sup>.

Sustentava ainda Cady (1887) que “(...) os estudantes aprendiam com a instrução dada para seus colegas e o ‘espírito de competição’ motivava a turma” (Apud Richards, 1962, p.29)<sup>39</sup>. E esse era um aspecto positivo, diferentemente do que pensavam os críticos de Logier (1818).

Cady (1889) também especificou três objetivos que deveriam ser perseguidos em todas as aulas de piano em grupo: “desenvolvimento dos poderes do pensamento musical (das

<sup>37</sup> Richards (1962) ressalta que as escolas do *Mississippi* eram “escolas femininas”, não fazendo qualquer outra referência às escolas de *Tennessee* e *Virginia* (p.23). Ressalte-se que há registros de aplicação do EPG no Canadá quatro anos antes. Segundo Richards (1962), uma carta anônima enviada para o *Canadian Music Review*, em 1856, relatou uma crítica feita às turmas de piano no Canadá:

Deixe o nosso superintendente das escolas dizer como a formação de músicos, em mente e dedos, deve ser realizada sob a mistificadora influência de doze pianos e um órgão, etc., martelados sobre todos de uma só vez. (Letters to the Editor, CANADIAN MUSIC REVIEW, XVIII, Outubro, 1856, p.62, apud Richards, 1962, pp.18-19). “Let our superintendent of schools say how building musicians in mind and fingers is to be effected within the mystifying influence of twelve pianos and an organ, etc., hammered upon all at once”.

O fato de o EPG ter existido primeiro no Canadá que nos Estados Unidos pode estar atrelado ao relacionamento mais próximo daquele país com a Inglaterra. Conforme visto, nos Estados Unidos o EPG teve sua primeira aparição poucos anos depois, em 1860. Resta, portanto, a dúvida quanto ao pioneirismo desse país na aplicação do EPG no continente americano.

<sup>38</sup> (...) even when studying different compositions, students are studying the same principle of thought, and while the thinking of one student will not help the other, the analyses of the ideas, and the method of realizing them subjectively and objectively on the part of one student will help the other very much.

<sup>39</sup> (...)students did learn from instruction given to their classmates and that the “spirit of emulation” motivated the class.

idéias musicais), desenvolvimento do poder de expressar estas idéias musicais, e a experiência musical”<sup>40</sup> (Apud Richards, 1962, p.30).

Cady (1889) afirmava que a clareza do pensamento musical do aluno ganhava forma no momento em que tocava. Para que o professor pudesse ouvir cada aluno, apontar os pensamentos errados e ajudá-lo a encontrar maneiras para melhor se expressar, Cady (1889) dava preferência a turmas menores, não mais que três alunos, especialmente para os alunos intermediários e avançados (apud Richards, 1962, p.31).

Devido às contribuições que fez no final do século XIX, Cady é considerado o pai do EPG nos Estados Unidos. Contudo, a inserção do EPG nas escolas de música nos Estados Unidos não foi integralmente aceita pelos cidadãos e até mesmo por alguns musicistas.<sup>41</sup>

### 1.2.2 Críticas à inserção do novo formato de ensino

Assim como os antagonistas ao sistema de Logier (1818) fizeram, nos Estados Unidos questionava-se como o professor teria condições de dispensar a mesma atenção para todos os alunos, tanto quanto daria numa aula individual. Uma carta anônima, proveniente de um grupo de professores de piano que lecionava individualmente, residente em Holly Springs/Mississippi, foi publicada nas “Cartas ao Editor” da revista *The Etude*, em novembro de 1860, com o seguinte teor:

É desejo de muitos professores do Mississippi ter a sua opinião e também a dos melhores professores de sua cidade sobre a questão que nós consideramos uma fraude e está causando dano ao adequado cultivo da música.

(...) nós desejamos saber se algum professor é capaz de manter o interesse de três alunos durante meia hora de aula, utilizando qualquer instrumento, tanto quanto alguém poderia, se dedicasse todo este tempo a um só aluno (Letters to the Editor, 1860 apud Richards, 1962, p.22, sublinhados da autora)<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> (...) development of music thought powers (musical ideas), development of the power to express those ideas and musical experience.

<sup>41</sup> Considerações sobre as críticas ao EPG nos EUA encontram-se no segundo capítulo da presente pesquisa.

<sup>42</sup> It is the desire of several teachers of Mississippi to have you opinion and also that of the best teachers in your city on a matter which we think a humbug and is doing the proper cultivation of music much harm. (...) we wish

A “questão” referida pelo grupo de professores era exatamente o modo de ensino de piano em grupo que começava a aparecer nos EUA. Outra objeção feita era quanto às diferenças de capacidade de aprendizado entre os alunos, o que dificultaria o aprendizado em conjunto, conforme se pode depreender da seguinte carta, assinada por E.L.J., proveniente da *Virginia*, também publicada no *The Etude*, na edição de dezembro de 1860:

Agora eu vou admitir que três, quatro ou mais alunos que vão receber aula de piano ao mesmo tempo, têm precisamente o mesmo nível de senso comum, a mesma quantidade de talento musical, e prestam a mesma atenção às lições.

(...) Existe apenas uma maneira de ensinar através deste método [EPG], e esta é forçar cada aluno a cometer os mesmos erros, tantas vezes quanto os outros o fizerem, nem mais, nem menos (E.L.J., 1860 apud Richards, 1962, p.25)<sup>43</sup>.

Afirmava ainda E.L.J (1860) que alguns alunos seus, provenientes de outra cidade, onde aprenderam a tocar piano em grupo, não entendiam a questão do tempo, nem tampouco sabiam tocar uma nota após a outra. “Eles seguiam o líder, que colhia os benefícios em detrimento dos outros. Eu não poderia abster-me de condenar um abuso que vem sendo praticado sobre um público crédulo” (apud Richards, 1962, p.25, sublinhados da autora)<sup>44</sup>.

Ao lado de tantas críticas, aquele mesmo grupo de professores de piano de *Holly Springs/Mississippi* afirmava que “a única coisa que pode [poderia] ser citada a favor do sistema é [era] que os alunos aprendem a manter o tempo”<sup>45</sup> (Letters to the Editor, 1860 apud Richards, 1962, p.22), em contradição com a opinião de E.L.J. (1860).

Sem embargo, o “novo” formato de ensino continuou a disseminar-se.

to know if any teacher can interest three pupils during one-half hour, in applying in any instrument, as much as one can when devotes the whole of that time to one pupil?

<sup>43</sup> Now I will grant that three or four or more pupils are to receive instruction upon the piano at the same time, have precisely the same degree of common sense, the same quantity of musical talent, and pay a like attention to the lessons. (...) There is one way to teach by this method, and that is to force every pupil to make the same mistakes and to make it as many times as the others, not more or less.

<sup>44</sup>They follow the leader, who reaps the benefit to the disadvantage of the others. I could not refrain from condemning an abuse which is being practiced upon a credulous public.

<sup>45</sup> The only thing that is said in favor of the system is that the pupils learn to keep time.

### 1.2.3 O EPG nas escolas regulares e na universidade

Foi durante o século XX que o EPG apresentou o maior desenvolvimento nos Estados Unidos. Segundo Richards (1962), fatores como o aumento da venda de pianos e a inserção do ensino de violino nas escolas públicas regulares teriam impulsionado a adoção do EPG que, como sustenta Fisher (2010), foi também uma tentativa do sistema educacional de elevar a consciência cultural e artística dos cidadãos.

O processo de inclusão do EPG, como parte da educação nas escolas públicas regulares entre 1920 e 1926, foi lento, mas mostrou um rápido crescimento, entre os anos de 1926 e 1930 (Monsour, 1960). Em 1930, uma pesquisa realizada pelo *National Bureau for Advancement of Music* (NBAM)<sup>46</sup> indicava que esta forma de ensino estava presente em 880 cidades dos Estados Unidos (Monsour, 1960, p.37).

Diante de tanta procura, um manual de trinta páginas, produzido por especialistas em teclado da *Music Supervisors National Conference* – Giddings, Curtis, McConathy e Miessner -, intitulado *Guide for Conducting Piano Classes in the Schools* (1928), tornou-se um importante guia para os professores de piano em grupo (Monsour, 1960) que, até outubro de 1929, já contava com 8.210 encomendas (Anderson, 2006).

Mas, as escolas enfrentavam alguns problemas. Dispondo, em geral, de apenas um piano acústico, o sucesso das aulas dependia do revezamento dos alunos entre o piano e os teclados mudos,<sup>47</sup> conforme afirmou Giddings (1919):

(...) eu decidi organizar as turmas com dois pianos por sala. Entretanto, vinte crianças pareceu demais para dois pianos. (...) Então, eu pensei nos teclados mudos e lembrei que, num dos conservatórios, teclados mudos de quatro oitavas estavam sendo usados nas aulas de harmonia (Giddings, 1919, p.9)<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> O NBMA é uma organização financiada por interesses comerciais (Skrock, 1991, p.9)

<sup>47</sup> Os teclados eram chamados de “mudos” por serem apenas uma cópia do teclado do piano, não emitindo som. Eram construídos através da pintura do desenho do teclado sobre uma placa fina, ou por meio da colagem de um papel com o desenho do teclado sobre esta placa. Para informações adicionais pode-se consultar Giddings (1919) citado na bibliografia.

<sup>48</sup> I decided to organize classes with two pianos in a room (...) Twenty pupils seemed too many for two pianos so. (...) Then I thought of pasteboard keyboards and found that at one of the conservatories four-octave pasteboard keyboards were already in use in the harmony classes.

Ademais, segundo Monsour (1960), havia carência de professores preparados para o EPG, uma vez que quem se encarregava de ensinar piano eram professores especializados em música vocal, ou professores de piano sem conhecimento algum sobre as técnicas de ensino do instrumento em grupo, ou mesmo professores de turmas em geral, que não tinham experiência alguma em piano. Todas essas deficiências, somados aos problemas financeiros decorrentes da Grande Depressão (1929) e ao advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), contribuíram para um declínio significativo do EPG a partir do ano 1931 (Monsour, 1960).

Contudo, o advento do laboratório de piano eletrônico teve um impacto profundo no direcionamento do ensino de piano em grupo. No início dos anos 50, empresas, como Wurlitzer Inc., Baldwin e Rhodes, começaram a produzir teclados eletrônicos concebidos especificamente para as aulas de piano em grupo. Wurlitzer foi a pioneira. Em 1954, lançou o primeiro piano eletrônico. O modelo, que recebeu o número 112, era feito de madeira, bastante pesado e tinha o teclado reduzido (Anderson, 2006).<sup>49</sup>

Em pouco tempo a novidade chegou às universidades. A primeira a incorporar o laboratório de teclados eletrônicos à sua estrutura foi a *Ball State University*, em 1956 (Anderson, 2006). Uma vez que o tamanho e o custo eram menores do que o dos pianos acústicos, os novos equipamentos tornaram-se ideais para a realização das aulas de piano em grupo nas universidades. Com tais instrumentos, havia a possibilidade de os alunos trabalharem individualmente ou em grupo na mesma sala.

Em 1952, 256 universidades nos Estados Unidos ofereciam aulas de piano em grupo e 137 ofereciam cursos de pedagogia do ensino de piano em grupo, conforme Raymond Burrows (1952) relatou no *Handbook for Teaching Piano Classes*<sup>50</sup> (Apud Richards, 1962, p.146). De acordo com Lyke (1996), Burrows, professor da *Teachers College, Columbia*

---

<sup>49</sup> A Baldwin só introduziu seus pianos eletrônicos no mercado em 1968 (Lyke, 1977, p.238).

<sup>50</sup> Este material foi publicado pelo *Musical Educator's National Conference* (MENC) cujo responsável pelo Comitê de Piano era Raymond Burrows (Skrock, 1991, p.11).

*University*, nas décadas de 30 e 40, foi quem estabeleceu as bases para o EPG na universidade. Segundo Lyke, com a morte de Burrows em 1952, Robert Pace (1924-2010), seu sucessor, deu continuidade à aplicação do EPG para adultos.

Ao mesmo tempo em que crescia o número de cursos de piano em grupo, começaram a ser publicados nos EUA os primeiros métodos para o EPG.

#### **1.2.4 Métodos de EPG**

Logo no início do século XX, em 1904, Cady lançou o livro *Music Education- An outline* (1904), no qual defendia o EPG, embora a maior parte de suas idéias já tivesse sido exposta em artigos publicados anteriormente.

Thadeus P. Giddings (1868-1928) e Hazel Gertrude Kinscella (1893-1960) são reconhecidos como os pioneiros do movimento do EPG nos EUA (Apud Monsour, 1960). Giddings (1919) instituiu o EPG em Minneapolis, em 1915, contando com cinco pianos acústicos na sala de aula. Mas, como à época, havia apenas uma sala em tal cidade que comportava cinco pianos, foi necessária a redução para o número de dois pianos por sala (Giddings, 1919).

Em 1919, Giddings publicou um livro intitulado *Gidding's Public School Class Method for the Piano*. O livro, que contém capítulos sobre procedimentos de ensino, pedagogia e gestão das salas de aula, tornou-se um manual para o professor. Durante muito tempo esse manual foi referência fundamental para as aulas de piano para turmas (Monsour, 1960).

Três outros métodos foram lançados antes do ano de 1929: *The Melody Way to Play the Piano* (1924-1926), de W.Otto Miessner; *Fundamental Piano Series* (1926-1949), de

Helen Curtis; e *Oxford Piano Course* (1927-1932), de Charles J. Haake, Gail Martin Haake, Osbourne McConathy e Ernest Schelling (Monsour, 1960, p.129).<sup>51</sup>

O livro de Miessner foi baseado naquele de Giddings (1919), incluindo questões referentes à pedagogia do EPG, à organização das aulas e às vantagens do EPG, trazendo ainda vinte exemplos de planejamento de aulas, relacionados ao seu método, *The Melody Way* (1924-1926). O *Oxford Piano Course* (1927-1932), em quatro volumes, também estabeleceu objetivos pedagógicos do EPG e sugeriu procedimentos de ensino para alcançá-los<sup>52</sup>. Afirma Richards (1962) que “a série é uma contribuição significativa para o crescimento e desenvolvimento do ensino de piano em grupo” (p.85).<sup>53</sup>

A partir da década de 50 muitos outros métodos foram lançados. Robert Pace (1924-2010) desenvolveu um método para o EPG direcionado aos estudantes iniciantes de piano intitulado *Piano for Classroom Music* (1956). Posteriormente, expandiu seu método, desenvolvendo uma série denominada *Music for Piano* (1961) e *Skills and Drills* (1961), em 4 níveis.

Frances Clark (1905-1998) escreveu a série denominada *The Music Tree* (1973), composta por livros-texto e livros de atividades: no nível elementar, quatro livros-texto (*Time to Begin, Music Tree 1, Music Tree 2A e Music Tree 2B*), mais os respectivos livros de atividades; e no nível intermediário, dois livros-texto (*Music Tree 3 e Music Tree 4*), também acompanhados dos livros de atividades.

James Lyke, em conjunto com outros autores, escreveu quatro livros sobre o EPG voltados para o nível universitário: *Keyboard Musicianship* (1974), Livro 1 e Livro 2, direcionado para estudantes de música não pianistas, objetivando o desenvolvimento de

---

<sup>51</sup> Outros métodos populares no período foram: *Bauer-Diller Quaile Series*, de Harold Bauer, Ângela Diller e Elizabeth Quaile; *Conservatory Series*, de Oswald Wilson e John Kendel; *Music Study Course*, de Ernest Schelling et al; *Playing the Piano*, de Guy Maier; *Williams Course*, de John Williams; e *The Young Students' Piano Course*, de Will Earhart (Lewison, 1933).

<sup>52</sup> O método foi elaborado especificamente para o EPG, mas suas publicações sempre acrescentavam “para ensino em grupo ou individual”.

<sup>53</sup> The series is a significant contribution to the growth and development of piano class instruction.

habilidades funcionais; e *Keyboard Fundamentals*, Livro 1 e Livro 2, voltado para adultos não iniciados em música.

Olson, Lynn Freeman, Louise Bianchi e Marvin Blickenstaff desenvolveram a série *Music Pathways* (1974), dividida em dois níveis elementares (Discovery 1ª, 1B, 1C, 2ª, 2B) e seis intermediários (3A, 3B, 4A, 4B e 5A, 5B). Esta série é composta por diversos tipos de livros: teórico (*Discovery*), atividades (*Activity*), performance (*Performance*), técnica (*Technique*), musicalidade (*Musicianship*) e repertório (*Repertoire*), sendo os três primeiros referentes ao nível elementar e os três últimos ao nível intermediário, na classificação dos autores. De acordo com Bianchi,

através da abordagem das múltiplas tonalidades, o estudante não tem medo da topografia do teclado ou das armaduras; isto abre portas para a transposição, harmonização, análise dos acordes, improvisação nas tonalidades (Bianchi, 1978, p.7).<sup>54</sup>

James Bastien escreveu dois livros para iniciantes com idade acima de 12 anos, intitulados *Older Beginner Piano Course* (1977), em 2 níveis, divididos em livro-texto e teoria-técnica. James Bastien e Jane Smisor Bastien também elaboraram a série *Bastien Piano Basics* (1985-1987), distribuída em 5 níveis, divididos em livro-texto, livro de teoria, de técnica e de repertório, ressaltando-se que o primeiro livro da série – *Piano for the Young Beginner* – apresenta uma versão para os iniciantes de 5-6 anos, e outra para os de 7 a 10 anos; nesse nível há apenas o livro-texto e o de técnica.

Palmer, Willard, Morton Manus e Amanda Vick Lethco publicaram o método *Alfred's Basic Piano Library* (1981), distribuído em 6 níveis, contendo livro de texto, de técnica, de teoria e de repertório.

Martha Hilley e Lynn Freeman Olson publicaram o método *Piano for the Developing Musician I e II* (1985) também destinados aos estudantes de música universitários, não-

---

<sup>54</sup> (...) with a multiple-key approach, the student is unafraid of any key pattern or signature; it opens the door to transposition, harmonization, chord analysis, improvisation in Keys.

pianistas, que “devem demonstrar uma variedade de habilidades musicais ao piano” (Hilley e Olson, 1989, p.XV).

E.L. Lancaster e Kenon D. Renfrow (2004) criaram dois métodos para o EPG, *Alfred's Group Piano for Adults*, Livro 1 e 2 (2004), e o *Alfred's Piano 101* (1999), também em dois livros. O primeiro deles é voltado para alunos de música universitários não-pianistas, e o segundo, para alunos universitários não-músicos. Contudo, ambos visam ao desenvolvimento das habilidades funcionais.

Além dos métodos<sup>55</sup> e cursos, na segunda metade do século XX, houve um crescimento significativo nas pesquisas direcionadas aos professores de piano em grupo, resultando em workshops e publicações.

### 1.2.5 Workshops, conferências e publicações

A partir do ano de 1955, a *Music Teachers National Association* (MTNA)<sup>56</sup> começou a incluir workshops sobre o EPG nos programas da convenção nacional. A *National Piano Foundation* [NPF], “braço educacional do *Piano Manufacturers Association International*” (Anderson, 2006),<sup>57</sup> criada em 1962, indicou Robert Pace para ocupar o cargo de diretor educacional da fundação, com a finalidade de realizar seminários sobre o EPG por todo os Estados Unidos. Após a aposentadoria de Pace, em 1977, Martha Hilley e Marguerite Hilley continuaram a promover esses workshops (Anderson, 2006; Fisher, 2010).

Em 1965, Guy Duckworth publicou uma série de quatro volumes sobre esta forma de ensino (Anderson, 2006). Desde então, quatro periódicos importantes – *American Music*

---

<sup>55</sup> Deve-se ressaltar que, apesar de todos os métodos aqui citados serem aplicáveis às aulas de piano em grupo, nem todos foram elaborados diretamente para a prática do EPG, como o foram o *Keyboard Musicianship*, o *Piano for the developing musician* e os dois livros do *Alfred's*.

<sup>56</sup> A MTNA foi fundada em 1876 por Theodore Presser e 62 colegas em Delaware, Ohio (Wilson, Gary, & Greene, 1988, p.33).

<sup>57</sup> (...) the educational arm of Piano Manufacturers Association International was founded in 1962. O endereço eletrônico da Fundação é <<http://www.pianonet.com/>>. Fisher (2010) também registra sua data de criação.

*Teacher, Piano Quarterly, Keyboard Companion* e *Clavier*<sup>58</sup> – dedicaram, ou têm dedicado, várias de suas páginas ao ensino de piano em grupo. Em 1972, a MTNA adicionou à sua convenção nacional uma área inteiramente dedicada ao ensino de piano em grupo, cujas primeiras sessões foram presididas por James Lyke (Anderson, 2010). Em 1978, uma das edições da *Piano Quartely* abordou exclusivamente esta forma de ensino do instrumento (Anderson, 2006).

Esse movimento estendeu-se pelas décadas de 1980 e 1990. Em 1980, houve a primeira das conferências bianuais da *National Conference of Piano Pedagogy* (NCPD) cujo término ocorreu em 1995 por problemas financeiros (Montandon, 1998). Em 1981, ocorreu o primeiro *National Group Piano Symposium* (Anderson, 2006). No mesmo ano, pedagogos, como E.L. Lancaster, da *University of Oklahoma*, e Martha Hilley, da *University of Texas-Austin*, desenvolveram modelos de programas para os cursos de piano em grupo e laboratórios de treinamento de professores (Anderson, 2006).

O ano de 1998 marcou a inauguração do *Piano Pedagogy Forum*, o primeiro jornal online sobre teclado.<sup>59</sup> Publicado três vezes ao ano, o jornal dedica pelo menos um artigo especificamente ao ensino de piano em grupo e a assuntos relacionados. Em 1999, a MTNA dedicou todo o seu Workshop Pedagógico para esse formato de ensino.

No século XXI, as pesquisas intensificaram-se. Logo nos primeiros anos, um grupo de professores e amantes do EPG resolveu unir-se para discutir aspectos relacionados a esse modo de ensino, criando o *National Group Piano and Piano Pedagogy Forum (GP3)*. Diante do crescimento do projeto e da necessidade de maior organização, em 2005, o GP3 tornou-se um programa do MTNA, passando a ser bianual, e tendo sido pensado como uma plataforma para os professores de piano em grupo de escolas e universidades discutirem aspectos práticos

---

<sup>58</sup> As revistas *Clavier* e *Keyboard Companion* se fundiram, tornando-se, a partir de 2009, *Clavier Companion*; e a revista *Piano Quartely* (1958-1992), passou a nomear-se *Piano & Keyboard* (1993-2001).

<sup>59</sup> O endereço eletrônico é < <http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/index.sp.html> >.

referentes ao ensino do instrumento (*Cincinnati College-Conservatory of Music*, em 2000, 2002 e 2004; *University of Oklahoma* em 2006 e 2008; e no Texas em 2010).

Em seguida, a *NPF* e a *MTNA* começaram a promover sessões regionais anuais de treinamento de professores de piano em grupo (Indianápolis, IN em 2001; Dallas, TX em 2002 e Orlando, FL em 2003) (Anderson, 2006). Devido ao sucesso destas conferências regionais, a *NPF*, em conjunto com o *MTNA*, ainda criou o *Group Piano Teaching Track*, sessões especializadas em ensino de piano em grupo, nas conferências anuais da associação (Kansas City, Kansas em 2004; Seattle, Washington em 2005; Austin, Texas em 2006; Toronto, Ontário em 2007; Denver, Colorado em 2008; Atlanta, Geórgia em 2009; Albuquerque, New México em 2010; Milwaukee, Wisconsin em 2011)<sup>60</sup>.

Em setembro de 2009, o *MTNA* criou uma nova publicação, o *MTNA e-journal*. É um jornal *online*, publicado quatro vezes ao ano, cujo acesso é restrito aos membros do *MTNA*.

Com mais de um século de experiência nos EUA, somado à grande quantidade de estudos e discussões, pode-se afirmar que o EPG já conquistou seu reconhecimento na área da pedagogia do instrumento.

### **1.3 A consolidação do EPG**

Este formato de ensino é atualmente adotado por inúmeros professores de piano em escolas de música particulares, regulares e nas universidades americanas.

#### **1.3.1 Características e estratégias**

Algumas questões características do EPG têm sido reiteradamente apontadas por diversos professores de piano em grupo e podem ser resumidas no seguinte elenco:

---

<sup>60</sup> A conferência anual deste ano -2012- ocorreu no mês de março, na cidade de *New York*, EUA.

1. utilização mais eficiente do tempo do professor;
2. necessidade de cuidadoso planejamento das aulas;
3. desenvolvimento do ouvido e da crítica musical;
4. desenvolvimento de maior segurança rítmica;
5. promoção da experiência de tocar em conjunto com maior frequência;
6. ampliação do conhecimento da literatura pianística;
7. refinamento da performance;

Afirma Bastien (1988) que “certos aspectos do estudo de piano podem ser facilmente apresentados para mais de um estudante ao mesmo tempo” (p.16)<sup>61</sup>. Contudo, conforme destaca Pace (apud Zeigler, 2011), “(...) o ensino em grupo envolve mais trabalho da parte do professor, como (...) o planejamento adequado das aulas para alcançar metas razoáveis a longo prazo” (p.5)<sup>62</sup>.

De acordo com Coats (2006), na aula em grupo, “o professor deve engajar cada estudante musical e intelectualmente” (p.130)<sup>63</sup>. Mas como fazer com que cada estudante seja envolvido no problema musical de outro colega? Esta é uma das dificuldades da aula em grupo, conforme salienta Chronister (1999b). Tendo em vista que no ambiente de grupo nem sempre os alunos estarão tocando ao mesmo tempo, a questão que se coloca é a de fazer com que todos os que se encontrem na posição de ouvinte sejam incluídos no processo de aprendizado. Sugere Coats (2006) que estes alunos “prestem atenção à exatidão das notas e dos ritmos e à evidência do estilo e do fraseado” (p.130)<sup>64</sup> e que façam comentários à execução, “seguidos de sugestões para o aperfeiçoamento” (p.130)<sup>65</sup>. “Quando os estudantes estão cientes de que devem ouvir e avaliar uma performance, frequentemente identificarão os problemas que o professor deseja perseguir” (Coats, 2006, p.130)<sup>66</sup>. Afirma Lyke que o momento da performance deve ser utilizado “como uma experiência de escuta crítica” (Lyke

---

<sup>61</sup> (...) certain aspects of piano study can be presented easily to more than one student at a time.

<sup>62</sup> (...) grouping teaching (...) involves more work on the teacher’s part, such as (...) adequate lesson planning to achieve reasonable long-term goals.

<sup>63</sup> (...) the professor must engage each student musically and intellectually.

<sup>64</sup> (...) listen for accuracy of notes and rhythms and evidence of style and phrasing.

<sup>65</sup> (...) following with suggestions for improvement.

<sup>66</sup> When students are aware they must listen and evaluate the performance, they often will identify the problems that the teacher wants to pursue.

et al, 1996, p.30)<sup>67</sup>, ocasião em que os estudantes aprendem a fazer críticas construtivas e a decidir em conjunto que procedimentos práticos podem melhorar a execução da peça.

Segundo Coats (2006), mesmo o ato de ler música pode ser realizado em conjunto. Associando-se a noção de altura a sons que sobem, descem ou que permanecem estáveis, sugere Coats (2006) que as peças novas sejam estudadas fora do teclado, desenhando-se no ar a forma das melodias; desta maneira, os alunos poderão entreolhar-se para conferir se as formas obtidas estão iguais.

Ademais, afirma Coats (2006) que “os professores devem insistir para que os estudantes prestem atenção uns aos outros, com o fim de aprender uns com os outros” (p.131)<sup>68</sup>. Segundo Coats (2006), a observação da forma da mão dos colegas ajuda o aluno a avaliar se sua própria forma está correta<sup>69</sup>. Destaca Gray (2000) que alguns aspectos, como dedilhado e posição da mão, são até mais fáceis de serem vistos e compreendidos em uma outra pessoa. Neste sentido, afirma Henry (1999) que, “como observador, o estudante vê como um colega usando posições físicas similares [às do observador] obtém um som particular, e o efeito do vendo-ouvindo fortalece a compreensão do observador sobre técnica” (p.18)<sup>70</sup>.

Ressalta ainda Henry (1999) que “observadores descobrem o que o performer deve fazer a fim de projetar as idéias com clareza e convicção” (p.19)<sup>71</sup>. Afirma Chronister (1999) que o ensino em grupo, em qualquer nível, faz com que os estudantes se tornem conscientes de todos os diferentes tipos de problemas e de como solucioná-los. Ao observar, os estudantes aprendem a transportar para suas peças em estudo as sugestões dadas para um outro colega. Ademais, segundo Henry (1999), observando os colegas, os estudantes aprendem de que

---

<sup>67</sup> (...) as a critical listening experience (...).

<sup>68</sup> Teachers must insist that students watch one another in order to learn from one another.

<sup>69</sup> Deve-se salientar que a forma da mão não deve ser compreendida como algo fixo e imutável; o que, contudo, não é impedimento para que se concorde com a posição de Coats (2006).

<sup>70</sup> As an observer, the student watches how a colleague who uses similar physical positions gets a particular sound, and the seeing-hearing impression enhances the observer's understanding of the technique.

<sup>71</sup> Observers discover what performer needs to do in order to project ideas with clarity and conviction.

forma o professor aborda as diferentes fases do aprendizado de uma peça, configurando-se uma técnica de ensino valiosa para os futuros professores.

Quanto ao aprendizado do ritmo, os estudantes melhoram sua capacidade de contar quando tocam em conjunto, uma vez que a segurança rítmica é necessária para a continuidade da música. Sugerem Gray (2000) e Coats (2006) que os alunos batam e contem o ritmo em voz alta, enquanto um outro o executa ao piano. Ressalta ainda Gray (2000) que, para estudantes de nível avançado, pode-se pedir a um deles que bata as subdivisões rítmicas, enquanto outro toca o padrão rítmico mais complexo. “Participar de um grupo que está sempre contando em voz alta em conjunto estabelece uma atitude positiva sobre contagem” (Coats, 2006, p.130).<sup>72</sup>

Acresce Gray (2000) que, ao tocar em conjunto, os alunos sempre propõem diferentes formas de fraseado e adicionam nuances interpretativas às peças. Lyke (apud Steigerwald, 2011) afirma que, ao tocar o repertório de conjunto, os estudantes tornam-se mais sensíveis uns aos outros.

Ressalte-se ainda que, em grupo, os estudantes estão expostos a um repertório mais diversificado e em maior número que numa aula individual, garantindo um conhecimento mais profundo da literatura pianística, através da comparação, identificação e discussão sobre as diferentes formas de aplicação dos conceitos musicais. De acordo com Shockley (1999), na aula de piano em grupo, os estudantes “aprendem coisas que não aprenderiam ouvindo apenas gravações e recitais” (p.62)<sup>73</sup>. É verdade que atualmente os estudantes têm acesso mais fácil a excelentes gravações, mas isto não substitui o aprendizado decorrente de uma aula em que a música é realizada ao vivo.

Além de assistir atentamente à performance do colega, sugere Coats (2006) que o aluno imite o estilo de tocar do outro e que, em seguida, a turma avalie o resultado, dando um

---

<sup>72</sup> Participating in a group that is always counting out loud together sets up a positive attitude about counting.

<sup>73</sup> (...) they learn things they would not learn from just listening to recordings or recitals.

*feedback* para o performer. Acredita Coats (2006) que através desse processo “frequentemente a performance melhora muito” (p.131)<sup>74</sup>.

Para os alunos interessados em pedagogia do piano, acresce Bastien (1988) que a experiência do aprendizado em grupo é extremamente valiosa para conhecer métodos de ensino, analisar problemas dos outros e ainda ter acesso a um vasto repertório.

Cumprе enfatizar que uma das condições ideais para a aplicação do EPG de forma plena é a existência de um laboratório de pianos ou teclados eletrônicos, onde cada aluno utilize um instrumento.

### **1.3.2 Questões práticas: faixa etária, tamanho das turmas, periodicidade, extensão, duração das aulas.**

Quanto ao nível dos estudantes, James Bastien, em seu livro *How to teach Piano Successfully* (1977), sustenta que as crianças funcionam especialmente bem no ambiente de grupo. Segundo Lyke (Lyke et al, 1996), o EPG pode ser aplicado tanto para iniciantes, quanto para alunos mais avançados, acentuando-se que estes “estarão envolvidos em experiências que requerem maior profundidade musical e intelectual” (p.33).<sup>75</sup> Richard Chronister (1999a) só lecionava piano em grupo, independente do nível dos alunos; Guy Duckworth<sup>76</sup> (1999), também endossou a filosofia das aulas em grupo para alunos avançados. Pace (apud Zeigler, 2011) sustenta que o ensino em grupo é a melhor maneira para ensinar adultos e crianças. Contudo, o número de aulas por semana e o tempo de sua duração podem variar conforme a faixa etária dos alunos (Richards, 1962; Bastien, 1988; Lyke et al, 1996; Gray, 2000; Fisher, 2010).

---

<sup>74</sup> Often the performance is much improved.

<sup>75</sup> (...) advanced students will be involved with experiences requiring deeper musical and intellectual depth.

<sup>76</sup> Duckworth estabeleceu o diploma D.M.A em ambiente de grupo (“*D.M.A. degree in group environments*”) na Universidade do Colorado, Boulder.

Quanto ao tamanho das turmas, afirma Richards (1962) que “as turmas de piano contemporâneas [de crianças] devem ser pequenas o suficiente para que se obtenham resultados musicais, nas quais cada estudante tenha a oportunidade de tocar, criticar e ouvir” (p.16)<sup>77</sup>. Acresce que as turmas de iniciantes - não fazendo distinção quanto à idade - têm, em média, 6 alunos, e recomenda que não se exceda o número de 4 alunos para as turmas intermediárias e avançadas (p.120). Já Bastien (1988) acredita que as turmas de crianças podem ter entre 2 e 12 alunos. Lyke (Lyke et al, 1996) afirma que estas turmas podem variar de 2 a 6 alunos, quatro sendo o número ideal (p.31); e entende que para os alunos mais avançados as turmas devem ser menores e com maior duração, tendo em vista “a extensão das peças e a complexidade dos estudos de musicalidade” (p.31)<sup>78</sup>. No entanto, Lyke (apud Steigerwald, 2011), que foi aluno de Robert Pace, na *Columbia University Teachers College*, afirma que as aulas de piano em grupo nas universidades comportam de 8 a 12 alunos; contudo, acrescenta que sua eficácia diminui quando o número de alunos é maior que 10. True (1999) trabalha com grupos de 3 alunos (p.67).

Gray (2000) trabalha apenas com 2 crianças, sejam iniciantes ou de nível mais avançado. Fisher (2010) afirma que o tamanho da turma importa para determinar quanto tempo será dedicado a cada atividade da aula. Para crianças iniciantes, recomenda o número máximo de 4 a 6 alunos por turma (p.177), não se posicionando no que se refere aos iniciantes

---

<sup>77</sup> The contemporary piano class must be small enough for musicianly results in which each student has an opportunity to perform, criticize, and listen.

<sup>78</sup> (...) longer pieces and more complex musicianship studies. Convém ressaltar que nesta pesquisa a expressão *musicianship* foi traduzida por musicalidade, na acepção dada por Lyke (Lyke et al, 1977) quando afirma que, “como o próprio nome sugere, as turmas de musicalidade concentram-se no desenvolvimento geral de habilidades em todos os aspectos da música: leitura à primeira vista, transposição, harmonização, improvisação, composição, treinamento auditivo e técnica” (p.7) (*As the name suggest, musicianship class concentrates on general skill development in all aspects of music: sight reading, transposition, harmonization, improvisation, composition, ear training and technique*). Musicalidade, portanto, não como um aspecto subjetivo individual, mas objetivo, como domínio de habilidades funcionais. Como, Lyke, verifica-se que o estudo das habilidades funcionais torna-se mais complexo na medida em que aumenta o nível de desenvolvimento dos alunos.

em nível universitário; apenas afirma que “em termos do tamanho do grupo em geral, quatro a oito estudantes é usualmente considerado um número ideal” (p.24)<sup>79</sup>.

Quanto à periodicidade das aulas, os professores nem sempre concordam. Bastien (1988) propõe três diferentes formas de adotar o EPG para crianças: a combinação de aulas individuais com aulas em grupo semanais; duas aulas semanais em grupo, sendo uma num grupo menor (2 a 6 alunos) e outra num grupo maior (6 a 12 alunos); ou, ainda, uma ou duas aulas semanais num grupo maior (6 a 12 alunos). Mas, não deixa de ressaltar que mesmo um ou dois encontros por mês aprimoram o trabalho dos estudantes (p.101). Sugere que a duração das aulas seja de 30 ou 45 minutos (pp.15, 16, 30 e 31).

Para os estudantes de música universitários (*music majors*), afirmam Bastien (1988) e Lyke (Lyke et al, 1996) que, na maioria das instituições, são previstos dois anos de aulas de piano em grupo, com duração de 50 minutos cada, duas ou três vezes por semana. Bastien afirma que o número de alunos por turma limita-se a 15, no primeiro ano do curso, e a 10, no segundo (p.218). Já Lyke recomenda o limite de 10 alunos no primeiro ano e de 6 a 8 alunos no ano seguinte (Lyke, 1996, pp.418-422). Ambos ainda ressaltam que as aulas de piano em grupo também são oferecidas para os estudantes universitários pianistas (*applied piano majors*), mas o nível de proficiência é mais avançado e a extensão do curso é de apenas dois semestres (Bastien, 1988, p.218; Lyke et al, 1996, p.419). Bastien propõe, para estes alunos, que a duração das aulas seja de uma hora, duas ou três vezes semanais (p.237). Como alternativa, sugere que as aulas individuais sejam combinadas com aulas em grupo semanais (p.237). Lyke não se posiciona quanto a duração e periodicidade destas aulas.

Gray (2000) afirma que a duração das aulas em grupo para crianças de nível mais avançado deva ser de 30 a 40 minutos, não emitindo opinião quanto aos estudantes universitários. Para Fisher (2010), nas turmas de crianças, deve-se levar em consideração sua

---

<sup>79</sup> In terms of overall group size, four to eight students is usually considered an optimal number.

capacidade de atenção e concentração. Assim, recomenda que a duração das aulas seja de 45 minutos para a turma de crianças menores, e de uma hora para as maiores. O autor não sugere a duração e periodicidade das aulas de piano em grupo para os alunos universitários.

De acordo com Fisher (2010), Louise Bianchi e Frances Clark também são favoráveis à combinação entre aulas em grupo e aulas individuais semanais para os iniciantes, assim como O'Brien (Cheek at all, 1999). Louise Bianchi, criadora de um dos primeiros programas preparatórios de piano na *Southern Methodist University*, em 1965, desenvolveu um programa de dois anos: nos primeiros três meses os iniciantes fazem duas aulas em grupo semanais. Em seguida passam a ter uma aula em dupla e uma aula em grupo por semana. No segundo ano, os estudantes frequentam uma aula em grupo de uma hora de duração e uma aula individual de meia hora por semana. Já Pace (1999a) trabalha com aulas semanais em dupla e em grupo.

No que se refere ao nome da disciplina, nos Estados Unidos encontra-se uma grande variação: *Class Piano Instruction*, *Group Piano Program*, *Group Piano Instruction*, *Group Piano*, *Piano Class*, *Class Piano*, *Functional Piano*. No nível avançado também se encontram diversas denominações, tais como: *Advanced Class Piano*, *Keyboard Skills for Piano Majors*, e *Advanced Group Instruction in Piano* (Lyke; Enoch; 1977, p.225).

Discutem ainda os professores quais conteúdos devem ser abordados nas aulas de piano em grupo.

### **1.3.3 Conteúdo das aulas**

Afirma Pace (1999a) que o modelo tradicional da aula de piano individual foi a sua primeira forma de abordar o ensino do instrumento, uma vez que esta teria sido a maneira pela qual ele foi ensinado. No entanto, ressalta ele que na aula individual

nunca encontrava tempo suficiente para ensinar repertório e fundamentos da música (...) mas percebia que seus alunos precisavam de um programa de harmonia, treinamento auditivo,

leitura à primeira vista e improvisação para desenvolver suas habilidades analíticas e de leitura, como meios eficientes para o aprendizado de repertório (p.14)<sup>80</sup>.

Duas possíveis soluções ocorreram a Pace (1999a) como forma de solucionar esta questão: “aumentar o tempo das aulas individuais ou marcar uma aula em grupo semanal para o ensino dos fundamentos da música” (p.14).<sup>81</sup> Pace optou pela última, por entender que esta seria a “melhor forma de fundir harmonia, treinamento auditivo, leitura à primeira vista e improvisação em um curso de ‘musicalidade abrangente’ [*comprehensive musicianship*], o qual estaria diretamente relacionado ao repertório em estudo” (p.14)<sup>82</sup>, somado também ao fato de otimizar o tempo do professor.

Segundo Pace (1999a), ao final do primeiro ano desta nova experiência, percebeu que “(...) havia consideravelmente mais entusiasmo para a aula em grupo, com a sua variedade de atividades e interação social, do que para a aula individual, com repertório solo e técnica” (p.14)<sup>83</sup>. Acresce ainda ele (1999b) que a maior diferença entre estes dois formatos de aula está na possibilidade que o professor tem de “colocar os alunos para ‘ensinar’ uns aos outros durante a própria aula” (p.40)<sup>84</sup> e, com isso, “observar se eles realmente entenderam o que terão que praticar em casa durante a semana” (p.40)<sup>85</sup>.

De acordo com Pace (1999b), o principal resultado desta interação aluno/aluno na aula em grupo é que “os estudantes desenvolvem um ‘plano de ação’ para a prática diária em casa (...)” (p.40)<sup>86</sup>, tornando a preparação para a aula seguinte muito mais eficiente. John O’Brien (1999) também entende que os estudantes que têm oportunidade de fazer tanto aulas individuais como em grupo são “conceitualmente, musicalmente e tecnicamente mais sólidos”

---

<sup>80</sup> (...) I could never find sufficient time to teach both repertoire and music fundamentals (...) Yet I realized that my students needed a related program of harmony, ear training, sight reading and improvisation to develop their reading and analytic skills as effective means of learning repertoire.

<sup>81</sup> (...) add time to each private lesson or Schedule a class each week to teach music Fundamentals.

<sup>82</sup> (...) the best way to fuse harmony, ear training, sight reading and improvisation into one course of ‘comprehensive musicianship’, which would be directly related to the repertoire being studied.

<sup>83</sup> (...) there was considerably more enthusiasm for the group session, with its variety of activities and social interaction, than there was for the private lesson with solo repertoire and technique (...).

<sup>84</sup> (...) get students to “teach” each other during the lesson (...).

<sup>85</sup> (...) see if they really understand what they will be practicing at home during the next week.

<sup>86</sup> (...) students develop a “plan of action” for daily home practice (...).

(p.42)<sup>87</sup> do que aqueles que fazem apenas aulas individuais ou aulas em grupo. Isto porque, acredita O'Brien, que algumas coisas são aprendidas mais fácil e eficientemente nas aulas em grupo, enquanto outras são melhor compreendidas nas aulas individuais.

Neste sentido, a aula de piano em grupo torna-se o ambiente favorável ao desenvolvimento das habilidades funcionais, opinião com a qual concordam Bastien (1988), Coats (2006), Fisher (2010), Kowalchuk e Lancaster (in Uszler, 1991), Lyke (Lyke et al, 1996), e Pace (1999; apud Zeigler, 2011). Dentre as habilidades funcionais, pode-se citar: ler à primeira vista, analisar, harmonizar, transpor, criar, tocar em conjunto, ouvir criticamente.

Muitos dos métodos atuais de iniciação ao piano, dentre os quais *Music for Piano* (1961), de Robert Pace, *The Music Tree* (1973), de Frances Clark, *Music Pathways* (1974), de Lynn Freeman Olson, Louise Bianchi e Marvin Blickenstaff e *Keyboard Musicianship* (1974), de James Lyke, incluem nos seus objetivos o desenvolvimento das chamadas habilidades funcionais, apresentando uma série de atividades elaboradas com o fim de formar um músico mais completo.

Afirma Pace (apud Zeigler, 2011) que

Harmonia básica, improvisação, treinamento auditivo e leitura à primeira vista são tradicionalmente denominados ‘fundamentos da música’, que, no nível universitário, são ensinados como disciplinas obrigatórias. Minha [de Pace] questão é, se eles são ‘fundamentos’, deveriam ser ensinados a todos os iniciantes (...) (p.6).<sup>88</sup>

Tais questões são básicas no ensino do instrumental e devem, pois, ser abordadas nos primeiros anos do aprendizado, sobretudo no nível universitário.

Segundo Giddings (1919), “um dos principais fundamentos do bom pianista é a habilidade de ler à primeira vista” (p.20)<sup>89</sup>. Para Lyke (Lyke et al, 1996, p.417), as duas habilidades mais importantes para os estudantes que tem o piano como instrumento

---

<sup>87</sup> (...) more solidly grounded conceptually, musically and technically (...).

<sup>88</sup> Basic harmony, improvisation, ear-training, and aight-reading are courses traditionally called “fundamentals of music”, that are taught at the college level in classes as required subjects. My point is that is they are “fundamental”, they should be taught to all beginners.

<sup>89</sup> (...) one of the main essentials of a good pianist is sight reading ability.

secundário, são a leitura à primeira vista e a técnica<sup>90</sup>, habilidade esta que não se incluiria como uma dentre as habilidades funcionais, uma vez que, conforme a definição de Kochevitsky (1967), “técnica pianística, no sentido amplo, é a soma de todos os recursos que o performer dispõe para realizar seu propósito, sua idéia artística musical” (p.37)<sup>91</sup>.

Observa-se, entretanto, que no nível intermediário-avançado, o treinamento das habilidades funcionais torna-se uma prioridade menor. Preocupados com o desenvolvimento do repertório de vários períodos estilísticos ou com a duração das aulas, afirma Lyke (Lyke; Enoch; 1977) que nas aulas “(...) os professores concentram-se em ajudar os estudantes a solucionar dificuldades técnicas” (p.75)<sup>92</sup>. Convém ressaltar que o sentido que o autor atribuiu à expressão “técnica” nesta sentença parece restringir-se à realização motora de determinadas passagens musicais. De fato essa é uma questão que pode consumir bastante tempo na aula de instrumento. Ainda assim, o desenvolvimento das habilidades funcionais não deve ser excluído do programa, uma vez que tanto as aulas individuais, quanto as aulas em grupo dedicam-se às questões técnicas, no sentido atribuído por Kochevitsky (1967), uma vez que o domínio das habilidades funcionais também faz parte do aparato técnico do pianista.

Desta forma, conforme afirmam Kowalchuk e Lancaster (Uszler et al, 1991), “o professor deve ter consciência da importância do desenvolvimento continuado das habilidades funcionais” (p.225)<sup>93</sup>. Afirmam Chronister (1999) que “o ensino em grupo ajuda o professor a ter consciência de que o ensino das habilidades é tão importante quanto o ensino da performance” (p.56).

Contudo, sabendo-se que “muitos estudantes são capazes de tocar uma peça de forma muito bem acabada, mas [que] isto certamente pode ser ilusório, porque proporciona uma visão incompleta da totalidade das habilidades funcionais ao teclado do aluno” (Fisher, 2010,

---

<sup>90</sup> Lyke (1996) não discute o sentido dado ao termo “técnica”.

<sup>91</sup> Piano technique, in a broad sense, is the sum of all the means a performer has for realizing his purpose, his artistic musical ideas.

<sup>92</sup> (...) teachers concentrate on helping students to (...) solve technical difficulties.

<sup>93</sup> (...) the teacher must be aware of the importance of continued development of functional skills.

p.213)<sup>94</sup>, entende Fisher (2010) que se deve diagnosticar qual o nível de habilidades funcionais dos estudantes de música universitários antes de inserí-lo em determinada turma. Neste sentido, afirma Coats (2006) que devem ser realizadas entrevistas e testes de classificação com os estudantes.

De acordo com Kowalchuk e Lancaster (Uszler et al, 1991), “no nível universitário, as aulas de teclado para os estudantes cujo instrumento principal não seja o piano são orientadas para o cultivo das habilidades funcionais num nível intermediário” (p.225).<sup>95</sup> Sustentam os autores que “o objetivo principal destas aulas é dar aos alunos habilidades que lhes permitam utilizar o piano em situações práticas e usá-lo como ferramenta de ensino ou de leitura” (p.226).<sup>96</sup>

No mesmo sentido, afirma Fisher (2010) que “para o professor universitário de ensino de piano em grupo, o objetivo principal é capacitar seus estudantes a se tornarem competentes na aplicação das habilidades funcionais em seus trabalhos como musicistas profissionais” (p.213)<sup>97</sup>.

Nos Estados Unidos, a experiência do desenvolvimento das habilidades funcionais nas aulas de piano em grupo para alunos universitários, cujo instrumento principal não seja o piano tem sido tão positiva, que muitos departamentos de música iniciaram cursos avançados para os estudantes cujo instrumento principal seja o piano. Afirma Lyke (Lyke et al, 1996) que o curso avançado de piano em grupo funciona como uma disciplina eletiva para os estudantes que desejam ampliar sua proficiência no uso do teclado. Contudo, tais disciplinas não se confundem com as *masterclasses*. Segundo Richards (1962, p.67),

---

<sup>94</sup> Indeed, many students can play a well polished piece, but this can certainly be misleading because it provides an incomplete view of the students's overall functional keyboard abilities.

<sup>95</sup> At the collegiate level keyboard classes for non-keyboard music majors are geared to cultivating functional skills at the intermediate level.

<sup>96</sup> The primary goal of such classes is to give these students skills that allow them to perform at the piano in practical situations and to use the piano as a teaching or reading tool.

<sup>97</sup> For the university group piano teacher, the primary objective is to enable his students to become competent in the application of piano skills in their work as professional musicians.

Masterclass (...) não deveria ser interpretado como uma típica aula de piano, porque a masterclass não pretende ser um tipo de ensino que abrange todas as áreas do ensino de piano. Antes, a masterclass é geralmente mais limitada no escopo, em interpretação e estilo<sup>98</sup> (Richards, 1962, p.67).

Diante da quantidade de relatos positivos destes professores, buscou-se na psicologia fundamentos, que serão apresentados no capítulo II, para compreender de que forma o ensino em grupo pode favorecer o processo de aprendizado.

---

<sup>98</sup> Master class (...) should not be construed as a typical piano class instruction, because master class do not purport to be a total type of instruction embracing all areas of piano instruction. Rather, the master class is generally more limited in scope, i.e. in interpretation and style.

## CAPÍTULO II

### **INTERAÇÃO, APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO**

O que há de diferente no aprendizado em grupo? Será que a interação favorece o processo de desenvolvimento? Para responder a estas indagações, foi preciso recorrer à psicologia.

Muitas são as formas de compreender “desenvolvimento”, “aprendizado” e a relação entre eles. Para Alfred Binet (1857-1911) e Jean Piaget (1896-1980), o desenvolvimento cognitivo é um processo de maturação sujeito às leis naturais que funciona como pré-requisito para o processo de aprendizado. Um outro enfoque teórico concebe o desenvolvimento como o acúmulo de hábitos comportamentais adquiridos, em substituição às respostas inatas, conforme acreditam Willian James (1842-1910) e Edward Thorndike (1874-1949). Para estes autores, aprendizado é desenvolvimento, uma vez que os dois processos ocorrem simultaneamente. Há também os que, como Kurt Koffka (1886-1941), crêm na idéia de que o desenvolvimento tem como base dois processos diferentes, contudo mutuamente dependentes: a maturação decorrente do desenvolvimento do sistema nervoso e o próprio aprendizado que também é entendido como processo de desenvolvimento.

A posição defendida por Vigotski<sup>99</sup> apresenta peculiaridades. Com o fim de compreender como o autor entende estes dois processos e a relação entre eles, é preciso esclarecer primeiro as características de seu pensamento.

---

<sup>99</sup> Lev Semenovich Vigotski nasceu em 17 de novembro de 1896 em Orsha, cidade da Bielo-Rússia; faleceu de tuberculose em 11 de novembro de 1934 em Moscou. Formou-se em Direito em 1918 pela Universidade de Moscou. Além de Direito, Vigotski também estudou filosofia, história e fez cursos na faculdade de medicina em Moscou. Seu interesse pela psicologia acadêmica partiu de um trabalho de formação de professores em que teve

## 2.1 O pensamento sócio-histórico de Vigotski

Segundo Vigotski<sup>100</sup> (1896-1934), o homem é um ser social, constituindo-se por meio das relações sociais que estabelece com os outros e com a natureza. Diante das necessidades que o meio e o momento histórico lhe apresentam, o homem produz novas formas de adaptação, através de seu próprio trabalho e do uso de instrumentos. Assim como o homem transforma a realidade externa, esta o modifica em sua totalidade. E nesta dinâmica constrói-se o conhecimento.

Vigotski buscou no pensamento marxista a base para construir sua teoria histórico-social, também conhecida como sócio-interacionista<sup>101</sup>. Sua concepção de sociedade, de trabalho humano, do uso de instrumentos, os métodos e princípios do materialismo dialético e a interação dialética entre o homem e a natureza serviram como fundamento para o autor russo elaborar sua hipótese teórica, segundo a qual o desenvolvimento cognitivo humano depende de inserção num grupo social e resulta de um processo histórico mediado pelas relações e produções sociais que ocorrem nesse grupo<sup>102</sup>.

---

contato com crianças com defeitos congênitos. Esta experiência estimulou Vigotski a buscar alternativas para ajudar o desenvolvimento destas crianças e, ao mesmo tempo, foi uma oportunidade para compreender os processos mentais humanos. A partir de 1924, Vigotski dedicou-se sistematicamente à psicologia. Suas idéias, portanto, foram desenvolvidas na União Soviética pós-revolução e refletiram todo o desejo de construir uma teoria psicológica voltada para a nova realidade social. Seus maiores colaboradores foram Alexander Romanovich Luria (1902-1977) e Alexei Nikolaievich Leontiev (1904-1979).

<sup>100</sup> Há diversas formas de grafar o nome do autor russo. Adotou-se a grafia Vigotski, no entanto respeitando as grafias utilizadas pelos autores referenciados no texto.

<sup>101</sup> Diferentes nomes são atribuídos à psicologia desenvolvida por Vigotski, podendo-se resumí-los em dois grupos: um que ressalta a base interacionista e/ou construtivista de sua teoria e outro que acentua seu aspecto histórico. No primeiro grupo encontram-se referências tais como “interacionista”, “sociointeracionista”, “construtivista”, “socioconstrutivista” e “cognitivista”; já no segundo utilizam-se expressões como “histórico-cultural” e “sócio-histórica”. Rocco (1990) utiliza a nomenclatura “sociointeracionista”, enquanto Duarte (1996), Pino (2000) e Davis e Silva (2004) entendem ser o segundo grupo de nomes mais coerente com as proposições marxistas do pensamento de Vigotski. Para maiores informações consultar Davis e Silva (2004).

<sup>102</sup> Cumpre aqui destacar que, no campo educacional, um paralelo pode ser feito entre o pensamento de Vigotski e o do sociólogo francês Pierre-Félix Bourdieu (1930-2002), que, embora tenham vivido em tempos e espaços diferentes, trataram a realidade social como algo fundamental para a compreensão do psiquismo e do comportamento humano, respectivamente. De acordo com Pinto (2009), “ambos tentaram romper com a oposição entre o objetivismo e o subjetivismo, por acreditarem que nem a realidade social e nem o psiquismo

Partindo da concepção de Marx (1818-1883) de que a produção de ferramentas é fator fundamental no processo histórico do ser humano, Vigotski (2003) entende que a característica marcante da atividade humana é a mediação de instrumentos. Segundo Davis e Silva (2004), “é justamente na compreensão histórica e social do psiquismo, bem como na relação dialética entre indivíduo, sociedade e natureza que está a base epistemológica da teoria de Vigotski” (p.653).

### 2.1.1 O desenvolvimento

Entende Vigotski (2003) que o processo geral de desenvolvimento é composto por “duas linhas qualitativamente diferentes” que diferem quanto à origem, mas se entrelaçam: as funções elementares, de origem biológica, e as superiores<sup>103</sup>, de origem sócio-histórica (p.61).

Vigotski (apud Facci, 2010) verificou que

o uso de instrumentos e a capacidade de inventar novas formas de utilizá-los são pré-requisitos para o desenvolvimento histórico dos seres humanos; são condições necessárias para o surgimento das funções psicológicas superiores, especificamente humanas (p.126).

As funções elementares revelam uma relação direta e imediata entre o organismo e o meio, enquanto que, de acordo com Vygotski (1995), “todas as funções psíquicas superiores são relações interiorizadas de ordem social, são o fundamento da estrutura social da personalidade” (apud Duarte, 2006, p.192). Segundo Vigotski (2000, p.35), “as funções psicológicas superiores criam-se no coletivo” (apud Facci, 2010, p.127) e têm como característica fundamental “a estimulação autogerada, isto é, a criação e a utilização de “estímulos artificiais que se tornam a causa imediata do comportamento” (Vigotski, 2003, p.53) e, portanto, traduzem uma relação indireta e mediada do organismo com o meio.

---

humano poderiam estar reduzidos à estrutura ou à prática. Acreditavam e defendiam que havia uma dialética entre essas duas dimensões: mundo social e indivíduo.”

<sup>103</sup> Afeche, Barreto e Neto, tradutores do livro “A formação social da mente” de Vigotski (2003) utilizam a expressão “processos psicológicos superiores”. A autora Facci (2010) trabalha com o termo “funções psicológicas superiores (FPS)”, “processos psicológicos superiores” e “formas superiores de comportamento”. De acordo com Pino (2000), Vygotsky em seu texto que trata especificamente das funções mentais superiores (1997), utiliza, indistintamente, diferentes termos para referir-se à mesma coisa: ‘formas superiores de conduta’, ‘formas mentais’, ‘processos mentais superiores’ e ‘funções mentais superiores’ (p.69).

Ao relacionar os dois tipos de funções, “Vigotski não está seguindo, como o fazem outros autores, a via do dualismo. Muito pelo contrário, ele está propondo a via da sua superação” (Pino, 2000, p.51). De acordo com Pino (2000), “as funções *biológicas* não desaparecem com a emergência das *culturais*, mas adquirem uma nova forma de existência: elas são incorporadas na *história* humana” (p.51). No mesmo sentido, afirma Duarte (2006) que

(...) a concepção vigotskiana da relação entre o natural e o social no desenvolvimento psicológico postula, de fato, a existência de processos de luta entre o natural e o social, mas esta luta não significa que o social exclua o natural, nem que aquele possa existir sem este (p.196).

Segundo Duarte (2006), os processos psíquicos superiores “formam-se por meio da superação e da incorporação dos processos psíquicos elementares, de ordem biológica” (p.196).

Afirmam Vygotsky e Luria (1996) que

O desenvolvimento começa com a mobilização das funções mais primitivas (inatas), com seu uso natural. A seguir, passa por uma fase de treinamento, em que, sob a influência de condições externas, muda sua estrutura e começa a converter-se de um processo natural em um ‘processo cultural’ complexo, quando se constitui uma nova forma de comportamento, com a ajuda de diversos dispositivos externos (apud Facci, 2010, p.129).

De acordo com Facci (2010), “a formação das funções psicológicas superiores (FPS) é decorrente do caráter mediatizado da atividade humana, e amplia as possibilidades de compreensão e intervenção dos homens sobre a realidade” (p.126).

Afirma Vigotski (2003) que “os seres humanos foram além dos limites das funções psicológicas impostas pela natureza, evoluindo para uma organização nova, culturalmente elaborada, de seu comportamento” (p.52). Desta forma, a ação do homem na natureza implica a formação de faculdades humanas, construídas historicamente. Para exemplificar, Vigotski (2003) faz referência à técnica do uso de nós em barbantes como artifício mnemônico entre os índios peruanos, e à marcação feita em pedaços de madeira com o mesmo propósito. Segundo Vigotski, operações como estas, relativamente simples, são capazes de alterar a estrutura psicológica do processo da memória. Afirma o autor, que “elas estendem a operação da

memória para além das dimensões biológicas do sistema nervoso humano, permitindo incorporar a ele estímulos artificiais, ou autogerados, que chamamos de *signos*” (p.52, itálico original).

Conforme afirma Luria (1992)<sup>104</sup>

As funções psicológicas superiores do ser humano surgem da interação dos fatores biológicos, que são parte da constituição física do *Homo sapiens*, com os fatores culturais, que evoluíram através de dezenas de milhares de anos de história humana (apud Rego, 1995, p.41).

Neste sentido, afirma Facci (2010) que “a mediação cultural, portanto, é um aspecto primordial para o desenvolvimento de todas as FPS; seu desenvolvimento é o fundamento de toda a existência consciente do ser humano” (p.128).

São funções psicológicas superiores: memória lógica, atenção voluntária, capacidade de planejamento, imaginação, formação de conceitos, funções que, segundo Vigotski (2003), são características tipicamente humanas. Como escreve Vygotski (1995, p.285), “todos estes processos [das funções psicológicas superiores] são processos de domínio de nossas próprias reações com ajuda de diversos meios” (apud Davis e Silva, 2004, p.642).

Assim, “tais funções psicológicas superiores se evidenciam em construções sócio-históricas materializadas nas relações sociointeracionais” (Gerhardt, 2010, p.248). A internalização destas relações para o âmbito intrapsíquico é um processo ativo que acompanha toda a trajetória histórica do indivíduo e por meio do qual “o aluno desenvolve as FPS” (Facci, 2010, p.137). Para Vigotski, portanto, os fatores sociais exercem um papel preponderante no processo de desenvolvimento.

---

<sup>104</sup> Alexander Romanovich Luria (1902-1977) foi um dos principais colaboradores de Vigotski e o acompanhou até o fim de sua vida. Luria, Vigotski e Leontiev (1904-1979) constituíram a chamada “troika”, uma associação que traduzia o idealismo e as aspirações da sociedade (Russa) pós-revolução.

## 2.1.2 A relação meio/desenvolvimento

Afirma Vigotski (2003) que

(...) a característica básica do comportamento humano em geral é que os próprios homens influenciam sua relação com o ambiente e, através deste ambiente, pessoalmente modificam seu comportamento, colocando-o sob seu controle (p.68).

Nas pesquisas de psicologia da época de Vigotski, o conceito de “meio” que predominava era o “conjunto de condições externas aos organismos, animais ou humanos, em que ocorre o seu desenvolvimento” (Pino, 2010, p.745). Mas, não foi esta a acepção atribuída por Vigotski (2003) ao termo.

Segundo Pino (2010), Vigotski apresentou um novo conceito de meio: “um meio que opera em função da dinâmica do desenvolvimento” da criança (p.747), acrescentando que “isso vale também para qualquer dos elementos que constituem esse meio” (p.747), como ocorre com a fala. Afirma Vigotski (1935/2010) que “o meio (...) modifica-se para a criança a cada faixa etária” (apud Pino, 2010, p.748). De acordo com Pino, deve-se interpretar esta frase em termos dialéticos, no sentido de que a mudança na criança também implica a mudança no meio, pois, de outro modo, esse não poderia influenciar o seu desenvolvimento. “Aquilo que é de grande interesse para um bebê deixa de interessar uma criança um pouco maior” (Vigotski, 2003, p.122).

Alterar as condições do meio para satisfazer às próprias necessidades é uma característica da espécie humana, que levou Vigotski (1935/2010) a afirmar que “cada idade possui seu próprio meio” (apud Pino, 2010, p.749). Ademais, acresce Vigotski (1935/2010) que

Até mesmo quando o meio se mantém quase inalterado, o próprio fato de que *a criança se modifica no processo de desenvolvimento* conduz à constatação de que o papel e o significado dos elementos do meio, que permaneceram como que inalteráveis, modifiquem-se (apud Pino, 2010, p.749, itálico original)

Portanto, conclui Vigotski (1935/2010) que

o meio não pode ser analisado por nós como uma condição estática e exterior com relação ao desenvolvimento, mas deve ser compreendido como variável e dinâmico. Então o meio, a situação de alguma forma influencia a criança, norteia o seu desenvolvimento. Mas a criança e o seu desenvolvimento se modificam, tornam-se outros. E não apenas a criança se modifica, modifica-se também a atitude do meio para com ela, e esse mesmo meio começa a influenciar a mesma criança de uma nova maneira. *Esse é um entender dinâmico e relativo do meio* – é o que de mais importante se deve extrair quando se fala sobre o meio na pedologia<sup>105</sup> (apud Pino, 2010, p.750, itálico original).

Neste sentido, ressalta Facci (2010) que

o processo de assimilação ou apropriação da cultura não significa (...) uma adaptação passiva do indivíduo ao ambiente, não é uma simples cópia da experiência social, mas sim uma atividade ativa do indivíduo destinada a dominar o mundo dos objetos da cultura humana e suas transformações (p.137).

Pino (2000), por sua vez, também não deixa de destacar que a abordagem de Vigotski quanto à influência do meio sobre o homem “nada tem a ver com qualquer tipo de determinismo mecanicista (...), uma vez que os modos de produção não são dados pela natureza, mas determinados pelos homens (...) em função de interesses específicos” (p.63).

### 2.1.3 A relação aprendizado/desenvolvimento

A relação entre esses dois processos também é dinâmica. Vigotski (2003) sustenta a unidade entre eles, embora os dois nunca ocorram nas mesmas proporções; a relação existente pressupõe que “um seja convertido no outro” (Vigotski, 2003, p.118). Afirma ele que

(...) uma correta organização da aprendizagem da criança conduz ao desenvolvimento mental, ativa todo um grupo de processos de desenvolvimento, e esta ativação não poderia produzir-se sem a aprendizagem. Por isso a aprendizagem é um momento intrinsecamente necessário e universal para que se desenvolvam na criança essas características humanas não-naturais, mas formadas historicamente (Vigotski, 1998, p.115).

Desta forma, de acordo com Vigotski (2003) não se pode restringir o aprendizado à fixação de um determinado nível de desenvolvimento, quando o que se busca são as relações reais entre o processo de desenvolvimento e a capacidade de aprendizado. Para tanto, afirma Vigotski que, pelos menos, dois níveis de desenvolvimento devem ser considerados.

---

<sup>105</sup> Pedologia é o estudo científico da natureza e desenvolvimento das crianças, nos aspectos biológicos e psicológicos (Sacconi, 2010, P.1560).

#### 2.1.4 Nível de desenvolvimento real e potencial

De acordo com Vigotski (2003), em geral os estudos sobre o desenvolvimento mental das crianças assumem como indicativo da capacidade mental delas apenas o nível de desenvolvimento real. Mas, segundo o autor, o desenvolvimento mental só pode ser determinado a partir da conjugação de, no mínimo, dois níveis: nível de desenvolvimento real e nível de desenvolvimento potencial.

Nível de desenvolvimento real compreende as capacidades ou funções que a criança já aprendeu a usar, dominando-as completamente, uma vez que pode utilizá-las sozinha, sem a colaboração de outras pessoas do seu grupo social (pai, mãe, irmãos mais velhos, professores, colegas mais experientes, etc.). Por exemplo, a criança que não necessita da ajuda de outrem para andar, que amarra seu sapato sem pedir a ninguém, que anda de bicicleta sozinha, etc.

O nível de desenvolvimento real refere-se ao “nível de desenvolvimento das funções mentais da criança que se estabeleceram como resultado de certos ciclos de desenvolvimento já *completados*” (Vigotski, 2003, p.111, *italico original*). Assim, se uma criança tem domínio de determinada função ou capacidade, significa que ela já preencheu todo o ciclo de desenvolvimento necessário para tanto, habilitando-a a valer-se daquela capacidade de forma independente. Tal função ou capacidade, portanto, encontra-se dentro do nível de desenvolvimento *real* da criança.

Sendo assim, o desenvolvimento real da criança caracteriza o desenvolvimento mental de forma “retrospectiva” (Vigotski, 2003, p.113). As funções psicológicas que integram o nível de desenvolvimento real de uma criança são aquelas que estão bem amadurecidas naquele momento de sua vida, isto é, são produtos finais do desenvolvimento.

No entanto, muitas tarefas que a criança ainda não é capaz de realizar de forma independente, podem ser cumpridas se alguém orientá-la, através de simples instruções, demonstrações, ou mesmo dando-lhe assistência propriamente dita. É esta capacidade de

desempenhar atividades sob a orientação de alguém mais experiente que Vigotski (2003) denomina *nível de desenvolvimento potencial*. Como exemplo, pode-se pensar numa criança de cinco anos de idade, sem necessidades especiais, que, mesmo não sabendo ler uma nota na partitura, poderá, através da observação da execução de seu professor, imitá-lo, e, após algumas repetições, tocá-la. A idéia de nível de desenvolvimento potencial é fundamental na teoria de Vigotski, uma vez que ele atribui à interação social extrema importância no processo de construção das funções psicológicas.

Neste sentido, duas crianças que têm a mesma idade cronológica, capazes de realizar as mesmas atividades de forma autônoma, podem apresentar níveis diferentes de desenvolvimento potencial. Se uma destas crianças é capaz de, com a orientação de um professor ou de colegas mais experientes, solucionar problemas muito mais difíceis do que a outra, seu nível de desenvolvimento potencial é maior que o da outra, e, por conseqüência, seu nível de desenvolvimento mental também é maior. No entanto, “pensadores mais sagazes” nunca atentaram que a capacidade da criança de realizar atividades com a ajuda dos outros pode ser, de alguma maneira, muito mais indicativa de seu desenvolvimento mental do que aquilo que consegue fazer sozinha (Vigotski, 2003, p.111).

Vigotski (2003) não quer com isso dizer que, independente da idade, uma criança pode, com o auxílio de outrem, realizar qualquer tipo de tarefa. Isto porque a capacidade que a criança tem de tirar proveito da colaboração de outrem ocorre a partir do momento em que se dispõe de um grau mínimo de desenvolvimento físico, psicomotor e cognitivo. Uma criança que, por exemplo, ainda não sabe andar sozinha, só conseguirá andar com a ajuda de um adulto quando seu corpo apresentar a maturação necessária para dar os primeiros passos. Certamente, aos quatro meses de vida, ela ainda não se encontra em nível de desenvolvimento físico, nem psicomotor para tanto.

Por fim, afirma Vigotski que “o processo de desenvolvimento progride de forma mais lenta e atrás do processo de aprendizado; desta sequenciação resultam, então, as zonas de desenvolvimento proximal” (Vigotski, 2003, p.118).

### 2.1.5 Zona de Desenvolvimento Proximal <sup>106</sup>

Entre as funções mentais já consolidadas na criança e aquelas ainda em processo de amadurecimento, existe um caminho ao qual Vigotski denominou zona de desenvolvimento proximal cuja definição é

A distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes (Vigotski, 2003, p.112).

A zona de desenvolvimento proximal é como se fosse uma trilha que ainda precisa ser percorrida para que se alcance o cume de uma montanha. A caminhada já começou, mas ainda é preciso dar muitos passos, aumentar a resistência física e psíquica, acostumar-se com bolhas nos pés, agüentar chuva, andar mais rápido, etc. “A zona de desenvolvimento proximal é, pois, um domínio psicológico em constante transformação” (Oliveira, 1995, p.60).

Zona de desenvolvimento proximal é *Zona Blizhaishego Razvitiya*, em que *blizhaishego* significa “imediatamente”, ou “mais próximo” (Coll, Palácios e Marchesi, 1996, p.98) e *razvitiya* significa desenvolvimento. Para Vigotski

A zona de desenvolvimento proximal define aquelas funções que ainda não amadureceram, mas que estão em processo de maturação, funções que amadurecerão, mas que estão presentes em estado embrionário. Essas funções poderiam ser chamadas de ‘brotos’ ou ‘flores’ do desenvolvimento, ao invés de frutos do desenvolvimento (Vigotski, 2003, p.113).

Assim, capacidades que ainda estão em fase inicial do desenvolvimento, “aquilo que é a zona de desenvolvimento proximal hoje, será o nível de desenvolvimento real amanhã”

---

<sup>106</sup> Marta Kohl de Oliveira coloca que a expressão “zona de desenvolvimento proximal” quando traduzida para a língua portuguesa pode aparecer como “zona de desenvolvimento potencial”. Ver Oliveira, 1995, p. 58.

(Vigotski, 2003, p.113). Tais funções internalizam-se e tornam-se novas conquistas da criança, consolidando-se no seu nível de desenvolvimento real.

Se o nível de desenvolvimento real define funções que já amadureceram, isto é, produtos finais do desenvolvimento, a zona de desenvolvimento proximal define os “brotos” do desenvolvimento. Por isso, “o nível de desenvolvimento real caracteriza o desenvolvimento mental de forma retrospectiva, enquanto a zona de desenvolvimento proximal caracteriza o desenvolvimento de forma prospectiva” (Vigotski, 2003, p.113).

Para compreender a zona de desenvolvimento proximal (ZDP), é preciso concebê-la como “uma área que é, ao mesmo tempo, interna e externa, física e mental” (Coll et al, 1996, p.98). De acordo com esses autores,

(...) o termo ‘potencial’, empregado na definição da ZDP, tem conotações de caráter individual e interno e parece indicar uma ótica centrada no sujeito psicológico e nos processos mentais. O termo ‘próximo’, utilizado no conceito definido, tem conotações de caráter social e externo e parece convidar a uma interpretação centrada na atividade social e nos processos de instrução (Coll, Palácios e Marchesi, 1996, p.99).

Neste sentido, evidencia-se a interação dialética existente entre a dimensão biológica e a social do ser humano. O que Vigotski pretendia era construir um instrumento conceitual que permitisse “a compreensão e a intervenção em ambos os níveis simultaneamente, devolvendo assim a unidade perdida aos processos de desenvolvimento-educação” (Coll et al, 1996, p.99).

Ademais, um aspecto essencial resultante do processo de aprendizado é a criação desta zona de desenvolvimento proximal. “O aprendizado desperta vários processos internos de desenvolvimento, que são capazes de operar somente quando a criança interage com pessoas de seu ambiente e quando em cooperação com seus companheiros” (Vigotski, 2003, pp.117-118). “Este processo, pelo qual a atividade e funções sincréticas passam a ser convertidas em capacidades e consciência individual, é o longo processo de desenvolvimento humano, que se produz na ZDP” (Coll et al, 1996, p.97). Em um grupo, diante de diversos pontos de vista sobre um tema, cada indivíduo é levado a pensar sobre as diferentes posições de seus colegas, buscando coordená-las com as suas próprias. Surgem, assim, os conflitos sociocognitivos. De

acordo com Lerner (2000), “os esforços para resolver a situação conflitiva e chegar a um acordo levam todos os participantes a construírem novas coordenações entre as diversas centrações em jogo” (p.107). Assim, segundo a mesma, “o conflito sociocognitivo é produtivo para o progresso do conhecimento mesmo quando nenhum dos participantes da situação possua a resposta certa” (p.107).

Vigotski (2003) também considera a brincadeira das crianças como um agente promotor da ampliação da zona de desenvolvimento proximal. Na maioria das vezes, no ato de brincar, especialmente a brincadeira do “faz-de-conta”, a criança cria uma situação ilusória; algo que, na vida real, ela ainda não é capaz de fazer, ou não pode concretizar. Desta forma, ao brincar, a criança estará realizando atividades que estão acima do seu nível de desenvolvimento real. Preceitua o autor que “no brinquedo, a criança sempre se comporta além do comportamento habitual de sua idade, além de seu comportamento diário; no brinquedo é como se ela fosse maior do que é na realidade” (Vigotski, 2003, p.134). Portanto, a brincadeira impulsiona o processo de desenvolvimento da criança.

Ademais, qualquer situação imaginária contém regras de comportamento a serem cumpridas. Tais regras aproximam-se daquilo que a criança observou na situação real. Desta forma, ao tentar reconstruir fielmente a situação imaginada, a criança estará agindo como se fosse alguém que, na realidade, não é. O vocabulário usado, a maneira de falar e de agir, tudo o que a criança lembrar, servirá de instrumento para ela representar. Seu comportamento, portanto, dependerá das idéias que possuir. Com isso, a criança aprende a agir numa esfera cognitiva que depende de motivações internas, o que estimulará seu processo de desenvolvimento.

Deve-se ressaltar ainda que a imaginação é uma forma tipicamente humana de atividade consciente; não está presente nos animais, nem nas crianças muito pequenas. Portanto, para uma criança é um processo psicológico novo. Ao criar uma situação

imaginária, a criança manifesta pela primeira vez sua emancipação em relação às restrições situacionais. Ao eleger um objeto para representar um outro, a criança estará usando sua capacidade de separar o significado do objeto, sem saber que o está a fazê-lo. Este já é um passo para o desenvolvimento do pensamento desvinculado de situações reais.

Portanto, agir na zona de desenvolvimento proximal da criança é extremamente importante para o seu desenvolvimento mental. O conceito de ZDP “não supõe, pois, somente um desejo de um melhor prognóstico psicológico do desenvolvimento, mas implica um método concreto para converter este prognóstico em desenvolvimento real, através da educação” (Coll et al, 1996, p.100).

## **2.2 A interação no aprendizado instrumental**

Se, conforme estabelece Vigotski, o aprendizado realizado em grupo é capaz de despertar processos internos de desenvolvimento, que de outra forma não ocorreriam, por que não trazer o ambiente do grupo para o aprendizado instrumental? Alguns educadores musicais, reconhecendo a força única que o grupo apresenta, apostaram na idéia e a inseriram em suas práticas de ensino.

### **2.2.1 A filosofia Suzuki**

Shinichi Suzuki (1898-1998)<sup>107</sup> desenvolveu um método de educação ao qual denominou “Educação do Talento”, cujos princípios são apresentados em seu livro “Educação

---

<sup>107</sup> Shinichi Suzuki nasceu em Nagoya, em 17 de outubro de 1898. Apaixonou-se pela música após ouvir a “Ave Maria”, de Schubert, interpretada por Mischa Elman. Aos 21 anos, foi estudar violino com Ko Ando, em Tóquio. Um ano depois, prosseguiu seus estudos em Berlim onde foi aluno de Karl Klinger por oito anos. Em 1929, retornou ao Japão. Em 1930, tornou-se presidente da Escola de Música de Teikoku e diretor da Orquestra de Cordas de Tóquio. Em 1945, iniciou o método “Educação do Talento” na Escola de Musica de Matsumoto. A partir dos anos 60, professores de diversos países do Ocidente começaram a viajar para o Japão a fim de ouvir os estudantes de Suzuki e com ele aprender sobre o método. Em 1964, Suzuki foi aos Estados Unidos com um grupo de dezenove estudantes para dar concertos e palestras. Em 1965, o concerto anual de cordas do Japão, contando com 800 crianças, foi transmitido para a Europa pela televisão. Durante sua vida, Suzuki recebeu

é Amor” (1994). A filosofia é educar através da música. O método, desenvolvido originalmente para o ensino do violino, foi posteriormente adaptado para outros instrumentos, dentre os quais o piano. Sustenta Suzuki que “todo ser nasce com tendências naturais para aprender” (Suzuki, 1994, p.9); que talento não é inato, não é hereditário, mas pode ser desenvolvido.<sup>108</sup>

Entende Suzuki (1994) que o sucesso na educação está diretamente relacionado às condições ambientais em que é desenvolvida. Da mesma forma que a qualidade do canto do rouxinol depende da beleza do canto de seu pássaro-mestre,<sup>109</sup> “um ambiente superior terá maior efeito na criação de habilidades superiores” (Suzuki, 1994, p.21).

Dentre as condições ambientais favoráveis ao aprendizado musical, Suzuki ressalta a realização das aulas em grupo, “a interação social com outras crianças”<sup>110</sup>. Afirma ele que “pais que não compreendem as crianças, pensam que pagam por aulas individuais e que as aulas em grupo são apenas momentos de recreio” (Suzuki, 1994, p.91). No entanto, “a realidade é que as crianças gostam mais das aulas em grupo. Elas *tocam junto com crianças mais adiantadas e essa influência traz um enorme e maravilhoso benefício para o aprendizado delas*. Isso é a verdadeira educação do talento” (Suzuki, 1994, p.91, itálico nosso).

De acordo com a *International Suzuki Association*, “ao tocar com crianças mais velhas, os mais novos expandem seu vocabulário e são estimulados a desenvolver suas

---

várias condecorações, tendo sido indicado para o Prêmio Nobel da Paz. Faleceu em 26 de janeiro de 1998. Mais informações sobre sua biografia estão disponíveis em <<http://www.internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm>>.

<sup>108</sup> O método Suzuki é baseado na audição, memória e repetição. De acordo com Suzuki (1994), deve-se aprender música da mesma forma como se aprende nossa língua-mãe; primeiro se aprende a falar, depois a ler. Segundo ele, a repetição é o caminho para aperfeiçoar as habilidades.

<sup>109</sup> Antes de aprender a voar, os rouxinóis são retirados do ninho e colocados juntos a um pássaro-mestre, que todos os dias emite um belo canto. O canto do pequeno rouxinol depende do que ele ouviu de seu pássaro-mestre logo no seu primeiro mês de vida.

<sup>110</sup> (...) social interaction with other children. Disponível em <<http://internationalsuzuki.org/method.htm>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

habilidades”<sup>111</sup>. Segundo a *Suzuki Association of the Americas*, “além das aulas individuais, as crianças participam regularmente de aulas e performances em grupo, nas quais aprendem e umas são motivadas pelas outras”<sup>112</sup>. Acresce Jacqueline Maurer, da *Suzuki Association of the America*, que as “frequêntes oportunidades de performance em grupo e *solo* geram confiança e facilidade ao tocar”<sup>113</sup> (Maurer, 2011).

Assim, da mesma forma que Vigotski (2003), Suzuki (1994) acredita que o ambiente do grupo é capaz de potencializar o desenvolvimento individual. O método Suzuki surgiu voltado para o ensino de crianças. No entanto, suas idéias, com as adaptações cabíveis, podem ser aplicadas a todas as idades.

## 2.2.2 Princípios norteadores das aulas de Piano em Grupo

O grande trunfo do ensino de piano em grupo é que permite “que [este] opere uma poderosa força em educação – a dinâmica do grupo- enquanto a aula individual ignora esta força” (Gonçalves, 1979, p.15). Esta dinâmica só se torna possível porque há interação entre diversas zonas de desenvolvimento proximal. O ensino de piano em grupo não é uma coleção de aulas individuais que ocorrem dentro de um único espaço físico.

De acordo com Coats<sup>114</sup> (2006) pode-se destacar alguns princípios que norteiam esse formato de ensino do instrumento, dentre eles:

---

<sup>111</sup> Through play with older children, the younger ones expand their vocabulary and are encouraged to develop their abilities. Disponível em <[http://www.suzukimethod.or.jp/english/E\\_mthd112.html](http://www.suzukimethod.or.jp/english/E_mthd112.html)> Acesso em: 18 de maio de 2011.

<sup>112</sup> In addition to private lessons, children participate in regular group lessons and performance at which they learn from and are motivated by each other”. Disponível em <<http://suzukiassociation.org/teachers/twinkler/>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

<sup>113</sup> Frequent ensemble and solo performance opportunities build confidence and ease of playing. Disponível em <<http://suzukiassociation.org/news/3414/>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

<sup>114</sup> Sylvia Coats é professora de Pedagogia do Piano e Piano em Grupo na *Wichita State University* em Kansas; membro do *Music Teachers National Association*; e Doutora em Performance e Pedagogia pela *University of Colorado*, onde foi aluna do Dr. Guy Duckworth. Formou-se no Bacharelado em Piano na *Texas Tech University* na qual também concluiu o Mestrado em Performance. Publicou diversos artigos na *American Music Teachers*, *Keyboard Companion*, *Piano Adventures Teachers* e *Piano Pedagogy Forum*.

1. O grupo ajuda a resolver os problemas;
2. A liderança do grupo é mais eficiente quando ela é participativa;
3. A participação no grupo reduz inibições enquanto que a execução individual desenvolve a auto-estima;
4. O grupo depende da participação de cada aluno;
5. O grupo funciona de forma mais eficiente quando há espírito de cooperação;
6. O grupo é um meio de mudança (p.135).<sup>115</sup>

Quanto mais idéias os alunos têm, maiores são as possibilidades de exploração dos conceitos e de descoberta de formas de sua aplicação, segundo Coats (2006) e Fisher (2010). Afirmo Duckworth (1999b) que os conflitos de idéias despertam no grupo desafios e interesses que, em consonância com o pensamento de Vigotski (1992), de outra forma os estudantes não teriam, assim, no lugar de uma série de aulas individuais que visem a corrigir os erros de cada estudante, pode-se promover “uma aula em grupo que desafie os estudantes a pensar sobre os conceitos musicais” (Coats, 2006, p.117)<sup>116</sup> e, em conjunto, discutir, experimentar e solucionar os problemas. Desta forma, o erro de um aluno dificilmente será cometido por outro, em oposição ao que afirmavam os críticos de Cady (1889), uma vez que, no ensino em grupo, o erro de um aluno funciona como lição para os outros. No ambiente de grupo, os estudantes devem participar ativamente e o professor, por sua vez, deve acreditar que seus alunos podem pensar de maneira independente, que são capazes de avaliar uma performance e fazer sugestões para melhorá-la. Afirmo Coats (2006) que “a aula torna-se uma liderança compartilhada onde o professor assume a chefia quando necessário” (p.135)<sup>117</sup>. O professor, portanto, torna-se, pois, *facilitador*, conforme afirmam Coats (2006, p.134), Fisher (2010, p.9) e Lyke (apud Steigerwald, 2011). Como escreve Gonçalves (1978), “a ação do professor é no sentido de fornecer ao aluno o equipamento de aprendizagem e a compreensão musical necessários para que ele, no futuro, possa escolher o caminho a seguir” (p.18).

---

<sup>115</sup> 1. The group aids in problem solving; 2. The group leadership is most efficient when is participatory; 3. Group participation lessens inhibitions, whereas individual playing develops self-esteem; 4. The group depends on each individual to do her part; 5. The group functions most efficiently with a spirit of cooperation; 6. The group is a medium of change.

<sup>116</sup> (...) give a group lesson that challenge students to think about musical concepts.

<sup>117</sup> The lesson becomes one of shared leadership with the teacher assuming leadership when necessary.

Ademais, o grupo é “um ambiente que alimenta positivamente a autoconfiança do estudante” (Fisher, 2010, p.9)<sup>118</sup>. Ao escutar as performances de seus colegas, os alunos percebem que erros e dúvidas são comuns a todos e sentem-se mais à vontade para experimentar, sem medo de falhar ou de serem humilhados. Sustenta Coats (2006) que “os alunos imergem nos conceitos e habilidades que estão sendo aprendidas, em vez de renderem-se à voz interior que diz ‘eu não sou capaz de fazer isso’” (p.137)<sup>119</sup>.

Ressalta ainda Ted Cooper (Coats et al, 2011) que o grupo “oferece oportunidades freqüentes e relativamente sem estresse para os estudantes tocarem” (W.1)<sup>120</sup>, opinião com a qual concorda Fisher (2010, p.8). Afirma Lyke (apud Steigerwald, 2011) que o fato de os alunos tocarem frequentemente uns para os outros, ajuda-os a superar o medo do palco. Neste sentido, afirma Pace (1999b) que, pra ganhar confiança e facilidade, “(...) é preciso *tocar em frente aos outros*, e isto é exatamente o que acontece semanalmente no ensino em grupo” (p.41)<sup>121</sup>. Segundo O’Brien (1999), os estudantes precisam das experiências da performance para seu crescimento musical.

E ainda, conforme afirma Duckworth (1999c), performance sem plateia não tem sentido, assim, “quando outros estão presentes à experiência do aprendizado, uma performance alcança um sentido adicional e tem mais significado e significância para o performer” (p.79)<sup>122</sup>. A constância de tal experiência torna-se parte do processo de aprendizado e faz com que os alunos se sintam menos ansiosos e mais seguros quando se apresentam em público, exatamente o oposto do que afirmavam os críticos ao sistema de ensino de Logier (1818).

---

<sup>118</sup> (...) an environment that positively nurtures student’s self-confidence.

<sup>119</sup> They become immersed in the concepts and skills being learned rather than submitting to their negative voices saying, “I can’t do it”.

<sup>120</sup> (...) offers students frequent and relatively stress-free opportunities to perform.

<sup>121</sup> (...) one must *performer in front of others*, and that is exactly what happens weekly in group instruction.

<sup>122</sup> When others are present during the learning experience, a performance gains added sense and has more meaning and significance to the performer.

Acresce Fisher (2010) que “o grupo tem o potencial de gerar um espírito de entusiasmo e motivação em relação ao assunto de uma forma que o professor nunca poderia alcançar sozinho” (p.9)<sup>123</sup>. Afirmo O’Brien (1999) que os estudantes aprendem com seus colegas e inspiram uns aos outros. Segundo O’Brien, “eles fazem isso frequentemente e de maneiras que podem facilmente escapar à atenção do professor” (p.43)<sup>124</sup>. Relata O’Brien que, numa conversa com a Profª. Frances Clark, esta lhe teria afirmado que “membros de grupo são capazes de comunicar seu entusiasmo e entendimento de uma peça para todo o resto da turma de forma mais eficaz que qualquer professor, e eles frequentemente o fazem.”<sup>125</sup> (p.43). Na opinião de Giddings (1919), “o espírito de turma (...) torna o trabalho em grupo muito mais eficiente que o ensino individual” (Giddings, 1919, p.11-12).<sup>126</sup>

Segundo Coats (2006), os alunos sentem-se motivados quando sabem que sua performance será ouvida por seus colegas; e, então, “sentem a responsabilidade de comparecer às aulas e estarem preparados” (p.139)<sup>127</sup>. Afirmo Pace (1999b) que “o estudante que vai à aula despreparado por várias semanas consecutivas será lembrado por seus colegas de grupo que isto é uma perda de tempo (...) para todos, e que, por consequência, não é aceitável” (p.41).<sup>128</sup> Neste sentido, a afirmação dos críticos de Logier (1818a) de que os alunos só poderiam tocar em público quando individualmente atingissem um nível considerável de “clareza”, “expressão” e “juízo”, não nos parece ter procedimento, na medida em que tais requisitos fazem parte da própria preparação exigida pelos colegas de turma, a cada performance em aula, de forma a garantir o melhor rendimento do grupo. De

---

<sup>123</sup> The group has the potential to generate a spirit of enthusiasm and motivation toward the subject matter in a way that the instructor could never achieve alone.

<sup>124</sup> They do this often at times and in ways that can easily escape the teacher’s attention.

<sup>125</sup> (...) class members can and often do communicate their enthusiasm and understanding of a piece to the rest of the class more effectively than any teacher.

<sup>126</sup> The class spirit (...) make class work far more efficient than private instruction.

<sup>127</sup> (...) students feel a responsibility to attend and be prepared.

<sup>128</sup> (...) the student who comes unprepared for several weeks in succession will be reminded by peers in the group that this is a waste of time (...) for everyone, therefore it is just not acceptable.

acordo com Coats (2006), este senso de responsabilidade de cada aluno caracteriza a motivação intrínseca, cuja eficiência é muito maior que a motivação extrínseca.

Deve-se apontar que a motivação intrínseca é resultado de relações sociais interiorizadas, que, segundo Vigotski (1991), são a base do desenvolvimento humano. Neste sentido, conforme afirma Ted Cooper “grupos têm um poder, construído na motivação resultante da interação entre os colegas” (Coats et al, 2011, p. W.2);<sup>129</sup> e esta é uma das razões pelas quais o professor defende o EPG. Ademais, afirma Duckworth (1999a) que

o ambiente mais saudável para o aprendizado configura-se quando professores mais esclarecidos encorajam estudantes a ensinar aos estudantes, quando estudantes ensinam aos professores e, claro, quando professores ensinam aos alunos (p.14)<sup>130</sup>.

Ressalta Coats (2006) que a produtividade do grupo depende do grau de cooperação existente dentro dele. “Em um grupo cooperativo, estudantes valorizam as idéias uns dos outros, oferecem mais idéias, trabalham em conjunto para alcançar o objetivo de melhorar a performance” (pp.139-140).<sup>131</sup> Conforme afirma Shockley (1999), “ao invés de ressentir-se do sucesso do outro, os estudantes orgulham-se em contribuir para a realização dos outros” (p.61)<sup>132</sup>. Assim, é esperado que um aluno ajude o outro a entender melhor um determinado conceito e esse é um aspecto positivo do ensino do instrumento em grupo, na medida em que promove o desenvolvimento de ambos os alunos, diferentemente do que pensavam os opositores de Logier (1818a). Neste sentido, afirma Pace (apud Zeigler, 2011) que “ajudando uns aos outros, os estudantes crescem (...)” (p.5)<sup>133</sup>. Na linha de pensamento de Vigotski, os estudantes estão interferindo na zona de desenvolvimento proximal uns dos outros. Consequentemente, existindo um líder entre os alunos, no lugar de “beneficiar-se em

---

<sup>129</sup> Groups have a powerful, built-in motivation because of the peer interaction.

<sup>130</sup> (...) the healthiest environment for learning is when enlightened teachers encourage students to teach students, when students teach teachers and, of course, when teachers teach students.

<sup>131</sup> Students in the cooperative group value each other’s ideas, offer more diverse ideas, work together to achieve the goal (...) of improving the performance.

<sup>132</sup> Instead of resenting another’s success, students take pride in contributing to each other’s achievement.

<sup>133</sup> Students grow by helping each other (...).

detrimento dos outros”, como afirmavam os críticos de Cady (1818), ele contribuirá para o desenvolvimento dos seus colegas.

“A característica da atual abordagem do ensino do piano é a participação ativa de todos os elementos do grupo” (Gonçalves, 1977, p.34, sublinhado original). Sabendo-se que os alunos assumem papéis diferentes no EPG, podendo atuar como intérpretes, ouvintes, críticos, professores, etc., a participação de cada um é primordial para o sucesso do grupo. A realização de diversas funções na aula em grupo remete-nos à brincadeira de crianças “faz-de-conta”, mencionada por Vigotski (2003), na medida em que os alunos são direcionados a desempenhar funções diversas daquelas que realizam fora da sala de aula, o que implica mudança de comportamento e desenvolvimento de novas capacidades.

Sustenta Fisher (2010) que “a aula de piano em grupo é um ambiente dinâmico formado por estudantes que possuem habilidades próprias, assim como diferenças individuais (p.8)”<sup>134</sup>. Desta forma, “estudantes em grupo influenciam uns aos outros na atitude quanto ao aprendizado e podem alterar a forma de pensar de uns e outros sobre o assunto ” (Coats, 2006, p.142)<sup>135</sup>. Há estudantes que são excelentes em leitura à primeira vista, outros em harmonizar, outros na expressividade etc. As particularidades, resultantes dos diferentes níveis de desenvolvimento dos alunos, contribuem de forma única para o conjunto, tornando muito mais rico o processo de aprendizado que se promove naquele ambiente. Afirma Lyke (apud Steigerwald, 2011) que “estudantes que não são leitores habilidosos, por exemplo, serão motivados a melhorar quando misturados com bons leitores” (p.5)<sup>136</sup>. Contudo, Lyke (1996) não deixa de colocar que “(...) eles [os alunos] sentem-se muitas vezes frustrados diante das

---

<sup>134</sup> The group piano class is a dynamic environment consisting of students who possess unique abilities as well as individual differences.

<sup>135</sup> Students in groups influence each other’s attitude about learning and can change one another’s way of thinking about the topic.

<sup>136</sup> Students who are not skillful readers, for example, will be motivated to improve when mixed with good readers.

dificuldades de coordenação porque geralmente o intelecto deles vai muito mais a frente do que a agilidade de suas mãos” (p.417)<sup>137</sup>.

Afirma Pace (1999b) que “em todo grupo há ‘modelos’ que são capazes de enviar uma mensagem para os outros membros, ‘se eu posso fazer isso, você também pode” (p.40).<sup>138</sup> De acordo com Pace (1999b), todos os alunos devem buscar desenvolver sua capacidade da mesma forma como ajudam seus colegas a fazer o mesmo. Afirma Pace (1999b) que “a recompensa para cada estudante decorre da profunda satisfação de tornar-se capaz de fazer alguma coisa hoje, ainda que seja grande ou pequena, que não era possível no dia anterior” (p.40)<sup>139</sup>. Neste sentido, a alegação dos críticos de Cady (1887) de que, para ensinar piano em grupo, seria necessário admitir que todos os alunos apresentassem as mesmas capacidades, não nos parece pertinente. Conforme afirma Vigotski (2003), aquilo que hoje, alguém pode realizar com a ajuda de outrem, amanhã será uma função consolidada no seu nível de desenvolvimento real.

Observa-se, assim, que a interação não só é favorável ao aprendizado, mas fator propulsor de desenvolvimento. Diante da quantidade de pontos positivos que a instrução no ambiente do grupo proporciona ao estudante de piano, não faltam motivos para justificar sua inserção no âmbito do ensino superior.

---

<sup>137</sup> (...) they are often frustrated by coordinating difficulties because their intellects generally run far ahead of their hand agility.

<sup>138</sup> (...) in every group there are “models” who can send out the message to other members, “If I can do it, you can do it, too”

<sup>139</sup> The reward for each student comes from the deep satisfaction of being able to do something today, however large or small, that was not possible the day before.

### CAPÍTULO III

## **O EPG NO BRASIL: ORIGEM E CENÁRIO EM UNIVERSIDADES PÚBLICAS**

A introdução do EPG no Brasil ocorreu nas décadas de 1970-1980. Em 1976, a Profa. Abigail Rodrigues Silva<sup>140</sup>, então Diretora do Programa Pace no Brasil, ofereceu em São Paulo um curso sobre esse método, no qual inscreveu-se a Profa. Maria José Michalski<sup>141</sup> (Gonçalves, 2011). Ao término desse, portando o título de “Professora Pace- Nível 1”, a Profa. Michalski trouxe o formato de EPG para a Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, onde trabalhava (Gonçalves, 2011).

Em janeiro de 1977, Robert Pace, acompanhado de sua assistente, Sister Marion Verhaalen, esteve na cidade de São Paulo para apresentar o I Congresso de Professores de Piano sobre o Método Contemporâneo de Piano em Grupo Robert Pace.<sup>142</sup> Nesse, a Profa. Michalski fez o “Nível 2” do método. Dando continuidade ao trabalho realizado no Congresso, a Profa. Abigail Silva ministrou alguns cursos sobre o mesmo método, organizados por níveis, em consonância com os livros da série.

Nesse período, um movimento em prol do EPG estava em andamento na Escola de Música da UFRJ. Iniciava-se uma nova etapa na pedagogia do piano no Brasil.

---

<sup>140</sup> A Profa. Abigail R. Silva formou-se em 1976 em Educação Artística e Licenciatura Plena com Habilitação em Música pela Faculdade Paulista de Música, São Paulo; especializou-se em Didática do Ensino de Piano em Grupo com Robert Pace na *Columbia University, New York*, EUA (1973-1975). Para mais informações consultar < <http://profabigail.com.br/index2.php>>.

<sup>141</sup> A Profa. Maria José Michalski é educadora musical, musicoterapeuta e psicoterapeuta. Atualmente leciona na Escola de Música Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

<sup>142</sup> Na década de 1980, Pace voltou ao Brasil para ministrar um curso sobre seu método de piano, no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), no Rio de Janeiro.

O propósito deste capítulo é fazer um relato histórico sobre a inserção do EPG no Brasil, elencar algumas universidades públicas brasileiras que hoje adotam o formato de ensino em grupo nos cursos de graduação em música e indicar traços específicos de seu funcionamento nesses cursos. Entrevistas realizadas com 10 professores de 7 universidades, somadas às realizadas com os Profs. Haroldo Mauro e Silvio Merhy, e aos encontros com a Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, serviram-nos de material de referência.

### **3.1 A Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e o EPG: episódios marcantes**

Em dezembro de 1976, Gonçalves<sup>143</sup>, à época professora adjunta de piano na Escola de Música da UFRJ, obteve a aprovação de seu projeto de pesquisa “O Ensino de Piano em Grupo – nova abordagem de ensino do instrumento”<sup>144</sup> cujo objetivo era estabelecer “critérios de avaliação da nova abordagem de ensino de piano e da oportunidade da implementação do EPG em nosso sistema de ensino” (Gonçalves, 1983, p.3). Desenvolvido inicialmente na UFRJ no ano de 1977, a pesquisa foi concluída na UNIRIO, em 1983.

O primeiro ano de realização do projeto -1977- foi dedicado à pesquisa bibliográfica, concluindo Gonçalves (1978) que “a abordagem de ensino de piano em grupo é uma contribuição nitidamente norte-americana ao campo da Pedagogia do Piano” (p.2)<sup>145</sup>.

Convém ressaltar que Gonçalves (2011) também esteve presente naquele congresso em São Paulo. Mas não lhe foi possível participar dos cursos proferidos em seguida pela Profa. Abigail Silva. Afirmou Gonçalves (2011) que, somando-se a carga horária docente à

---

<sup>143</sup> A Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves formou-se em 1943, na UFRJ e começou a lecionar na Escola de Música da UFRJ na década de 1950.

<sup>144</sup> Aprovação do Projeto publicada no Bol. UFRJ Vol.28, n.53 de 30/12/76.

<sup>145</sup> Os relatórios de pesquisa da Profa. Gonçalves não foram anexados a esta pesquisa, tendo em vista o volume do material.

pesquisa bibliográfica que naquele momento iniciava, não “sobraria tempo para assistir a esses cursos”<sup>146</sup>. No entanto, uma viagem aguardava-lhe no ano de 1978.

Dando prosseguimento à pesquisa, e com o objetivo de estudar os procedimentos de ensino de piano em grupo utilizados nos Estados-Unidos, em 1978, Gonçalves (2011) inscreveu-se no “*Brazilian Lecturer/Researcher Program*” da *Fulbright Commission*<sup>147</sup>. No mesmo ano, uma bolsa de pesquisa lhe foi concedida para o período de 25 de junho a 18 de agosto.

De acordo com Gonçalves (1983), o roteiro de sua pesquisa incluiu o aprofundamento da pesquisa bibliográfica, que foi realizado na Biblioteca do Congresso, em Washington, entre 3 e 8 de julho de 1978, e a participação em cursos e estágios com professores que utilizavam o formato de EPG em diferentes instituições dos Estados Unidos. Só então Gonçalves pôde ter acesso às obras de J.B. Logier (1818), de Calvin Cady (1902, 1913), e da maioria dos pioneiros da Pedagogia do Piano em Grupo naquele país.

Dentre as instituições e cursos incluíram-se: *Mankato State University*, Mankato, Minnesota, em que realizou o “*Keyboard Instruction in Music Education*”, sob direção do Dr. Allen Wortman e dos Profs. Roger Tenney, Duane Anderson e da Profa. Betty Indihar, no período de 26 a 30 de junho de 1978; *Virginia Wesleyan College*, Norfolk, Virginia, onde Gonçalves participou da “*Conference on Piano Teaching*” ministrada pela Profa. Louise Bianchi, e pelos Profs. Lynn Freeman Olson e Marvin Blickenstaff, no período de 10 a 14 de julho de 1978; *Teachers College da Columbia University*, New York, NY, em que assistiu ao “*Special teacher training institute in music education*”, dirigido pelo Dr. Robert Pace<sup>148</sup>, com a participação do Dr. Bert Konowitz e das professoras Eugenia Earle e Mary Pollard, entre 17

---

<sup>146</sup> Gonçalves, disponível em <<http://www.pianoemgrupo.mus.br/mariajose.htm>> Acesso em 12 abril de 2011.

<sup>147</sup> Comissão que promove o intercâmbio cultural entre pesquisadores, educadores, alunos e profissionais dos Estados Unidos e de outros países.

<sup>148</sup> A Profa. Michalski também realizou este curso no ano de 1979, após o qual Robert Pace designou-a representante do método Pace no Brasil. Mas, a Profa. Michalski “declinou da designação, quando o Dr. Pace voltou ao país, em 1981. A Profa. Alice Hansen passou a ser a nova representante do método Pace no Brasil.” (Gonçalves, disponível em <<http://www.pianoemgrupo.mus.br/mariajose.htm>> acesso em 12 de abril de 2011.)

e 20 de julho de 1978; *DePaul University School of Music*, Chicago, Illinois, na qual cursou o “*Group teaching for independent teachers*” sob direção da Profa. Frances Larimer e sua assistente Profa. Patricia Berkenstock, no período de 31 de julho a 4 de agosto de 1978; *Northern Illinois University*, DeKalb, Illinois, onde participou do “*Wurlitzer Music Laboratory Seminar 78 I & II*”, sob orientação do Prof. Dr. Lawrence Rast, nos períodos de 7 a 11 de agosto de 1978 (I) e 14 a 18 de agosto de 1978 (II).<sup>149</sup>

Dentre os estágios contemplados pela pesquisa, Gonçalves observou o funcionamento dos cursos de piano em nível elementar e médio na forma de laboratório pedagógico para treinamento de Professores em nível de Pós-Graduação da *The New School for Music Study*, em Princeton/NJ, na escola de Frances Clark, sob direção da Profa. Louise Goss e do Prof. Roger Grove, entre 24 e 28 de julho de 1978; na *University of Illinois at Urbana*, Champaign, cujo chefe do Departamento de Ensino de Piano em Grupo era James Lyke, estagiou com os Profs. Reid Alexander e Jo Ellen DeVilbiss; na *Southern Methodist University*, em Dallas, Texas, estagiou com Louise Bianchi, fundadora e diretora do Departamento Preparatório de Piano na *Meadows School of the Arts* e seus assistentes Amanda Byars, Gary Okeson, Mandy Bomar, Becky Corley, e Ralph e Jane Weaver; ainda na *Meadows School of the Arts*, observou as aulas de Bill Cooper para alunos de *Non-Music Majors* e as do Dr. Karp, de “Pedagogia do Ensino de Piano em Grupo”.

Terminada a bolsa de pesquisa, Gonçalves retornou aos EUA por mais quatro meses para realizar cursos com James Lyke, na *University of Illinois*, Urbana, Champaign e com Louise Bianchi, na *Southern Methodist University*, em Dallas, Texas. Todas estas experiências garantiram a Gonçalves o conhecimento dos procedimentos e estratégias de ensino peculiares a excelentes professores de EPG nos EUA, levando-a a afirmar que “havia mesmo uma espetacular metodologia – realmente método, realmente música - e ainda, de

---

<sup>149</sup> Todas as datas foram obtidas a partir de Gonçalves (1983).

quebra, uma excelente dose de como ensinar a tocar piano a iniciantes” (Gonçalves, 2011). Acresce Gonçalves (1983) que “o processo ensino/aprendizagem é enriquecido pela variedade de idéias e respostas [dos alunos] que são o fruto da interação e dinâmica do grupo” (p.23).

### **3.1.1 O Curso de Especialização em Piano em Grupo Pós-Graduação Lato Sensu**

Ao retornar ao Brasil, em 1978, convencida de que a implantação do EPG em nosso sistema de ensino era “não somente oportuna como altamente necessária” (Gonçalves, 1978), Gonçalves apresentou ao Conselho de Ensino de Pós-Graduação (CEPG) da Escola de Música da UFRJ, o projeto para realizar um novo curso: Curso de Especialização em Piano em Grupo Pós-Graduação *Lato Sensu*, cujo objetivo era “proporcionar a graduados em Piano, especialização nas modernas técnicas, procedimentos e estratégias de ensino de piano em grupo, abrindo campo para aplicação desta nova abordagem de ensino em nossa comunidade” (Gonçalves, 1979).

Aprovado pelo CEPG, em 09 de março de 1979, o curso teve duração de dois anos, tendo sido iniciado em 06 de agosto de 1979 e concluído em 27 de junho de 1981 (Gonçalves, 1979). No programa do curso constavam as seguintes disciplinas: Educação Musical através do teclado (90h/aula); Métodos e Materiais de EPG I (90h/aula); Métodos e Materiais de EPG II (45h/aula); Prática de Ensino de Piano I (45h/aula); Prática de Ensino de Piano II (90h/aula); e elaboração de monografia (Gonçalves, 1979). Todas as disciplinas foram ministradas por Gonçalves.

O curso gerou algumas classes experimentais de EPG: para crianças, para adultos não musicalizados e outra para alunos do curso de graduação, Bacharelado em Piano ou Licenciatura (Entrevista concedida por Gonçalves à autora em junho de 2011). Estas turmas funcionavam como laboratório pedagógico para alunos do Curso de Especialização, que puderam realizar estágios de observação, de ensino supervisionado e de ensino independente.

Na turma dos alunos de graduação, participaram Diana Santiago, Fernando Ariani, Helena Maria de Vasconcelos e Vera Lucia Padilha de Barros, segundo Gonçalves (1981, p.17)<sup>150</sup>. Afirmo Santiago (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012) que “eu era a aluna, na verdade, prática. Elas davam aula pra mim, aprendiam as técnicas comigo e com os colegas. Era um grupo pra isso”.

Diante da ausência de material escrito em língua portuguesa, afirmou Gonçalves que as alunas do curso optaram por utilizar a série *Music Pathways*, de Louise Bianchi e *The Music Tree*, de Frances Clark (Entrevista concedida pela Profa. Gonçalves à autora em junho de 2011). Mas, para viabilizar a utilização desse material, Gonçalves colava a tradução dos textos literários em “tripinhas”. Afirmo Gonçalves (2011) que “essas ‘tripinhas’ constituíram um elemento tragi-cômico, em nossas primeiras classes experimentais”<sup>151</sup>.

Das doze alunas matriculadas no Curso de Especialização (Gonçalves, 1983, p.42-d), apenas seis concluíram, e, conforme previa o programa, cada uma escreveu uma monografia ao final, que, de acordo com Gonçalves (2011), representam os primeiros textos escritos em português sobre o formato do EPG.<sup>152</sup>

No segundo semestre do curso, em 1980, Gonçalves propôs ao CEPG a realização de um seminário sobre a “Moderna Pedagogia do Piano nos EUA”. Autorizado, Gonçalves fez o convite à Profa. Louise Bianchi. No mesmo ano, o evento ocorreu entre 28 de julho e 8 de agosto (Gonçalves, 1983, p.41-b), com participação da Profa. Bianchi e mais de 70 alunos inscritos, vindos de todas as partes do Brasil (Gonçalves, 1980, p.30), dentre os quais a Profa. Diana Santiago (2012).

---

<sup>150</sup> A Profa. Diana Santiago, atualmente professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi uma das entrevistadas para a realização desta pesquisa.

<sup>151</sup> Disponível em < <http://www.pianoemgrupo.mus.br/tripinhas.htm> > Acesso em 02 de janeiro de 2011.

<sup>152</sup> As alunas foram: Denise Voigt Kallas, Daisy Lucia Gomes de Oliveira, Iza Maria Lima de Castilho, Maria Bernadete Berno Bastos, Regina Coelli Azevedo de Vasconcelos e Maria Tereza Trinckquel (Gonçalves, 1983, Relatório de Conclusão da Pesquisa, p.42-d). O acesso aos textos escritos pelas mesmas foi disponibilizado por Gonçalves.

### 3.1.2 O Laboratório de Teclados Eletrônicos na UNIRIO

No ano de 1982, a pedido do então reitor da UNIRIO, Prof. Guilherme de Figueiredo, a professora foi cedida ao Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, onde pôde concluir sua pesquisa e levar adiante “os trabalhos com uma classe experimental que tivera início na Escola de Música da UFRJ” (Gonçalves, 2011).

Nesse período, o Prof. Silvio Merhy, então Chefe do Departamento de Música Instrumental do Curso de Música da UNIRIO, apoiou a realização do projeto do EPG. Gonçalves, com a colaboração de Merhy, obteve a aprovação do projeto intitulado “Música através do Piano- Prática de Habilidades Funcionais no uso do teclado como alternativa didática”. Como decorrência das pesquisas, instalou-se um laboratório de teclados eletrônicos para o Curso de Música, composto por quatro teclados eletrônicos e um piano acústico (Gonçalves e Merhy, 1986).

Segundo Gonçalves, à época, nenhum outro curso de graduação em música na América do Sul dispunha de um laboratório de piano em grupo, como o da UNIRIO (Gonçalves, 2011). Esse laboratório foi mais tarde utilizado para ministrar a disciplina Harmonia de Teclado na graduação em música da UNIRIO, conforme será relatado no item 3.2 deste capítulo. O laboratório hoje dispõe de 1 clavinova, 12 teclados, 1 piano acústico, um controlador, um projetor multimídia e tela, segundo Merhy (entrevista concedida à autora em julho de 2011)<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> De acordo com Merhy (2012), o laboratório está sendo reformado e receberá 12 instrumentos da marca Roland ainda este ano.

### 3.1.3 Os Cursos de Extensão para professores

Com o fim de disseminar o “novo” modo de ensino e possibilitar a realização periódica de cursos de aperfeiçoamento para professores de piano do Brasil, Gonçalves promoveu os “Cursos de Extensão para Professores de Piano” na UNIRIO e em outros estados do Brasil<sup>154</sup>.

O primeiro desses cursos ocorreu em julho de 1982, na UNIRIO, tendo sido ministrado pelos Profs. Gonçalves, Merhy, Michalski e pela estudante Jane Borges de Oliveira. Nele podiam inscrever-se alunos formados ou ainda inscritos nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Piano. Em 1986, cinco cursos já haviam sido realizados no país (Gonçalves e Merhy, 1986). Em 1985, na Universidade Federal do Pará, os cursos de “Musicalização através do Teclado” e “Harmonia de Teclado” foram proferidos pelos Profs. Gonçalves e Merhy, para uma turma de 20 professores, no período de 7 a 14 de fevereiro. Em 1986, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná- EMBAP, a carga horária do “Curso de Extensão sobre a Metodologia do EPG” foi de 45 horas-aula, no período de 7 a 12 de abril.

Em 1988, em Maringá, PR, no Centro de Educação Musical Solar do Som, Gonçalves ofereceu o “II Curso de Extensão sobre a Metodologia do Ensino de Piano em Grupo”, no período de 27 a 31 de julho. No mesmo ano, o “III Curso de Extensão sobre a Metodologia do Ensino de Piano em Grupo” ocorreu na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, no período de 3 a 7 de outubro.

Diversos outros cursos foram proferidos pelas Profas. Gonçalves e Michalski. Em 1987, no 19º Festival de Inverno da Prefeitura de São João Del-Rei, MG, Gonçalves ofereceu o curso “Didática do Piano em Grupo”, no período de 11 a 31 de julho.

---

<sup>154</sup> Afirma o Prof. Merhy (entrevista concedida à autora em 1 de julho de 2011) que os cursos de extensão realizados em outros estados do Brasil foram financiados pela Funarte. Contudo, a Profa. Gonçalves, nos encontros realizados com a autora, não confirmou a informação. Entrou-se em contato com a arquivista da Funarte que tampouco encontrou algum projeto com aquela finalidade.

Em 1988, Gonçalves participou, na qualidade de professora, no 13º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, promovido pela Secretaria de Educação, Fundação Educacional do Distrito Federal, em cooperação com a Secretaria de Cultura, Fundação Cultural do Distrito Federal, no período de 18 a 28 de fevereiro.

Em 1989, em Toledo, PR, na Casa da Cultura, Gonçalves ofereceu um “Curso sobre a Metodologia do Ensino de Piano em Grupo”, nos dias 28 e 29 de outubro. No mesmo ano, no Festival de Música do Centro de Comunicação e Artes da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP), SP, Gonçalves ministrou o Curso “Metodologia do Ensino de Piano em Grupo”, no período de 6 a 8 de novembro.

Em 1991, na Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE), Montenegro, RS, a Profª. Michalski ofereceu o curso “Piano em Grupo para Professores”, no período de 18 a 20 de outubro. No mesmo ano, na Fundação Cultural de Campo Mourão (FUNDACAM), Maringá, PR, Gonçalves ofereceu o curso “Improvisação e Musicalização ao Piano”, em 29 de outubro.

Em 1992, no I Encontro Anual da ABEM, realizado na Escola de Música da UFRJ, no período de 3 a 7 de agosto, Gonçalves ministrou a oficina “Piano em Grupo”. No mesmo ano, no Centro Musical Villa-Lobos, em Vitória, ES, Gonçalves participou do Festival da Primavera Princesa do Norte, onde ofereceu o “Curso de Pedagogia e Didática do Piano”, com carga horária de 60 horas-aula, no período de 20 a 27 de setembro.

No Rio Grande do Sul, ainda na Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE), Gonçalves ministrou um curso sobre o EPG, entre 10 e 13 de setembro de 1992. No ano seguinte, no mesmo local, também participou do 7º Seminário Internacional de Arte-Educação, onde ministrou uma oficina sobre “Educação Musical através do teclado”, no período de 4 a 8 de outubro.

A disseminação do EPG em diversos estados do Brasil contribuiu para que o modelo fosse, aos poucos, introduzido no programa dos cursos de música das universidades públicas brasileiras.

### **3.2 O EPG em universidades públicas brasileiras**

De acordo com Gonçalves (1983), o EPG “oferece oportunidade de um ensino funcional para músicos não pianistas que precisam usar o piano como verdadeira ferramenta de trabalho” (p.23). Existem atualmente no Brasil mais de 80 universidades que dispõem de cursos de música no âmbito do ensino superior, de acordo com lista disponibilizada pelo Ministério da Educação, muitas das quais completam mais de 30 anos de existência.<sup>155</sup> Contudo, a inserção do EPG na maioria das Universidades é bem mais recente.

#### **3.2.1 UNIRIO: pioneira na adoção do EPG**

Em 1982, a disciplina Teclado Básico integrava a grade curricular do Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO. De acordo com Merhy (entrevista concedida à autora em julho de 2011), o conteúdo programático desta disciplina era muito amplo, incluindo “repertório, técnica, leitura de cifras, tocar em conjunto, improvisar, acompanhar, fazer solo, tocar peças barrocas, tocar peças solo, englobava todas essas atividades”.

No mesmo ano, Gonçalves (1983, p.9) conseguiu introduzir o EPG em turmas regulares da referida disciplina. Inicialmente, como ainda não havia o laboratório, a professora utilizava apenas um piano acústico, e atendia, no máximo a 3 alunos, utilizando a

---

<sup>155</sup> A lista destas universidades foi obtida através do site < <http://emec.mec.gov.br/> > Acesso em 20 de dezembro de 2011.

técnica do rodízio – em que um ou dois alunos tocam e o outro comenta - ou a técnica da discussão – em que a professora atuava como moderadora (Gonçalves, 2012).

A disciplina Teclado Básico era da responsabilidade da Profa. Armida Valeri Teixeira (Merhy, 2011). Constatando-se que esta disciplina não conseguia dar conta de todo o conteúdo que estava sendo ministrado, relata Merhy (2011) que a Profa. Armida, em conjunto com os outros docentes, acordaram em desmembrá-la. De acordo com Merhy (2011), “Teclado Básico” foi extinto na década de 80, dando origem a duas novas disciplinas: Harmonia de Teclado (HARTEC) e Piano Complementar. Conforme registram os documentos disponíveis no Arquivo Setorial do CLA da UNIRIO, a disciplina “Teclado Básico” integrou as grades curriculares dos Cursos de Licenciatura Plena - Habilitação em Música, Bacharelado em Canto, Regência, Composição e Instrumento até o ano de 1989.

### **3.2.1.1 Harmonia de Teclado: a primeira disciplina de piano em grupo**

Com a criação de Harmonia de Teclado (HARTEC)<sup>156</sup>, dedicada exclusivamente à leitura e interpretação de cifras, a disciplina Piano Complementar restringiu-se ao estudo de repertório e técnica, sendo ministrada individualmente. HARTEC sempre foi lecionada em grupo, no laboratório de teclados eletrônicos que, conforme visto, na década de 1980, contava apenas com 4 teclados eletrônicos e 1 piano acústico.

Segundo Merhy (2011), com o sucesso dos Cursos de Extensão para formação de professores de EPG, coordenados por Gonçalves, “ficou claro que as habilidades [funcionais] poderiam ser distribuídas por várias disciplinas”. A harmonização foi a habilidade funcional eleita para ser objeto de uma disciplina específica, porque naquele momento, Merhy desenvolvia um método de leitura de cifras ao teclado. De acordo com ele, seu método

---

<sup>156</sup> Afirma Merhy (2011) que não se trata de Harmonia *ao* Teclado, pois, apesar de HARTEC necessitar dos conceitos provenientes da Harmonia, ela utiliza muitos procedimentos que não são permitidos nas aulas de Harmonia Coral.

sistematizou a leitura de cifras e foi utilizado naqueles cursos de extensão realizados na UNIRIO, obtendo-se ótimos resultados. Afirma Merhy (2011) que os alunos dos cursos

eram pianistas que tinham uma boa leitura, mas não sabiam como tocar os acordes, sobretudo no que diz respeito aos intervalos compostos de 9ª, 11ª e 13ª. E o meu método é justamente um método que cobre estas formas de piano com 9ª, 11ª e 13ª.

Ressalta Merhy (2011) que a leitura de cifras sempre foi uma tradição no Instituto Villa-Lobos e que “esta tradição vem do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado pelo maestro Villa-Lobos, em 1940”. Assim, somando-se o conceito de acompanhamento ao conceito de leitura de cifras, Merhy (2011) criou a disciplina Harmonia de Teclado (HARTEC) - Acompanhamento ao piano de música cifrada, leitura e interpretação de cifra -, quando então deixou de lecionar a disciplina Harmonia, para assumir a nova disciplina. Segundo ele (2011), “foi exigido que os professores tivessem conhecimento de harmonia para dar aula de Harmonia de Teclado, porque ela não era simplesmente uma aula de piano, era uma aula de piano com conhecimentos de harmonia”.

O repertório selecionado para ser estudado em HARTEC originou-se exclusivamente da Música Popular Brasileira, levando Merhy (2011) a ressaltar que “a disciplina coincidiu em cheio com o próprio projeto pedagógico da escola”, por ter ela forte tradição na Música Popular Brasileira. Ainda segundo Merhy (2011), para atender aos anseios dos alunos em compreender a sintaxe dos acordes, e sanar uma “falha” verificada em seu método, foi necessário incluir conceitos de harmonia nas aulas de HARTEC. Afirma Merhy (2011) que “comecei a tratar de tônicas secundárias, modulações, inclinação, funções da frase musical, cadências (...)”, o que, segundo ele, veio reforçar o fato de a disciplina HARTEC ser mesmo uma disciplina de Harmonia.

HARTEC foi incorporada aos cursos de graduação em música da UNIRIO, apresentando-se hoje em quatro níveis, cuja obrigatoriedade varia em relação ao curso. Após a última Reforma Curricular de 2007, para os alunos de Licenciatura, apenas os níveis I, II e III (HARTEC I, II e III) são obrigatórios; e para os alunos do Bacharelado em MPB, apenas

HARTEC I e II; para os alunos de qualquer outro curso, inclusive Bacharelado em Piano, os quatro níveis são optativos.

No currículo antigo, os quatro níveis eram obrigatórios para Licenciatura, para o Bacharelado em MPB e para o Bacharelado em Piano; e para os outros cursos de Bacharelado, apenas dois eram obrigatórios. Com a Reforma Curricular de 2007, todas as disciplinas optativas foram distribuídas em quatro diferentes eixos – Eixo 1: Eixo de Fundamentação Pedagógica; Eixo 2: Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural; Eixo 3: Eixo de Estruturação e Criação Musical e Eixo 4: Práticas Interpretativas. A disciplina HARTEC passou a integrar o Eixo 3, Estruturação e Criação Musical. Enquanto Merhy (2012) defende que os 4 períodos deveriam continuar sendo obrigatórios, Mauro (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012) é da opinião de que a disciplina deveria ser optativa para os alunos do Bacharelado.

Os professores que atualmente lecionam a disciplina HARTEC são: Luiz Eduardo Domingues da Silva, Paula Faour e Silvio Merhy. O Professor Haroldo Mauro Junior lecionou a disciplina por mais de 10 anos, desde 1997, e em 2008 deixou de ministrá-la. De acordo com Merhy (2011), todos utilizam o seu método de leitura de cifras.

A disciplina HARTEC ocorre uma vez por semana e tem carga horária de 2 horas. De acordo com Merhy (2012), o currículo dos cursos de graduação em música da UNIRIO não possibilita o aumento da carga horária da disciplina HARTEC. E, segundo Mauro (2012), o ideal seria que as aulas tivessem duração de 1h, ou 1h30minutos, no máximo. Quanto ao número de alunos, afirma Merhy (2011) que as turmas de HARTEC comportam até 12 alunos, já que este é o número de teclados que o laboratório possui atualmente e que podem ser monitorados pelo professor e pelo monitor. Sustenta Merhy (2012) que só é possível trabalhar com esse número de alunos, se houver fones de ouvido. Sem embargo, sustenta

Mauro (2012), que acima de 9 alunos, a aula já não rende tanto. Na sua opinião, 6 é um número bom de alunos por turma.

O laboratório de teclados dispõe ainda de um piano acústico, um projetor e um controlador - uma mesa de som através da qual é possível receber o sinal de áudio de cada um dos teclados – o qual permite ao professor fazer o controle individual de cada aluno. Quanto ao monitor, afirma Merhy (2011) que sua função é “fazer o acompanhamento e reforço de conteúdos”. Relata Mauro (2012) que seus monitores – que foram apenas dois - também estavam presentes às aulas e ajudavam os alunos que apresentavam mais dificuldades.

Ressalta Merhy (2011) que na UNIRIO há dois tipos de alunos: aqueles que já têm uma formação pianística e os que não a têm. Contudo, segundo o professor, “ambos freqüentam a classe de Harmonia de Teclado e aproveitam muito”. Afirma Merhy (2011), que as turmas de HARTEC comportam alunos provenientes dos diversos cursos de música, pois “todos vão desenvolver as mesmas habilidades”, inclusive os do Bacharelado em Piano, que “a gente sabe que (...) não desenvolvem a habilidade de leitura de cifras e harmonização”, opinião com a qual concorda Mauro (2012). Contudo, este professor não deixa de ressaltar que agrupar alunos que já tocam o instrumento com aqueles iniciantes é a maior dificuldade de HARTEC e, pois, no seu entendimento, as turmas poderiam ser separadas, de acordo com os dois tipos de alunos.

Acentua Merhy (2011) que os alunos atribuem a dificuldade da disciplina ao fato de não serem pianistas. Mauro (2012) acredita que a inexperiência desses alunos com o instrumento, de fato retém o andamento das aulas, na medida em que sua compreensão do conteúdo é mais rápida que sua execução ao teclado. No entanto, discorda Merhy (2011), pois entende que

Não é a falta do conhecimento do teclado e da adaptação física ao teclado, mas a falta do conhecimento teórico que dificulta a leitura de cifras; a falta de domínio de intervalo, domínio de tonalidade, domínio de armadura de claves que dificulta (...).

Acresce ainda Mauro (2012) que, nas suas aulas de HARTEC, apesar de sempre terem sido em grupo, os alunos raramente se ouviam ou discutiam entre si suas idéias, na medida em que cada um deles fazia as atividades devidas utilizando os fones de ouvido. Já Merhy (2012) afirma que seus alunos na disciplina HARTEC frequentemente realizam atividades em conjunto, como leitura de cifras, por exemplo, além de ouvir o que os colegas estão fazendo e de tocar peças em conjunto, nas quais cada um participa dentro das suas possibilidades.

### **3.2.1.2 Piano Complementar e Acompanhamento ao Piano**

Com base nos documentos encontrados no Arquivo Setorial do CLA da UNIRIO, até o primeiro semestre de 1989, a disciplina “Piano Complementar” não constava no currículo dos cursos de graduação em música da instituição. Na década de 90, a disciplina foi incluída como optativa para todos os cursos de graduação em música. Com a Reforma Curricular de 2007, a disciplina passou a apresentar-se como optativa do “Eixo 4 – Eixo de Práticas Interpretativas”. Os professores que hoje ministram esta disciplina são: Claudio Dauelsberg, Ingrid Barancoski, Lucia Barrenechea, Maria Tereza Madeira e Ronal Silveira.

O formato de aula adotado sempre foi o individual, de acordo com Merhy (2011). Entretanto, afirma Barrenechea que profere aulas em duplas, no piano acústico, quando os alunos são iniciantes, mas ressalta que o professor é livre para decidir que formato adotar (Email enviado pela Profa. Lucia Barrenechea à autora, em agosto de 2011). Entende Merhy (2011) que a disciplina Piano Complementar poderia ser lecionada em grupo.

Quanto ao repertório, afirma Barancoski (email enviado à autora, em 28 de novembro de 2010) que inexistem um repertório obrigatório, tendo em vista a diversidade de nível apresentado pelos alunos. Segundo a professora, há um consenso entre os professores da

disciplina de que os alunos devem apresentar peças de três estilos diferentes. Contudo, “mesmo este critério, se o aluno é muito iniciante, é flexibilizado” (Barancoski, 2010).

Uma nova disciplina, “Acompanhamento ao Piano”, segundo Barrenechea (2011), foi criada no ano de 2006, tendo sido acrescida ao currículo do Curso de Bacharelado em Piano, após a última Reforma Curricular, em 2007. A disciplina tem extensão de quatro períodos, sendo todos obrigatórios única e exclusivamente para alunos daquele curso. Segundo ela (2011), alunos provenientes de outros cursos podem inscrever-se como disciplina optativa, desde que apresentem nível pianístico compatível com os alunos do Bacharelado em Piano. Ainda segundo Barrenechea (2011), a disciplina é lecionada em grupo de, no máximo, 10 alunos.

### **3.2.2 Cenário do EPG em universidades brasileiras: UFC, UFRN, UFBA, USP, UFG, UFOP e UFPR.**

Hoje, mais de 30 anos depois de sua chegada ao país, pode-se afirmar que o formato de ensino de piano em grupo foi inserido como disciplina obrigatória nos cursos de graduação em música de algumas universidades públicas brasileiras.

Para esta pesquisa foram realizadas 10 entrevistas com professores que lecionam piano em grupo nos cursos de graduação em música de 7 universidades brasileiras:

Vitor Duarte, da Universidade Federal do Ceará (UFC);

Maria Clara Gonzaga, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN);

Eduardo Conde Garcia e Diana Santiago, da Universidade Federal da Bahia (UFBA);

Fátima Corvisier e Simone Gorete Machado, da Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto (USP-Ribeirão Preto);

Mário Videira, da Universidade de São Paulo (USP- São Paulo);

Cesar Buscacio, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP);

Carlos Henrique Costa, da Universidade Federal de Goiás (UFG);

e Zelia Chueke, da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Dentre todas as universidades, apenas uma, a USP, não é uma instituição federal. Sabe-se que outras universidades federais brasileiras, como: Federal do Espírito Santo (UFES), Federal do Mato Grosso (UFMT), Federal da Paraíba (UFPA), Federal de Pernambuco (UFPE), Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Federal do Sergipe (UFS) também dispõem de laboratório de pianos/teclados eletrônicos e adotam o EPG. Contudo, tendo em vista a exigüidade do tempo para a consecução desta pesquisa, não foi possível entrevistar os professores das referidas universidades.

Em todas as universidades pesquisadas verifica-se a existência de disciplinas de ensino de piano ou teclado. Nas instituições que oferecem o curso de Bacharelado em Piano, as aulas do instrumento são sempre individuais, às quais podem ser acrescidas aulas semanais no formato de masterclass. Mas, para os alunos de outros Cursos de Música que desejem estudar o instrumento, verifica-se que as aulas assumem diferentes formatos.

O quadro abaixo resume as seguintes informações a respeito das universidades investigadas: nome da disciplina que adota o EPG, extensão, número de aulas por semana, sua duração, quantidade e tipo de instrumentos dos laboratórios e número máximo de alunos aceitos por turma. A coluna referente à UNIRIO foi separada, pois, nesta instituição, apesar de haver uma disciplina ministrada em grupo, no laboratório de teclados eletrônicos, esta tem objetivos diferentes de todas as outras. Vejamos:

	UFC	UFRN	UFBA	USP		UFOP	UFG	UFPR	UNIRIO
				Ribeirão Preto	São Paulo				
Disciplina	Prática Instrumental	Piano Complementar	Piano Suplementar	Piano Complementar e Instrumento Complementar	Piano Complementar e Práticas Instrumentais	Instrumento Harmônico	Piano Instrumental	Piano Funcional	Harmonia de Teclado
Extensão	4	2	4	2	2	4	8	4	4
Aulas/semana	2	1	1	1	1	1	2	1	1
Duração	2h	1h40min	1h	50min	1h30min	2h	50min	1h	2h
Instrumentos	13 teclados	7 clavinovas	7 pianos digitais 1 piano acústico	8 pianos digitais	8 pianos digitais	8 pianos digitais	11 clavinovas	8 teclados 1 piano acústico	12 teclados 1 piano acústico 1 clavinova

**Quadro 1 - Cenário nas universidades**

Constata-se que a maioria das universidades dispõe de um laboratório de pianos digitais<sup>157</sup>, não de teclados, sendo o número de instrumentos igual ou maior que 7. Utilizando-se de aparelhos eletrônicos, não passíveis de desafinação, os ouvidos dos alunos não são mais “estragados”, como afirmavam os críticos de Logier (1818a). Na maioria das instituições, a disciplina que utiliza o formato do EPG tem a extensão de 4 períodos e apenas uma aula semanal.

<sup>157</sup> Cabe ressaltar que os professores entrevistados fizeram diferença entre “piano digital” e “clavinova”. Portanto, para a realização do quadro anterior, optou-se por manter esta diferenciação, embora se possa entender que todos estes instrumentos sejam pianos digitais.

### 3.2.3 Vigotski e o Posicionamento dos professores

Segundo Vigotski, o homem modifica o meio para que este atenda a seus propósitos. Ao modificá-lo, novas formas de adaptação tornam-se necessárias para ele. Pode-se extrair das entrevistas realizadas que a inserção do EPG nos cursos de graduação em música nas diversas universidades responde a uma questão apresentada pelo meio: a enorme demanda dos alunos, somada à falta de professores e de tempo.

Acresce que a própria escolha do conteúdo das aulas de piano em grupo já se configura como uma mudança de foco no seu processo ensino/aprendizagem, apontando, portanto para um movimento adaptativo. A preocupação com o repertório solo deixa de ser o cerne da aula, já que o desenvolvimento de outras habilidades atende melhor às necessidades dos integrantes do grupo. Os objetivos da aula mudam. De acordo com Duarte (entrevista concedida à autora em dezembro de 2011), o EPG pretende fazer com que o piano seja “uma ferramenta para você utilizar no seu dia-a-dia, pra você trabalhar, (...) para exercer sua profissão de professor, ou nas escolas públicas, (...) ou pra compor, improvisar”. Neste sentido, entendem os professores entrevistados que ministram a disciplina Piano em Grupo (Buscacio, Chueke, Corvisier, Costa, Duarte, Garcia, Gonzaga, Machado, Videira e Santiago), que a aula de piano em grupo deve trabalhar harmonização, transposição, acompanhamento, leitura em duas claves (sol e fá), leitura à primeira vista, repertório solo e de conjunto, e percepção. Chueke (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012) ressalta a ênfase que dá à percepção.

Afirmam os entrevistados que o aprendizado de piano em grupo também provoca algumas mudanças no comportamento dos alunos, como o aumento da cobrança individual de cada um. Afirma Corvisier (entrevista concedida à autora em dezembro de 2011) que “o fato de ter alguém sempre o observando, o faz encarar, de maneira diferente, aquilo que você está

fazendo. (...) Então você não pode se dar ao luxo de tocar de qualquer maneira”. De acordo com Buscacio (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012), “esta situação é uma das grandes situações do instrumento em grupo, essa possibilidade de o aluno estar tocando, estar se apresentando para um colega”. Segundo Machado (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012), o grupo “exerce uma certa pressão sobre o aluno, a responsabilidade de estar apresentando o trabalho dele”.

Neste sentido, ressalta Merhy (2012) que, quando um dos colegas do grupo faz uma apresentação muito boa de uma determinada atividade, aqueles que não estudam preferem não tocar. Segundo o professor (2012), esta seria uma desvantagem da disciplina ser em grupo, “porque o aluno sabe avaliar o que está fazendo e não toca; e numa aula individual ele não faria isso”. Contudo, sem dúvida, a possibilidade de o aluno auto-avaliar-se durante a aula é um aspecto positivo do ensino em grupo. A atitude do aluno, de deixar de tocar, revela uma mudança de comportamento provocada pela própria existência do grupo, o que, na verdade, pode demonstrar uma maior consciência crítica em relação à sua real situação.

Outra alteração ressaltada pelos professores (Costa, Duarte, Machado, Merhy, Santiago, Videira) é a de que os alunos se tornam aprendizes independentes de forma mais rápida que numa aula individual. Isto porque, diante da impossibilidade de ter a atenção exclusiva do professor durante todo o tempo da aula, os alunos buscam outras formas para solucionar suas dificuldades, seja observando o colega tocando, ouvindo a explicação dada pelo professor ou por um aluno para o outro, pedindo ajuda a um colega, ou mesmo experimentando. Conforme sustenta Santiago (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012), “(...) eles começam justamente a ver as várias possibilidades de resolver problemas, as estratégias de estudo”. Afirma Costa (entrevista concedida à autora em dezembro de 2011) que “é como um pai com vários filhos: você dá uma dica pra um e eles têm que, por observação, ir resolvendo outros problemas”. Ressalta Merhy (2012), que “o aluno de piano

individual é muito dependente da crítica do professor. Na aula em grupo ele não é dependente da crítica do professor”. Entende Corvisier (2011) que o aluno se torna “parcialmente independente”, porque, embora ele tenha mais iniciativa para tentar resolver os seus problemas, ainda se encontra “num nível que requer a supervisão do professor”. Neste sentido, o fato de o professor não poder dirigir sua atenção diretamente para cada aluno durante toda a aula, torna-se um aspecto positivo no EPG, diferentemente do que afirmavam os críticos de Logier (1818a).

A presença de um grupo também exige uma dinâmica de aula diferente. Para que todos os alunos sejam partícipes ativos, é necessário um bom planejamento de aula. Afirma Corvisier (2011) que “as atividades em grupo requerem uma preparação de aula um pouco mais minuciosa. É mais trabalhosa a aula de piano em grupo do que a individual”. Mas, segundo Machado (2012), “a beleza do piano em grupo é justamente a grande variedade de possibilidade que ele dá de recurso para você trabalhar.” Acresce ainda Costa (entrevista concedida à autora em dezembro de 2011) que o EPG exige do professor a capacidade de identificar problemas diversos, em diferentes alunos, simultaneamente. A importância do planejamento da aula em grupo também é destacada por Garcia (entrevista concedida à autora em janeiro 2012). Acreditam os professores que as atividades que envolvem todos os alunos ao mesmo tempo garantem a participação ativa deles e os motivam.

O planejamento da aula em grupo por parte do professor também tem reflexo na atitude do aluno. Conforme afirma Garcia (2012), “o aluno tutorial está muito mais propenso a querer determinar como é o andamento do curso pela ótica dele”. Mas o grupo tem um ritmo próprio ao qual o aluno deve adaptar-se. De acordo com Videira (entrevista concedida à autora em janeiro de 2012), o aluno percebe este ritmo e passa a faltar menos, para poder acompanhar a turma. Ainda segundo Garcia (2012), nas aulas de piano individual, “se o aluno falta, a tendência é que o professor retome daquele ponto onde o aluno estava quando

compareceu na última aula. (...) Em grupo não; se o aluno faltou, ele sabe que perdeu matéria”. Metade dos entrevistados (Chueke, Duarte, Garcia, Gonzaga, Merhy e Videira) concorda que o grupo desperta no aluno um maior senso de responsabilidade no sentido de comparecer às aulas. Segundo Chueke (2012), “geralmente o que acontece... se eles não tiveram tempo de estudar, eles não aparecem na aula. Isso é simples”.

A motivação é resultado da própria interação que se instala na turma. Quase a totalidade dos professores entrevistados (Chueke, Corvisier, Costa, Duarte, Garcia, Gonzaga, Machado, Merhy, Santiago e Videira) entende que o ambiente do grupo é capaz de provocar o interesse dos alunos. Segundo Garcia (2012), muitas vezes o aluno chega à aula sem motivação, e “encontra a motivação dentro da classe”. Afirma Costa (2011) que “quando um vê a progressão harmônica que o outro fez, ele já sai correndo atrás, quer saber o quê que é”, opinião com a qual concorda Duarte (2011). Isto porque, na concepção de Vigotski, aquilo que hoje alguém pode fazer contando com a participação de outrem, amanhã será uma função consolidada no seu nível de desenvolvimento real.

Conforme ressaltou Costa (2011), na aula em grupo, aquilo que um aluno faz influencia o outro. Isto significa que o nível de desenvolvimento real de um aluno, capaz de resolver sozinho as atividades que se lhe apresentam, passa a representar de forma muito mais nítida a zona de desenvolvimento proximal de outro. De acordo com o Prof. Garcia (2012), “a interação gera uma certa concorrência, no sentido positivo. Gera aquele estímulo que leva o aluno a querer se igualar no conhecimento”. O grupo, desta forma, frequentemente proporciona aos alunos situações potencialmente mais desafiadoras, o que torna a dinâmica do desenvolvimento individual completamente diferente.

Segundo Vigotski, a capacidade de realizar uma série de atividades com a orientação do professor ou de um colega mais experiente, impulsiona o desenvolvimento do outro menos experiente. Desta forma, o indivíduo em grupo pode fazer muito mais do que aquilo que

conseguiria por si só. Afirma Gonzaga (entrevista concedida à autora em outubro de 2011) que o objetivo de todos os seus alunos nas aulas em grupo é se apresentar, “não importa se um vai tocar duas notas e outro duzentas. Eles são uma equipe se apresentando. Então, eles se entusiasma porque um vai suprir o que o outro não tem”.

Neste sentido, a diferença de nível de desenvolvimento entre os alunos, não é um óbice, pelo contrário, é um fator motivador. De acordo com Duarte (2011), “na hora de tocar junto, quem toca menos, faz um baixo, ou improvisa, e quem toca mais faz os acordes”. Afirma Gonzaga (2011) que “essa troca que ocorre com o aluno que é mais adiantado no instrumento com aquele que não é, é muito saudável! O que não toca muito, que não teve experiência anterior, olha o outro, aprende com o outro”. De acordo com Buscacio (2012),

se tem no grupo alguém que faça uma harmonia legal, que seja capaz de criar uma harmonia legal, e, no mesmo grupo, tiver alguém que só pode tocar com o dedo indicador duas notas, ele vai improvisar com aquelas duas, daquela maneira. Você sabe que isso vai dar um resultado.

Acresce Merhy (2012) que a experiência de ouvir a execução dos colegas, permite ao aluno fazer sua auto-avaliação e planejar melhor o seu estudo, opinião com a qual concorda Costa (2011). Desta forma, ao olhar o outro, o aluno enxerga o seu próprio processo de desenvolvimento prospectivamente. Enquanto ele desenvolve capacidades que ainda estão em processo de amadurecimento, e, pois, em nível de desenvolvimento potencial, outros já as apresentam em nível de desenvolvimento real.

Grande parte dos entrevistados (Chueke, Duarte, Gonzaga, Machado, Merhy, Mauro) entende ser possível incluir na mesma turma de piano em grupo estudantes de níveis diferentes, respeitando-se as limitações individuais<sup>158</sup>. Afirma Gonzaga (2011): “eu vou fazer cada um avançar no seu nível. Por isso, quando a gente faz peças em conjunto, eu procuro colocar a parte de acordo com cada nível”, opinião com a qual concorda Machado (2012). No mesmo sentido, afirma Chueke (2012) que valoriza muito a possibilidade dos alunos tocarem

---

<sup>158</sup> Machado (2012) ressalva que alunos do Bacharelado em piano não devem ser misturados com alunos iniciantes, tendo em vista a grande diferença de nível pianístico.

juntos, mesmo fazendo adaptações: “nem que seja um quarteto e que duas pessoas façam só uma linha”. Acresce ainda Chueke (2012) que esta distribuição de partes favorece o desenvolvimento da escuta polifônica, principalmente para aqueles alunos que têm mais dificuldade de coordenação motora. Portanto, a divisão de funções é uma forma de agir na zona de desenvolvimento proximal do aluno, no sentido de que exige que cada um faça uso das possibilidades que estão dentro do seu nível de desenvolvimento real, objetivando a consecução de uma atividade que está no seu nível de desenvolvimento potencial.

Se, de acordo com o pensamento de Vigotski (2010), o meio não pode ser compreendido como uma condição estática e exterior em relação ao desenvolvimento, mas como variável e dinâmica, o grupo, na aula de piano, apresenta-se para o aluno sob diferentes formas, à medida em que este se desenvolve. O grupo influencia o desenvolvimento de cada aluno e, uma vez que este se modifica, sua relação com o grupo também é alterada, passando o grupo a influenciá-lo de uma nova maneira. É este entender dinâmico e relativo do meio que faz do grupo um ambiente enriquecedor e que contribui para o desenvolvimento dos alunos de diferentes níveis.

Ressaltam ainda os professores que o grupo propicia a troca de informações, a discussão de idéias, a observação do trabalho de cada um. De acordo com Santiago (2012), “é isso que eu acho que o grupo ajuda, mais que o professor, às vezes. Porque um vai dando solução para o outro, mostrando como ele pode fazer”. Se, na linha de pensamento de Vigotski, as características tipicamente humanas, isto é, as funções psicológicas superiores, têm origem no coletivo, são relações sociais interiorizadas, todas aquelas práticas sociais desempenham papel fundamental no processo de construção do pensamento. Conforme afirma Videira (2012), “você vê e ouve o colega naquilo que ele tem de exemplar, de modelar. Ele passa a ter consciência do seu próprio corpo, de sua própria sonoridade, das suas próprias dificuldades técnicas e de como trabalhar para superá-las”.

Ressalta Merhy (2012) que “(...) o aluno aprende muito com o colega. Esta é a experiência mais insubstituível (...)”. Em que pese as críticas objetadas contra o formato de ensino de Logier (1818a), esta situação foi ressaltada como um dos aspectos positivos do ensino em grupo. Os conflitos sociocognitivos que se instauram quando inúmeras idéias são colocadas sobre um tema, favorecem o avanço cognitivo. Conforme afirma Mauro (2012), “(...) surge uma idéia na cabeça de um que o outro não teria”. Cada indivíduo é obrigado a esforçar-se na busca de um caminho para superar o conflito, resultando na construção de novas organizações cognitivas. Segundo Chueke (2012), “é sempre uma discussão construtiva”. Neste sentido, sustenta Santiago (2012) que a aula de piano em grupo é o ambiente “onde todos juntos estão construindo um processo de aprendizagem”. Ademais, destaca Videira (2012), “não só os alunos aprendem uns com outros, mas eu também aprendo com eles!” Relata o professor que, muitas vezes, as sugestões dos alunos são tão interessantes que são adotadas em outras turmas.

Apesar de todos estes aspectos positivos, deve-se ressaltar algumas situações descritas pelos entrevistados que podem dificultar a realização das aulas em grupo: a possibilidade de o equipamento eletrônico não estar funcionando adequadamente (Costa, 2011); a variação do tempo que os alunos levam para entender e executar a mesma atividade (Costa, 2011; Merhy, 2012); a timidez do aluno iniciante no piano, quando ele já é fluente no seu instrumento principal (Santiago, 2012); a diminuição do comparecimento às aulas quando se aproximam grandes festas, como São João, na Bahia, de acordo com Santiago (2012); a obrigatoriedade de cursar a disciplina como única motivação dos alunos que não têm o piano como instrumento principal (Corvisier, 2011; Garcia, 2012; Machado, 2012; Santiago, 2012); a indisciplina dos alunos das turmas de piano em grupo (Garcia, 2012); a necessidade do professor estimular discussões sobre o conteúdo apresentado, já que estas não surgem espontaneamente (Garcia, 2012; Gonzaga, 2011; Machado, 2012); a abstenção dos alunos a

fazer críticas negativas à execução dos colegas (Gonzaga, 2011); o fato dos alunos se esconderem atrás da estante do teclado nas apresentações (Duarte, 2011) ou deixarem os alunos que são mais avançados tocarem primeiro para não precisar tocar depois (Merhy, 2012); a ausência de preocupação de alguns alunos com o desenvolvimento dos outros (Duarte, 2011; Merhy, 2012); a dificuldade do professor em incutir nos alunos a necessidade de disciplina no estudo (Chueke, 2012); a dificuldade de encontrar professores para lecionar piano em grupo (Chueke, 2012); a deficiência na leitura e na escuta musical como fator dificultador para a conexão com a coordenação motora (Chueke, 2012); e a existência de questões internas na universidade que obstaculizam a seleção de monitores ou mesmo impedem a possibilidade de tê-los (Chueke, 2012).

Não obstante, na aula em grupo há sempre diversas zonas de desenvolvimento proximal em contato, onde inúmeros processos de desenvolvimento se cruzam e entram em ebulição. Assim, se um aluno hoje não consegue tocar melodia e acompanhamento ao mesmo tempo, ele pode somar a sua parte à de outro colega e realizar a atividade. O EPG permite atividades como esta, nas quais somam-se funções em estado embrionário - denominadas por Vigotski (2003) “brotos do desenvolvimento” -, promovendo a construção social do pensamento. Entende Vigotski (2003) que tudo o que o indivíduo é capaz de realizar, individualmente ou com a assistência de alguém mais experiente, deve ser considerado para fins de determinar o seu nível de desenvolvimento.

## CONCLUSÃO

Diferentemente dos EUA, onde o EPG chegou às universidades após ter sido amplamente adotado em escolas regulares de ensino, no Brasil, foi a partir de um evento sediado na Escola de Música da UFRJ que o novo formato de ensino pôde alcançar maior projeção nacional. Mais de 70 pessoas, entre alunos de graduação e professores de música, vindos de diferentes estados brasileiros participaram do seminário sobre a “Moderna Pedagogia do Piano nos EUA”, proferido pela Profa. Louise Bianchi, no mês de agosto de 1980, durante o Curso de Especialização em Piano em Grupo Pós-Graduação *Lato Sensu* (1979-1981), coordenado pela Profa. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves.

Ainda na década de 80, dois outros acontecimentos desempenharam papéis importantes na disseminação do EPG no país: a construção, na UNIRIO, do primeiro laboratório de piano em grupo da América Latina instalado em um curso de graduação em música, e a realização dos “Cursos de Extensão para Professores de Piano”, primeiramente na UNIRIO e, posteriormente, em diversas regiões do país. O trabalho e a dedicação da Profa. Gonçalves, certamente, foram determinantes para a consecução de todos estes episódios.

Nas instituições por nós pesquisadas, constata-se que o EPG foi inserido nos seus cursos de graduação há menos de 10 anos, com exceção da UNIRIO, primeira universidade a incorporá-lo ao seu currículo, na década de 80. Observa-se também que o conhecimento dos professores entrevistados sobre o EPG originou-se a partir do trabalho da Profa. Gonçalves, do contato com outros professores que já tinham experiência com este formato de ensino ou da própria experiência realizada fora do país.

O fato da maioria deles ter realizado seus cursos de doutorado em universidades americanas e, posteriormente, retornado ao Brasil com a experiência de terem lecionado piano

em grupo nessas instituições – este é o caso de 6 dos nossos entrevistados - somado ao desenvolvimento dos pianos digitais, com teclas sensíveis ao toque, à real possibilidade das universidades adquirirem estes instrumentos, à crescente demanda por aulas de piano e à falta de professores, foram fatores que impulsionaram a adoção do EPG nos cursos de graduação em música do nosso país.

Na linha do pensamento de Vigotski (2003), pode-se entender que o movimento de inserção do EPG nas universidades brasileiras foi uma forma de adaptação às necessidades que o meio e o momento histórico apresentavam. No momento em que mais de um instrumento (piano ou teclado) é colocado numa única sala, a dinâmica da aula sofre adaptações. Não apenas o professor, mas o conteúdo da aula e o comportamento dos alunos apresentam alterações.

Neste sentido, o fato de, no grupo, não ser possível dar tamanha atenção ao repertório solo individual, configura-se como uma das modificações que o novo meio exige. O ambiente do grupo torna-se propício ao desenvolvimento da leitura à primeira vista, harmonização, transposição, improvisação, leitura de cifras, leitura de grade, prática de conjunto e escuta crítica que, segundo os entrevistados, são habilidades funcionais aplicáveis à vida profissional dos alunos que cursam a disciplina.

Deve-se ressaltar que entre os entrevistados não há uma uniformidade quanto às habilidades funcionais a serem desenvolvidas em suas aulas de piano em grupo. Contudo, da mesma forma que os professores americanos, a maioria deles concorda quanto à necessidade de um planejamento mais minucioso da aula, para garantir o melhor andamento do curso.

Ademais, de acordo com nossos entrevistados, no EPG são realizadas diversas experiências, que despertam a motivação dos alunos e dificilmente podem ser proporcionadas na aula individual, tais como a escuta e crítica da performance do colega em praticamente todas as aulas, execução de peças em conjunto e oportunidades de execução para outras

peessoas, desde as fases iniciais do aprendizado. Grande parte dos nossos entrevistados afirma que esta dinâmica das aulas faz com que os alunos sintam-se mais responsáveis por comparecerem às aulas e estarem bem preparados. Verifica-se que a interação e os produtos, construídos como resultante do aprendizado em grupo, de alguma forma, norteiam o desenvolvimento dos alunos, corroborando a visão de Vigotski (2003) quanto à importância da dimensão social na interiorização das funções cognitivas.

Neste sentido, afirma Pace (1999b) que o ambiente do grupo faz com que o aluno desenvolva uma espécie de “plano de ação” para seu estudo diário em casa, na medida em que só em grupo o professor tem a possibilidade de colocar um aluno para ensinar o outro durante a própria aula, o que não ocorreria no ensino individual. Esta é uma prática comum nas aulas de piano em grupo de alguns dos entrevistados, como Duarte (2011), mas não nas de outros, como Garcia (2012), que, no entanto, acredita ser “(...) uma coisa bastante interessante de se fazer”.

Observa-se, assim, que o posicionamento dos nossos professores entrevistados revela-se muito semelhante ao dos americanos, até porque muitos deles estudaram nos EUA. Contudo, dois aspectos de nossa história do EPG ainda são bastante diferentes: a inserção do EPG nos cursos de graduação é bastante recente e a inexistência da publicação de métodos brasileiros voltados para o ensino de piano em grupo em nível universitário.

Mais da metade dos professores (8) não adotam apenas um método de EPG e dentre os citados estão: *Alfred's Group Piano for Adults*, de E.L.Lancaster e Kenon Renfrow (2011), *John Thompson's Adult Piano Course*, de John Thompson (s.d), e *Piano for the Developing Musician*, de Martha Hilley e Lynn Olson (1989), todos americanos, além de outros materiais específicos para trabalhar leitura de grade, leitura de cifras e harmonização.

Além disso, constata-se que o nome da disciplina modifica-se em cada universidade, encontrando-se Piano Complementar, Instrumento Harmônico, Piano Funcional, Piano

Instrumental, Piano Suplementar e Prática Instrumental, cuja extensão varia de 2 a 8 períodos. “Piano Funcional” parece ser a nomenclatura que melhor se adéqua aos objetivos da disciplina. A maioria dos entrevistados afirma que o ideal seria 4 períodos, como, em geral, ocorre nas instituições americanas de ensino superior, segundo Bastien (1988) e Lyke (1996). Contudo, apenas 4 das universidades por nós pesquisadas oferecem 4 períodos da disciplina.

Todas as instituições investigadas dispõem de um laboratório de teclados eletrônicos ou pianos digitais, variando em número de 7 a 13. Na maioria dessas instituições, as aulas ocorrem uma vez por semana. Mas, a maior parte dos entrevistados sustenta que o ideal seria 2 aulas semanais, variando entre 45min e 1h de duração, como também sustentam os professores americanos.

Quanto ao número de alunos por turma, observa-se que nenhum dos entrevistados permite que mais de um aluno divida o mesmo instrumento, embora afirmem que isto já lhes tenha sido proposto. Para metade dos entrevistados, o ideal seria entre 8 e 10 alunos por turma. Contudo, sustentam os professores, que este número depende da experiência do professor com o trabalho em grupo e do número de equipamentos disponíveis no laboratório.

Constata-se que a maioria dos entrevistados não trabalha com monitores em sala, pois alegam que o número de alunos por turma não é tão grande que exija a sua presença. Ainda assim, 3 professores contam com a presença deles e entendem que os mesmos devem acompanhar as aulas e disponibilizar um horário semanal para atender aos alunos que apresentem mais dificuldades.

Quanto à composição da turma, a maioria dos entrevistados não agrupa alunos iniciantes no piano com os já iniciados, pois acreditam que deve haver relativa homogeneidade na formação do grupo. Contudo, apenas 3 deles realizam entrevistas com o fim de direcionar os alunos para a turma mais apropriada, conforme sugere Coats (2006). Não obstante, é preciso considerar o posicionamento de Vigotski (2003) segundo o qual aquilo que

o indivíduo é capaz de realizar com a assistência de alguém mais experiente pode ser muito mais indicativo do seu nível de desenvolvimento do que aquilo que sozinho é capaz de concretizar.

Por fim, conforme relata o próprio Logier (1818a), no início do século XIX, muitas pessoas fizeram críticas e julgamentos sobre o EPG, mesmo aquelas que desconheciam os princípios deste novo modo de ensino. Em que pese todo o desenvolvimento do EPG e da psicologia, afirmam os professores universitários entrevistados nesta pesquisa que hoje, no Brasil, ainda se verifica a falta de conhecimento deste formato de ensino, o que acaba perpetuando muitas idéias equivocadas sobre sua prática, tais como: confundir o EPG com ensino de performance; pensar que o EPG deve trabalhar apenas uma dentre as habilidades funcionais, como leitura à primeira vista, ou harmonização, por exemplo; compreender que o EPG é uma aula de teoria com auxílio do piano; ou mesmo afirmar que o EPG é uma atividade menor em relação à aula de instrumento individual. Desta forma, reduz-se a possibilidade de que um número maior de alunos tenha a experiência de aprender a tocar o instrumento a partir de um formato de ensino que impulsiona o amadurecimento de funções despertadas pelo próprio processo de aprendizado em grupo e proporciona a construção intersubjetiva do pensamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Material impresso

BASTIEN, James W. *Older Beginner Piano Course*. California: Neil A. Kjos Music Company, 1977.

\_\_\_\_\_ *Bastien Piano Music*. . California: Neil A. Kjos Music Company, 1985-1987.

\_\_\_\_\_ *How to Teach Piano Succesfully*. California: Neil A. Kjos Music Company, 1988.

BASTOS, Maria Bernadete Berno. *É possível aliar o Ensino de Piano em Grupo à disciplina Educação Musical?*. 1981. Monografia. - (Curso de Especialização em Piano Pós-Graduação Lato Sensu)- Escola de Música da UFRJ.

BIANCHI, Louise; FREEMAN, Olson, Lynn; BLICKENSTAFF, Marvin *Music Pathways*. New York: Carl Fisher Inc., 1974.

BURROWES, J.B. *Burrowe's Piano-Forte Primer: containing the rudiments of music intended either for private tuition or teaching in classes*. Boston: Ditson, 1904.

CADY, Calvin B. Elementary piano instruction. *The Etude*, [s.l], VI, Outubro, 1887, p.19;

\_\_\_\_\_ Class Teaching. *The Etude*, [s.l], VII, Maio, 1889, p.25.

\_\_\_\_\_ Music Education – an outline. Chicago: Sumy, 1904;

\_\_\_\_\_ Monophony, a Second Book. Chicago: Summy, 1913;

CASTILHO, Iza Maria Lima de; Vasconcellos, Regina Coeli Azevedo de, OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. *Um tema e três enfoques: Iniciação ao piano e iniciação musical – somar ou dividir?* 1981. Monografia. (Curso de Especialização em Piano Pós-Graduação Lato Sensu). Escola de Música da UFRJ.

CHEEK, Sharon. Group lessons with no private lessons. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999.

CHRONISTER, Richard. Why do you advocate 'Three or More' Teaching? In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999a.

\_\_\_\_\_ Group lessons with no private lessons. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999b.

CLARK, Frances; GOSS, Louise; HOLLAND, Sam. *The Music Tree*. [s.l]: Summy-Birchard Inc., 1973.

COATS, Sylvia. *Thinking as You Play*. Indiana: Indiana University Press, 2006.

COLL, César et al. *Desenvolvimento Psicológico e Educação: psicologia da educação, v.2*. Trad. Angélica Mello Alves. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

CURTIS, Helen. *Fundamental Piano Series*. Chicago: Harris F. Roosa, 1926-1949.

DAVIS, Claudia; SILVA, Flavia. Conceitos de Vigotski no Brasil: produção divulgada nos cadernos de pesquisa. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v.34, n.123, p.633-661, set/dez. 2004.

DUARTE, N. A Escola de Vigotski e a Educação escolar: algumas hipóteses para uma leitura pedagógica da psicologia histórico-cultural. *Psicologia USP*, São Paulo, v.7, n.1/2, p.17-50, 1996.

DUCKWORTH, Guy. Why do you advocate 'Three or More' Teaching? In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999a.

\_\_\_\_\_ Group lessons for advanced students with no private lessons. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999b.

\_\_\_\_\_ Group Dynamics. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999c.

DWIGHT, John S. *Dwight's Journal of Music*, XIII, (May, 22), p.62, 1858.

E.L.J. Teaching the Piano in Classes. *The Etude*, XIX, Letters to the Editor, Dezembro, 1860, p.285.

FACCI, Marilda Gonçalves Dias. Vigotski e o processo ensino-aprendizagem: a formação dos conceitos. In: MENDONÇA, S.G; MILLER, S (Orgs.). *Vigotski e a escola atual: fundamentos teóricos e implicações pedagógicas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p.126-147.

FILLMORE, James C. Class Teaching. *The Etude*, [s.l], VII, junho, p. 91, 1889.

FISHER, Christopher. *Teaching piano in groups*. New York: Oxford University Press, 2010.

FITTIPALDI, Valeria Prestes. *Musicalização através do Teclado e as novas tecnologias do sec. XXI*. 2005. Dissertação. - (Programa de Pós-Graduação em Música) – UNIRIO.

GERHARDT, Ana Flavia Lopes Magela. Integração Conceptual, formação de conceitos e aprendizado. *Revista Brasileira de Educação*, v.15, n.44, maio/ago. p.247-163, 2010.

GIDDINGS, T.P; GILMAN, Wilma A. *Gidding's Public School Class Method for the Piano*. Boston: Oliver Ditson Company, 1919.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. *Relatório de Atividades de Pesquisa de 1977*. Rio de Janeiro: [s.e], 1977.

\_\_\_\_\_ *Relatório de Atividades de Pesquisa de 1978*. Rio de Janeiro: [s.e], 1978.

\_\_\_\_\_ *Relatório de Atividades de Pesquisa de 1979*. Rio de Janeiro: [s.e], 1979.

\_\_\_\_\_ *Relatório de Atividades de Pesquisa de 1980*. Rio de Janeiro: [s.e], 1980.

\_\_\_\_\_ *Relatório de Atividades de Pesquisa de 1981*. Rio de Janeiro: [s.e], 1981.

\_\_\_\_\_ *Relatório de Conclusão de Pesquisa. 1983*. Rio de Janeiro: [s.e], 1983.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira; MERHY, Silvio Augusto. Música através do piano - Prática das habilidades funcionais no uso do teclado como alternativa didática. IN: II ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. 1985. Minas Gerais. *Anais*. São João Del Rey, Minas Gerais: UFMG, 1986, pp.223-245.

GRAHAM, G.F. *General Observations upon Music, and Remarks on Mr. Logier's System of Musical Education*. Edimburgo: Duncan Stevenson and Co., 1817.

GRAY, Meg. Students, Two at a Time. *Clavier*. [s.l], vol.39, no.1, pp.16-17, jan. 2000.

HENRY, Sylvia. Observed lessons. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999.

HILLEY, Martha; OLSON. Lynn Freeman. *Piano for the Developing Musician, Book 1*. St. Paul: West Publishing Company, 1989.

KALLÁS, Denise Voigt. *Piano Funcional – Do curso técnico ao de Graduação*. 1981. Monografia. (Curso de Especialização em Piano Pós-Graduação Lato Sensu).

KINSCHELLA, Hazel. *Steps for the Young Pianist*. New York: Schirmer, 1919-1926.

KOCHEVITSKI, George. *The art of Piano Playing*. Van Nuys: Summy-Birchard Inc., 1967.

KOWALCHYK, Gayle; LANCASTER, E.L. Functional Skills and the Intermediate Student. In: USZLER, Marianne ET AL. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books, 1991, pp.225-234.

LETTERS TO THE EDITOR. *The Etude*, XVIII, (November, 1860), p.263.

LERNER, Delia. O ensino e o aprendizado escolar. Argumentos contra uma falsa oposição. In: CASTORINA, J.A; FERREIRO, E; LERNER, D; OLIVEIRA, M.K. *Piaget-Vygotsky. Novas contribuições para o debate*. Rio de Janeiro: Ed. Atica, 2000, pp.86-146.

LEWISON, E. Mildred. *A Comparative Study of Certain Class Piano Methods*. 1933. Dissertação. (Master's Dissertation) – School of Music, University of Southern California.

LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos*. New York: Simon and Schuster, 1954.

LOGIER, J.B. *Explanation and Description of the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director, a newly invented apparatus*. London: Clementi and Co. Cheapside, 1814;

\_\_\_\_\_ *An Authentic Account of the Examination of Pupils Instructed in the new system of Music Education*. Londres: R.Hunter, 1818a;

\_\_\_\_\_ *A Refutation of the Fallacies and Misrepresentations Contained in a Pamphlet*. London: R. Hunter, 1818b;

\_\_\_\_\_ *Exposition of the Musical System*. London: Budd and Calkin, 1818c;

\_\_\_\_\_ *A System of the Science of Music and Practical Composition*. London: J. Green, 1827;

\_\_\_\_\_ *Themes*. London: J.Green, 1829;

\_\_\_\_\_ *Logier's Theoretical and Practical Study for the PianoForte*. London: J. Green, 1832;

\_\_\_\_\_ *Logier's System of and Self Instructor in the Science of Music, Harmony and Practical Composition*. New York: C.Fisher, 1889;

\_\_\_\_\_ *Prospectus of the Musical Academy*. London: J.M'Creery, [s.d];

\_\_\_\_\_ *Logier's Comprehensive Course in Music, Harmony and Practical Composition*. Boston: C.Fischer, 1920;

LURIA, A.R. *A construção da mente*. São Paulo: Ícone, 1992.

LYKE, James. *Ensemble Music for Group Piano*. Champaign: Stipes, 1974a.

\_\_\_\_\_. *Keyboard Musicianship*. Champaign: Stipes, 1974b.

LYKE, James; ENOCH, Yvone. *Creative Piano Teaching*. Champaign, Illinois: Stipes Publishing Company, 1977.

LYKE, James; ENOCH, Yvone; HAYDON, Geoffrey. *Creative Piano Teaching*. Illinois: Stipes Publishing, 1996.

MIESSNER, W. Otto. *The Melody Way to Play the Piano*. Milwaukee: Miessner Music Company 1924-1926.

MONSOUR, Sally. *The establishment and Early Development of Beginning Piano Classes in the Public Schools, 1915-1930*. 1960. Tese. (Doutorado em Educação Musical) – University of Michigan.

MONTANDON, Maria Isabel. *Trends in Piano Pedagogy as reflected by the proceedings of the National Conference on Piano Pedagogy (1981-1995)*. 1998. Tese. (Doutorado em Filosofia) – University of Oklahoma, Norman.

MUSIC EDUCATORS NATIONAL CONFERENCE PIANO INSTRUCTION COMITEE. *Handbook for Teaching Piano Classes*. Chicago: Music Educators National Conference, 1952, 33.

O'BRIEN, John. Weekly group lesson with a weekly private (or partner) follow-up lesson. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. *Vygotsky: Aprendizado e desenvolvimento um processo sócio-histórico*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

PACE, Robert. *Music for Piano*. [s.l]: Lee Roberts Music Publications: 1961a.

\_\_\_\_\_ *Piano for classroom music*. [s.l] Prentice Hall College Div, 1961b.

\_\_\_\_\_ *Skills and Drills*. Lee Roberts Music Publications, 1961c.

\_\_\_\_\_ Why do you advocate 'Three or More' Teaching? In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999a.

\_\_\_\_\_ Weekly group lesson with a weekly private (or partner) follow-up lesson. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999b.

PINO, A. A Psicologia concreta de Vigotski: implicações para a educação. In: PLACCO, V.M.N.S. (org.). *Psicologia & Educação: revendo contribuições*. São Paulo: Educ, 2000, p.33-62.

\_\_\_\_\_ O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação e Sociedade*. Revista Quadrimestral de Ciência e Educação, São Paulo, ano XXI, no.71, p. 45-78, Julho/2000.

\_\_\_\_\_ A criança e seu meio: Contribuição de Vigotski ao desenvolvimento da criança e à sua educação. *Psicologia USP*, São Paulo, v.21(4), pp.741-756, 2010.

PINTO, Cláudia de Paula. A escola e sua importância: um enfoque a partir das concepções de Vygotsky e Bourdieu. *Educação em destaque*, Juiz de Fora, v.2, n.2, p.01-15, 2º sem. 2009.

REGO, Tereza Cristina. *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

RICHARDS, William H. *Trends of Piano Class Instruction. 1815-1962*. 1962. Tese. (Doutorado em Artes Musicais) – University of Missouri, Kansas.

ROCCO, M.T.F. Acesso ao mundo da escrita: os caminhos paralelos de Luria e Ferreiro. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n.75, p.25-34, nov.1990.

SACCONI, Luiz Antonio. *Grande Dicionário Sacconi da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Geração Ltda., 2010.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Educação Musical, Educação Artística, arte-educação e música na escola básica do Brasil: trajetórias de pensamento e prática. In: SANTOS, Regina

Márcia Simão (org.). *Música, Cultura e Educação*. Os múltiplos espaços da educação musical. Porto Alegre: Sulina, 2011, pp. 165-210.

SCHELLING, Ernest; HAAKE, Charles J.; HAAKE, Gail Martin; MCCONATHY, Osbourne. *Oxford Piano Course*. Oxford: Oxford University Press, 1927-1932.

SHOCKLEY, Rebecca. Group lessons for advanced students with no private lessons. In: PROCEEDINGS FROM PEDADOGY SATURDAY III. 1999. Ohio. *Proceedings...* Cincinnati: Music Teachers National Association, 1999.

SPOHR, Louis. *Louis Spohr's Autobiography*. New York: Da Capo Press Music, 1969.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é amor*. Tradução de Anne Corinna Gottber. Santa Maria: Pallotti, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras escogidas. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Madrid: Visor; MEC, 1995a, v.3, p.11-340.

\_\_\_\_\_. *Suzuki Piano School, vol.1*. Florida: Warner Bros Publications, 1995b.

THOMPSON, John. *Adult Piano Course*. Florence: The Willis Music Co., [s.d].

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado – História Oral*. Tradução: Lolio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992

TREMAINE, C.M. et al. *Guide for Conducting Piano Classes in the Schools*. New York: National Bureau for Advancement of Music, 1928.

TRINCKQUEL, Maria Tereza Andrade. *O Ensino de Piano em Grupo- O curso de Licenciatura em Educação Artística*. 1981. Monografia. - (Curso de Especialização em Piano Pós-Graduação Lato Sensu)- Escola de Música da UFRJ.

USZLER, Marianne et al. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books, 1991.

VIGOTSKI, L.S. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone, 1988.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. Manuscrito de 1929, *Educação e Sociedade*, Campinas, no.71, p.21-44, 2000.

\_\_\_\_\_. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. A questão do meio na pedologia. Tradução: M.P. Vinha. *Instituto de Psicologia, USP*, v.21(4), 2010. (Trabalho original publicado em 1935).

VYGOTSKY, L.S. The History of the Development of Higher Mental Functions. *The Collected Works*. New York: Plenum Press, vol.4, 1997.

VYGOTSKY, L.S & LURIA, A.R. *Estudos sobre a história do comportamento: símios, homem primitivo e criança*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

WEBBE, Samuel. Letters to the editor. *Times*, Novembro, 1817.

WILSON, Bruce; GARY, Charles; GREENE, Gary. Music in our schools: The first 150 years. *Music Educational Journal*, vol.74, no.6, fevereiro, pp.25-101, 1988.

### Material da Internet

ANDERSON, Richard. From Paper Keyboards to MIDI: A Brief Look at Group Piano Through the 20<sup>th</sup> Century. *Piano Pedagogy Forum*. LOCAL, vol.9, no.2, julho, 2006. Disponível em <<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/9.2/9.2.PPFAnderson.html>> Acesso em: 18 março de 2011.

COATS, Sylvia et al. *Thoughts by some of America's Leaders in Group Piano Teaching*. Disponível em <<http://www.oup.com/us/companion.websites/9780195337044/appendices/?view=usa>> Acesso em: 15 de maio de 2011.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. Maria José. Disponível em <<http://www.pianoemgrupo.mus.br/mariajose.htm>> Acesso em: 12 abril de 2011

\_\_\_\_\_Laboratorio de Pianos Eletrônicos. Disponível em <[http://www.pianoemgrupo.mus.br/laboratorio\\_pianos.htm](http://www.pianoemgrupo.mus.br/laboratorio_pianos.htm)> Acesso em: 12 de abril de 2011

\_\_\_\_\_Linha do tempo. Disponível em <[http://www.pianoemgrupo.mus.br/linhadotempo\\_1982\\_87.htm](http://www.pianoemgrupo.mus.br/linhadotempo_1982_87.htm)> Acesso em: 12 de abril de 2011.

LANCASTER, E.L; RENFROW, Kenon. Alfred's Group Piano for Adults. Disponível em <<<http://www.alfred.com/Products/Alfreds-Group-Piano-for-Adults-Student-Book-1-2nd-Edition--00-30368.aspx>>> Acesso em: 5 de dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_Alfred's Piano 101. Disponível em <<http://www.alfred.com/Products/Alfreds-Piano-101-Book-1--00-14588.aspx>> Acesso em: 6 de dezembro de 2011.

MAURER. *The ABC's of Group Experience*. Disponível em <<http://suzukiassociation.org/news/3414/>> Acesso em: 18 de maio de 2011.

RAINBOW, Bernarr. Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy. *The Musical Times*. Vol.131, n. 1766, Abril, 1990, pp.193-196. Disponível em <<http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Johann+Bernhard+Logier+and+the+Chiroplast+Controversy&acc=off&wc=on>> Acesso em: 20 de março de 2011.

STEIGERWALD, Sarah. *Artist/Educator Archive Interview- Dr. James Lyke*. Disponível em <<http://pianoeducation.org/pnojlyke.html>> Acesso em: 8 de março de 2011.

WOOD, Enid. *A short biography*. In International Suzuki Association. Disponível em <<http://www.internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm>> Acesso em: 17 de abril 2010.

ZEIGLER, John. *Artist/Educator Archive Interview – Dr. Robert Pace*. Disponível em <<http://pianoeducation.org/pnopace.html>> Acesso em: 21 de março de 2011.

Sites consultados:

<<http://internationalsuzuki.org>>

<<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/index.sp.html>>

<<http://www.mtna.org>>

<<http://www.pianoemgrupo.mus.br>>

<<http://www.pianonet.com/>>

<<http://www.priberam.pt/>>

<<http://profabigail.com.br>>

<<http://suzukiassociation.org/teachers/twinkler/>>

### **Entrevistas**

BUSCACIO, Cesar. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (63min).

CORVISIER, Fátima. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2011. Gravada em MD (67min).

COSTA, Carlos Henrique. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2011. Gravada em MD (61 min).

CHUEKE, Zélia. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (71 min).

DUARTE, Vitor. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2011. Gravada em MP3 (94 min).

GARCIA, Eduardo Conde. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (84 min).

GONZAGA, Maria Clara. Entrevista realizada em seu apartamento. Rio de Janeiro, 2011. Gravada em MD (66 min).

MACHADO, Simone Gorete. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (92 min).

MAURO, Haroldo. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (65 min).

MERHY, Silvio. Entrevista realizada na casa do Prof. Merhy. Rio de Janeiro, 2011. Gravado em MD (43 min).

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravado em MP3 (71 min).

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. Entrevistas realizadas na casa da Profa. Gonçalves. Rio de Janeiro, 2011. Gravadas em MD (292 mim).

SANTIAGO, Diana. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (46 min).

VIDEIRA, Mário. Entrevista realizada por skype. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em MP3 (84 min).

### **Emails**

BARANCOSKI, Ingrid. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [anapaula\\_reinos@yahoo.com.br](mailto:anapaula_reinos@yahoo.com.br) em 28 de novembro de 2010.

BARRENECHEA, Lucia. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [anapaula\\_reinoso@yahoo.com.br](mailto:anapaula_reinoso@yahoo.com.br) em 11 de agosto de 2011.

GONÇALVES, Maria de Lourdes. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [anapaula\\_reinoso@yahoo.com.br](mailto:anapaula_reinoso@yahoo.com.br) em 22 de fevereiro de 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

(Vol.II: Anexos)

**O ENSINO DE PIANO EM GRUPO EM  
UNIVERSIDADES BRASILEIRAS**

ANA PAULA TEIXEIRA REINOSO

Rio de Janeiro, 2012

## SUMÁRIO

Anexo 1 - Roteiro das entrevistas .....	<b>101</b>
Anexo 2 - Transcrição das Entrevistas.....	<b>103</b>
Entrevistado: Professor Carlos Henrique Costa - UFG.....	103
Entrevistado: Prof. Cesar Buscacio – UFOP .....	114
Entrevistada: Profa. Diana Santiago – UFBA .....	126
Entrevistado: Prof. Eduardo Conde Garcia – UFBA .....	135
Entrevistada: Profa. Fátima Corvisier – USP-Ribeirão Preto .....	147
Entrevistada: Profa. Maria Clara Gonzaga - UFRN .....	160
Entrevistado: Prof. Mário Videira - USP .....	171
Entrevistada: Profa. Simone Gorete Machado – USP- Ribeirão Preto .....	183
Entrevistado: Prof. Vitor Duarte – UFC.....	195
Entrevistada: Profa. Zelia Chueke -UFPR .....	210
Entrevistado: Prof. Haroldo Mauro – UNIRIO .....	223
Entrevistado: Prof. Silvio Merhy – UNIRIO.....	235
Entrevistado: Prof. Silvio Merhy (cont.).....	245

**Anexo 1 - Roteiro das entrevistas**

1 – Gostaria que o(a) senhor(a) discorresse sobre a sua formação acadêmica.

2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?

3 – Como o senhor define EPG?

4 - Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG?

5 – Em quais disciplinas da universidade \_\_\_\_\_ o EPG é adotado?

6- Qual o conteúdo programático destas disciplinas? Quais delas o senhor leciona?

7 – O senhor adota algum método de ensino? Qual?

8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas? O senhor faria modificações em algum destes três quesitos?

9 – A unibersidade \_\_\_\_\_ dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?

10 – Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado? Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma? Neste sentido, haveria um número ideal de alunos por turma? Qual seria?

As disciplinas que utilizam o EPG na universidade \_\_\_\_\_ comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música? Quais?

11 – Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?

12 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros mais adiantados numa mesma turma de EPG?

13– O senhor trabalha com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?

14 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo, que o professor não poderia alcançar numa aula individual? A que fatores o senhor atribui tal motivação?

15 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?

16 - *Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

17 - *Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

18 - *Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, o senhor afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

19 - *O senhor afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

20 - *Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno? Como fazer com que todos participem?*

21 - *È muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

22 - *O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

23 - *Qual o papel do professor na aula de piano em grupo?*

24 - *Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios o senhor acompanha o desenvolvimento individual deles?*

25 - *Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

26- *Existem desvantagens no EPG? Quais?*

27- *Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

28 - *Existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

29 - *De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

## Anexo 2 - Transcrição das Entrevistas

### Entrevistado: Professor Carlos Henrique Costa - UFG

*1- Gostaria que o senhor discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Carlos Henrique Costa: Eu fiz meu bacharelado em piano na universidade do Alabama, em Huntsville. Fiz o mestrado em piano, performance, na *Youngstown State University*, em Ohio. E, depois, eu fiz o doutorado na *University of Georgia*, em Athens. O doutorado eu fiz um *minor*, relativo a um mestrado, em regência orquestral.

*2 – Quando surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de piano em grupo?*

Carlos Henrique Costa: Quando eu fui fazer meu mestrado, surgiu a oportunidade de uma “*assistantship*”. E no “*assistantship*” para ganhar a bolsa - mas é uma bolsa trabalhando, dando aula -, eu comecei a dar aula de piano em grupo, lá nos Estados Unidos. A minha orientadora do mestrado ministrou essa aula e me orientou quando assumi aulas de piano em grupo. Então, eu dei aula dois anos no mestrado e três anos no doutorado. Dei cinco anos de aula de piano em grupo nos Estados Unidos.

*Ana Paula: E essas aulas ocorriam quantas vezes por semana?*

Carlos Henrique Costa: Ah... nossa, tenho que pensar...

*Ana Paula: Se era uma ou duas vezes, o senhor lembra?*

Carlos Henrique Costa: Pois é, pensando bem, eram duas vezes de cinquenta minutos, porque hoje eu apliquei na UFG, fazer isso: duas vezes de cinquenta minutos por causa da minha experiência lá. É, duas vezes de cinquenta minutos. Isso mesmo. Sim. Lembro agora.

*Ana Paula: E a professora, sua orientadora, ela adotava algum método específico lá?*

Carlos Henrique Costa: Sim. Primeiro, no mestrado, sim, que era o da Alfred. É o *Alfred's Group Piano for Adults, Book 1*, por Lancaster e Renfrow.

Eu usava um método na primeira universidade durante o mestrado. E quando fui para o doutorado usei vários livros. O professor orientador dessa disciplina preparou o *syllabus* e todo o conteúdo programático, aula por aula, com a matéria que deveríamos aplicar. Era um compêndio de vários métodos. Não era um só, quando eu fiz o doutorado. Já, quando eu fiz o mestrado, era um só.

*3 - Como o senhor define o ensino de piano em grupo?*

Carlos Henrique Costa: Olha, piano em grupo... existem controvérsias na questão do nome, porque, até a Isabel Montandon estava questionando: “por que chamar de piano em grupo se nós usamos teclado digital?!” Para mim... a gente chama de piano em grupo porque envolve uma história. Ele começou, realmente, como piano acústico em grupo, mas, depois, várias transformações... Ainda existe o ensino de piano acústico em grupo, mas é um piano... por exemplo, pessoas revezam tocando. Mas, então, essa nomenclatura de piano em grupo, que

usamos, surgiu daí, mas não tem mais muito a ver com isso. Porque pra mim, piano em grupo, agora... poderia ser chamado de Piano Digital em Grupo pois o laboratório que eu trabalho é montado com vários teclados digitais com peso e sensibilidade, em que se possa usar o fone de ouvido.

Deixa eu recapitular: Piano em Grupo, é um ensino usando uma metodologia específica para vários alunos ao mesmo tempo utilizando teclados digitais (no nosso caso e na maioria dos laboratórios no Brasil e EUA) que tenham as características do piano, ou seja, tenha sensibilidade, tenha peso, para o desenvolvimento da expressividade e musicalidade. Esse é o meu entendimento. E possa usar fone de ouvido, por que a metodologia exige isso do aparato, dos equipamentos. Quanto a teclado em grupo, entendo como uma das ramificações da aplicação desta metodologia.

*4 - Na sua opinião, quais fatores tiveram mais impacto no desenvolvimento do ensino do piano em grupo no Brasil?*

Carlos Henrique Costa: A tecnologia. E, depois, o material, e claro a formação de professores que vivenciaram esta metodologia nos EUA, principalmente. Mas, a tecnologia e o poder aquisitivo das universidades estão cada vez mais facilitando o desenvolvimento do ensino do piano em grupo no Brasil. Quanto à tecnologia, os clavinosas de hoje em dia, ou Rolands, entre outros, eles são muito bons, tanto em sonoridade, quanto em resposta para sensibilidade de articulação, toque, conquistando professores de piano por suas possibilidades expressivas.

*5 - Em quais disciplinas dos cursos de graduação da Universidade Federal de Goiás, o ensino de piano em grupo é adotado?*

Carlos Henrique Costa: Em Goiás, nós temos duas disciplinas com dois nomes, que nós queremos transformar em um nome só. Um é chamado de Piano Instrumental e outro de Piano em Grupo. Piano instrumental é a mesma coisa que piano em grupo só que uma disciplina funciona como optativa e a outra obrigatória, por força do currículo. Precisamos acertar isso no plano político pedagógico. Então, Piano Instrumental nós oferecemos para regentes e compositores. Esse curso dura dez anos, perdão, cinco anos, dez semestres, e Piano em Grupo para qualquer aluno de música como optativa, lembrando que é uma disciplina somente com o mesmo conteúdo programático.

*6 - E qual é o conteúdo programático dessas disciplinas?*

Carlos Henrique Costa: Nós aplicamos harmonização; leitura a primeira vista; escalas, começa com escala de cinco dedos e assim por diante; nós temos improvisação; leitura de grade aberta, começando com grade coral gradativamente até chegar a grade orquestral. Eu falei transposição? Transposição também; e repertório, repertório solo e em grupo. Acho que mencionei todos os tópicos.

*Ana Paula: Como funciona a escolha do repertório?*

Carlos Henrique Costa: Ah... Nós temos um grupo de professores na UFG que preparou uma lista de obras; e, também, nós temos um livro, de nível intermediário, mais fácil. São obras clássicas, desde o barroco até o contemporâneo: Bach, Mozart até Kabalevsky, entre outros. São obras simples, mas originais. Eu particularmente ofereço para os alunos escolherem; eles dão uma olhadinha, se não sabem o que escolher eu escolho para eles.

*Ana Paula: É o senhor mesmo que leciona essas disciplinas?*

Carlos Henrique Costa: Sim. Na Universidade Federal de Goiás sou eu, a professora Adriana Aguiar e a professora Marta Martins.

*Ana Paula: Ah, são três professores então...*

Carlos Henrique Costa: Sim, a professora Adriana Aguiar e eu temos ministrado as disciplinas de I a IV e a professora Marta Martins de V a VIII.

*7 - E o senhor adota algum método nas suas aulas? Qual o método?*

Carlos Henrique Costa: Pois então, faço parte de um grupo de pesquisa: “Piano em grupo: metodologia e aplicação” cadastrado no CNPQ juntamente com a Profª. Simone Gorete da USP-RP e a Profª. Adriana Aguiar da UFG, e estamos terminando nosso primeiro volume. Enviamos para editora agora, semana retrasada. Vamos ver se até março ele é publicado. Enquanto não estava pronto, usamos vários livros, e exercícios que preparamos no FINALE. A professora Adriana Aguiar também montou um compêndio de exercícios e melodias na UFRN, em Natal, quando dava aula. Utilizamos os livros dos EUA juntamente com materiais daqui. Fomos gradativamente fazendo um compêndio de obras que dava para usar. Agora, com o uso desse primeiro volume designado para o primeiro semestre (nós queremos fazer quatro volumes para quatro semestres), isso facilitará nosso trabalho.

*8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas?*

Carlos Henrique Costa: Certo. Nós conseguimos implementar, a partir desse ano de 2011, dois encontros de cinquenta minutos por semana. A disciplina obrigatória para regentes e compositores dura oito períodos (semestres). A disciplina optativa pode ser feita até quatro semestres no máximo.

*Ana Paula: E a disciplina anteriormente funcionava como?*

Carlos Henrique Costa: Uma vez por semana. Um encontro de cinquenta minutos.

*Ana Paula: Há quanto tempo existe essa disciplina no currículo? O senhor saberia informar?*

Carlos Henrique Costa: Olha, nesse formato, existe desde 2009 quando montamos o laboratório. Mas, existia antes disso, (eu não lecionava esta disciplina), chamado de “piano para canto”, “piano para regência” e “piano para composição” que era ministrado em grupo, mas em piano acústico (um ou dois pianos), não em piano digital.

*Ana Paula: Então, foi a partir de 2009 que passou a ser duas vezes por semana?*

Carlos Henrique Costa: Não. Duas vezes por semana, em 2011. 2009 nós conseguimos o laboratório com onze clavinovas CVP 401.

*Ana Paula: Nesse período, ainda era uma vez por semana.*

Carlos Henrique Costa: Exatamente, exatamente.

*Ana Paula: Quais modificações o senhor faria? Qual seria a periodicidade, extensão e duração ideal das aulas?*

Carlos Henrique Costa: Quanto à periodicidade, dois encontros de 50 minutos, segunda e quinta, ou terça e sexta (que é o nosso caso), além de ter um monitor nas horas vagas de aula para que os alunos possam praticar (tivemos em 2011, mas precisamos melhorar os horários para que os alunos possam efetivamente praticar). Em relação à extensão, penso que quatro semestres são suficientes para oferecer uma base para o aluno entender a relação teoria e prática, facilitando sua atuação como arranjador, ensaiador de grupos vocais ou instrumentais, professor de educação musical.

Quanto ao espaço, eu aumentaria o espaço do nosso laboratório para poder andar melhor entre todos os alunos, e para que a disposição dos teclados digitais permitissem que todos olhassem para frente. Quanto a equipamentos, colocaria um piano acústico para experimentações e demonstrações, compraria um controlador para permitir que alunos estudem em grupo de 2, 3 ou 4, usando o fone de ouvido.

*9 – Então, hoje, o laboratório possui onze clavinovas.*

Carlos Henrique Costa: Exatamente.

*Ana Paula: Algum piano acústico?*

Carlos Henrique Costa: Não.

*10 – Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado? Haveria um número ideal de alunos por turma?*

Carlos Henrique Costa: Dez. No nosso laboratório da UFG.

*Ana Paula: Que fatores o senhor acredita que devem importar para limitar o número de alunos por turma?*

Carlos Henrique Costa: Espaço físico. No nosso caso, está meio apertado. Nós vamos aumentar o laboratório ano que vem. Pois, o professor precisa andar pela sala. Outra questão é que, durante cinquenta minutos, enquanto os alunos estão usando o fone de ouvido, eles precisam ter alguma orientação individual. Então, se forem mais de doze, eu acho que já fica um pouco difícil de dar essa orientação, mesmo que mínima: acerte o braço, postura, resolve problema de dedilhado... já fica um pouquinho difícil. Acho que dez a doze no máximo. Dez, eu sou feliz com dez.

*Ana Paula: Esse seria o número ideal de alunos na sua opinião?*

Carlos Henrique Costa: Para mim, sim, dez está ótimo. Pode ser menos, mas no mínimo seis, penso, para que seja mais rica a cooperação e troca de experiências.

*Ana Paula: Essas disciplinas que utilizam o ensino em grupo, elas comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música? Quais são esses cursos?*

Carlos Henrique Costa: Então, na nossa universidade funciona assim: é obrigatório para bacharel em regência e composição durante oito semestres, como já havia mencionado. Para

os outros cursos é optativa. Então, o aluno, que quiser, que faz licenciatura em educação musical, licenciatura em qualquer instrumento, bacharelado em musicoterapia, ou bacharelado em instrumento, pode fazer até quatro semestres, havendo vaga. Nós sempre reservamos (dependendo do número de alunos que entram no vestibular) até seis das dez vagas, para os compositores e regentes. As outras quatro são abertas a quem chegar primeiro. Isso começou em 2009. Em 2011 estou terminando a primeira turma como optativa. Ofereci essa disciplina dois anos, quer dizer quatro semestres.

*11 – Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Carlos Henrique Costa: Não.

*Ana Paula: Mas, o senhor acredita que seria necessário?*

Carlos Henrique Costa: Ah, olha, eu já peguei alunos de níveis diferentes. Por exemplo: alunos que já tocavam teclado e alunos que não tocavam nada. Mas, eu acho que não teve problema isso, porque, pelo menos, o nosso propósito era ensinar a aprender. Ou, a refletir sobre como aprender. Então, podia ser para uma pessoa que sabia já ler ao piano mais rápido ou não. Mas, lembre que, pelo menos, todos os alunos lêem notas porque eles são universitários de música. Essa questão de leitura de nota é essencial, pelo menos, para esse curso que estamos dando. Para esse nível universitário, eu não senti tanto problema de fazer essa entrevista antes. Se eu fosse dar aula para um grupo em conservatório, ou fora, aula particular, daí sim, com certeza, faria uma entrevista antes; veria o nível de cada um. Esta avaliação, neste caso identificaria conhecimentos prévios de leitura e domínio do instrumento, mas eu particularmente penso que todos deveriam começar do primeiro curso PG1, pois a metodologia para aprender pode ser aplicada a qualquer nível.

*12 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros já iniciados no instrumento numa mesma turma de EPG?*

Carlos Henrique Costa: Depende de que tipo de iniciação e que nível de habilidade os alunos tiveram. Como disse antes o importante, a meu ver, é aprender a aprender, tocando desde o início com expressividade, técnica e articulação e ligando a teoria à prática. No caso dos alunos que tiveram uma iniciação sólida levando em consideração os aspectos acima, devem começar em outro nível. Mas em minha experiência, os alunos universitários que procuram esta disciplina aprenderam teclado, ou piano, mas de uma maneira informal e precisam reavaliar a sua abordagem ao piano. Mesmo que não tenham problemas de leitura e já conquistaram algumas fôrmas, eles poderão ter mais atenção para absorver outros aspectos como percepção auditiva, padrões de leitura, teoria envolvida, resolução de problemas etc. No caso de ter alunos pianistas (bacharéis em piano) que querem aprender a harmonizar, improvisar e arranjar eu faria um grupo diferenciado.

*Ana Paula: Por que juntar iniciantes com avançados na aula em grupo?*

Carlos Henrique Costa: Ah, não. Nós nunca tivemos essa experiência aqui não. Por exemplo, um bacharel em piano fazer junto com um bacharel em violão? Não, nunca tivemos. Só pessoas que já tiveram acesso ao piano antes, mas não estão em nível avançado. Nunca peguei essa experiência, não. Eu não misturaria não como falei antes.

*13– O senhor trabalha com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Carlos Henrique Costa: Sim. Nós temos em horário extra aula, um monitor que fica disponível para dar assistência aos alunos que querem praticar no laboratório. Isto começou este ano. Esse monitor é aluno de bacharelado e participou de algumas aulas minhas para entender a metodologia e os objetivos da disciplina. Por exemplo, eles ajudam os alunos a resolverem problemas de dedilhado e outros assuntos.

*Ana Paula: Eles não acompanham as aulas?*

Carlos Henrique Costa: Não todas as aulas, somente duas no caso deste ano. Eu já tive alguns alunos fazendo estágio, mas não eram monitores.

*14 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo?*

Carlos Henrique Costa: Ah, sim. Principalmente, quando, ao fim de algum exercício, todos tocam, um toca para o outro; seja uma harmonização... Nossa vida! É um despertar de interesse maravilhoso. Quando um vê a progressão harmônica que o outro fez, ele já sai correndo atrás, quer saber o quê que é. Ou, mesmo no repertório, eu faço questão de não dar a mesma obra para todos. Então, quando um escuta a obra do outro, isso é uma motivação enorme. Esse grupo que eu estou terminando, de dois anos, cresceu demais perto dos grupos que tínhamos antigamente que eram dois alunos no piano acústico. A motivação é notada nitidamente. Não temos problema de falta nas aulas, pois o aluno parece conseguir visualizar o proveito desta disciplina em sua carreira futura como profissional.

*Ana Paula: O senhor entende que essa motivação poderia ser alcançada numa aula individual?*

Carlos Henrique Costa: Ah, poderia sim, mas de maneira diferente, pois não existe muito a oportunidade de troca de experiência entre alunos. Para mim, a aula individual deveria sempre ter uma aula em conjunto. Nós temos essa aula de piano lá na UFG, também. Todas as sextas-feiras tem uma aula em conjunto para todos os alunos e cada um toca; e esse é um momento de motivação, onde um toca para o outro. Não vou falar que só isso é motivação. Mas, assim, aquele estudo solitário, onde você espera um semestre inteiro para ver o que o outro está tocando (e) você não sabe o quanto você está rendendo, porque você não tem como medir, então, isso, no piano em grupo, é facilmente notado, pois quase todas as aulas você observa os outros e se avalia: “ah, eu estou melhorando ou não”.

*15 - As aulas em grupo elas proporcionam aos alunos mais oportunidades de se apresentarem diante de um público, ainda que esse seja constituído apenas de seus colegas de turma. Com que frequência seus alunos tocam para toda a turma ouvir?*

Carlos Henrique Costa: Olha, pelo menos uma vez por semana. Como nós temos dois encontros de cinquenta minutos, nem que seja uma linha só de harmonização, eles tocam. Não é sempre o repertório. Mas, de uma maneira ou de outra, pelo menos uma vez na semana, eles tocam juntos. Tocam juntos, não, um toca para o outro. Mas, também, tem o repertório em conjunto que nós fazemos, ou, por exemplo, escalas. Nós fazemos escalas todos juntos, ao

mesmo tempo, em terças, em quintas, ou mesmo em tríades; então, eles se escutam. Mas, um tocando para o outro, pelo menos uma vez por semana.

16- *E que vantagens, a constância dessa experiência, traz para o aluno?*

Carlos Henrique Costa: Realmente, por exemplo, a ansiedade para apresentar no final do semestre, normalmente durante a prova, diminui, porque eles já tocaram várias vezes na frente do grupo.

17- *Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento da performance na aula?*

Carlos Henrique Costa: No grupo que eu dei aula esses últimos dois anos - eu não sei de depois eles comentam algo entre si -, mas, durante a aula eles ficam quietos, ouvindo, mas não fazem nenhum comentário. Mesmo porque, eu, na aula, quando um toca, eu peço que ninguém esteja tocando ou praticando. É um momento de silêncio. Mesmo que errem não existe uma reação; não sei se depois, entre eles, existe, mas durante a aula não. Existe a reação positiva quando alguns tocam muito bem, daí, a reação positiva é forte.

Ana Paula: *Mas um erro que surge ali não se torna objeto de discussão entre o grupo?*

Carlos Henrique Costa: Pode ser. Às vezes, sim. Às vezes, eu coloco mais algumas questões do que poderia ter causado... mas depende. Eu não gosto de constranger os alunos. Às vezes, eu sei que é falta de prática. Então, depende do caso. Se... às vezes, o problema é ansiedade, daí nós discutimos; se o problema é dedilhado, nós discutimos. Então, depende do tipo de problema que causou o erro, daí eu abro, sim, para que todos possam falar. Não sei... eu não sei se eu estou certo quanto a isso, mas, eu não gosto de promover uma concorrência, aquela concorrência que é maléfica.

Ana Paula: *O senhor comentou que procura não dar o mesmo repertório para diferentes alunos. Por quê?*

Carlos Henrique Costa: Ah, para que eles ouçam repertório diferente. Porque os nossos alunos, por exemplo, de educação musical, não estão muito acostumados com as obras, como o repertório de piano. Então, se eu tenho 10 pessoas tocando obras diferentes, um de kabalevsky, outro de Haydn, eles tem que saber os nomes e a gente comenta um pouquinho sobre cada uma. Então, todos sabem sobre 10 obras. Envolve o desenvolvimento de apreciação musical.

Ana Paula: *E como o senhor trabalha individualmente o repertório?*

Carlos Henrique Costa: Tem a ver com a metodologia aplicada. Então, cada aula que eu vou ensinar o repertório eu peço para eles, por exemplo: “preparem dois compassos em mãos separadas”, eu peço para todos. Então na aula, depois de aquecimento e talvez outras dinâmicas, peço “então, agora vocês vão estudar com o fone de ouvido” e, daí, eu vou, um por um, checando como ele fez essa preparação desses dois compassos. Claro que em aulas posteriores, eu dou algumas dicas, não é?! Como ler, procurar padrões, verificar dedilhado, etc. Mas, aí eu vou dando soluções individuais para cada aluno. Têm aulas de 50 minutos que eu só faço isso, eu só mexo com repertório, resolvendo problemas individuais de cada aluno,

seja de interpretação, seja de dedilhado, técnica, o que for. Eu procuro seccionar a obra e ensinar a resolver problemas de maneira que exista eficiência no aprendizado. Alguns aspectos de como abordar o repertório dá para fazer com todos, em exercícios preparatórios, já outros problemas particulares, eu dou atenção individualizada. Aproveito também alguns desafios que um enfrenta para ensinar a classe toda.

*18 - Comparando-se a aula individual com a aula em grupo, o senhor afirmaria que a aula em grupo ela é capaz de gerar no aluno maior senso de responsabilidade no sentido de comparecer às aulas e de estar melhor preparado?*

Carlos Henrique Costa: Primeiramente, a aula individual e a aula em grupo, buscam objetivos diferentes no caso da disciplina dada na UFG. Além do desenvolvimento da interpretação, com certeza dos dois tipos de aulas, o piano em grupo visa ensinar a fazer arranjos, acompanhar alguém, tocar em grupo, fazer música de câmara, desenvolver percepção, ouvido, leitura a primeira vista. É para outras necessidades, não aquela de ser um performer solista ao piano. Dito isto, quanto ao desenvolvimento da responsabilidade na aula individual, ou o aluno apresenta algo, ou ninguém apresenta nada, e o constrangimento é somente com o professor. Já no piano em grupo, você é colocado na situação de mostrar desenvolvimento não somente para o professor, mas para seus colegas. O que no caso, dependendo do aluno, pode ajudar na responsabilidade ou no estudo contínuo.

Penso que, no caso do iniciante ao piano, seja universitário ou não, a aula em grupo é muito mais produtiva, pois é motivadora e pode sim gerar no aluno um maior senso de responsabilidade.

*19 - O senhor afirmaria que o ensino de piano em grupo faz com que o aluno se torne independente de uma forma mais rápida que numa aula individual?*

Carlos Henrique Costa: Para falar a verdade, eu não gosto muito de comparar a aula individual com a aula de piano em grupo. Aula de piano em grupo para iniciantes eu acho que é bem melhor do que a aula individual. Porque, dependendo da metodologia que é utilizada, a aula de piano em grupo não ensina só interpretação e leitura de notas, ensina harmonia, ensina música como um todo. Ele liga a teoria à prática. Já, normalmente, o ensino individual, ele vai direto para interpretação e leitura de notas. Tem objetivos diferentes. Então,... a sua pergunta era se era melhor começar... Desculpe, eu até me perdi aqui.

*Ana Paula: Se o ensino em grupo faz com que o aluno se torne independente, digamos, num espaço de tempo mais rápido, mais curto, do que um aluno numa aula individual faria. Como se na aula individual ele sempre ficasse dependente do professor.*

Carlos Henrique Costa: Entendi. Olha, eu acho que sim. Porque, é como um pai com vários filhos: você dá uma dica, eles têm que, por observação, ir resolvendo outros problemas. Então, realmente, eu concordo.

*20 - Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente é necessário a participação ativa de cada aluno, correto? Como fazer com que todos participem ativamente?*

Carlos Henrique Costa: Sempre nós utilizamos de tempos para atividades diferentes. Sempre tem atividades em que todos tocam juntos, nem que seja algo simples. Essas atividades, eu acho que ajudam a pessoa a ser participativa. Porque ela sabe o quanto ela consegue e o quanto ela não consegue. Então, essas atividades que envolvem todos tocando ao mesmo

tempo, são primordiais para desenvolver a participação. Porque, se todos usarem só o fone de ouvido o tempo inteiro, para resolver problemas individuais não existe aquela cumplicidade e não é essa a metodologia de piano em grupo. Existem muitas outras dinâmicas que proporcionam a participação de todos. Poderia detalhar depois.

*21 - É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo. O senhor observa, nas suas turmas de piano em grupo, a presença de líderes que se beneficiariam em detrimento de outros; ou líderes, que pela sua própria liderança, beneficiam os colegas?*

Carlos Henrique Costa: Ah, sim, com certeza. Às vezes, na aula, eu peço para formar duplas: um mais fraquinho e um mais forte. Nessas duplas, sempre, normalmente, o mais forte lidera, então, ele ajuda muito o mais fraco. Seja em leitura, seja, tocar. Deixa eu ver... outras atividades em que eles exercem liderança... Por exemplo, nós fazemos a leitura de grade de Mozart, de uma sinfonia de Mozart, cada um toca um instrumento. Então, eu peço para um deles dar o tempo, então, tem alguns que se oferecem. Eu dou oportunidade para vários, mas alguns ainda não têm essa habilidade e outros se dão melhor. Então, eles assumem e iniciam a música. Sim, no piano em grupo existem muitas oportunidades para se desenvolver a liderança.

*22 - O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Carlos Henrique Costa: Sim. Você quer exemplos?

*Ana Paula: Sim, se o senhor quiser me dar algum que tenha sido significativo, sim.*

Carlos Henrique Costa: É, por exemplo, é tocar em conjunto. O desenvolvimento de ouvir. Claro que a música de câmara é isso também. Mas, aqui, nesse caso, nós estamos dando oportunidade para fazer música de câmara desde o início do desenvolvimento de tocar um instrumento. Então, o aluno não domina a técnica primeiro, para depois aprender a escutar. Você aprende a escutar, juntamente com o domínio da leitura e técnica, porque são coisas simples de tocar.

*23 - Qual o papel do professor na aula de piano em grupo?*

Carlos Henrique Costa: Motivar, direcionar, oferecer resoluções de problemas. A questão de passar minha experiência de como aprender uma música e ajudá-los a pensar desde o começo, para mim é o meu papel como professor de piano em grupo.

*24 - Na aula de piano em grupo, o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos. Através de que meios, o senhor acompanha o desenvolvimento individual de seus alunos?*

Carlos Henrique Costa: Olha, eu realizo verificações quase toda a semana. Essas verificações são curtas. Por exemplo, no primeiro semestre, pedir para prepararem os acordes maiores e menores iniciando nas teclas pretas. Na próxima aula escuto um por um tocando. É uma verificação de cinco minutos. Enquanto estudam com o fone de ouvido, eu peço, por exemplo, dois acordes aleatórios: “toca fá sustenido maior, toca lá bemol menor”. Com isso tenho um rendimento individual. Então, eu tenho uma verificação quase toda a semana,

curtinha, de algo simples. Se for do repertório, eu peço para tocar um compasso mãos juntas, ou uma seção mãos separadas, algo assim.

*25 - Quais as vantagens que o ensino do piano em grupo traz para o professor e para o aluno?*

Carlos Henrique Costa: Para o professor, claro, você tem mais pessoas para você aprender as experiências. Por exemplo, enquanto no piano individual, em uma hora, você aprende a resolver problemas, ou, pelo menos, notar as questões de um aluno, ali no piano em grupo você tem 10. Você vê um que tem problema de ombros duros, outros problemas de dedos duros, outros problemas de interpretação, problema de leitura. Cada um oferece um desafio diferente. Você tem que se articular para conseguir oferecer uma solução, ou, pelo menos, um caminho. Mas, para o aluno, é interessantíssimo, porque ele vê que as limitações dele, às vezes, não é só dele, é de outro também. Você se sente assim como uma parte do todo. Ele sabe medir o que está acontecendo com ele: se ele está melhorando, se ele não está melhorando...

*26 - Existem desvantagens no ensino de piano em grupo? Quais seriam?*

Carlos Henrique Costa: Ah, sim, devem existir. Eu sou tão entusiasmado com a metodologia do piano em grupo que não quero, não gosto de pensar nas desvantagens. Mas, com certeza. Por exemplo, na parte tecnológica. Às vezes, você chega à aula e um fone de ouvido não está funcionando. Então, daí já dificulta, já causa um problema. Então, se o aparato tecnológico não está funcionando bem, já dificulta. Às vezes, como toda aula em grupo, alguns alunos levam mais tempo para entender do que outros. Como a gente harmoniza melodias, ensinamos as progressões harmônicas, harmonias, então, nós explicamos para todos. Alguns pegam muito rápido, já sabiam, e outros não sabem nada. Claro que é uma oportunidade de um ensinar para o outro. Mas, isso, às vezes, em alguma área, ou outra, dificulta, porque são pessoas em níveis diferentes. Acho que não tem como você montar um grupo de 10 pessoas no mesmo nível, em todas as áreas: leitura, interpretação, técnica. Você sabe alguma desvantagem?

*Ana Paula: É, tem gente que diz que essa é uma desvantagem, essa questão que o senhor acabou de falar: de um ser mais hábil em leitura, o outro em transposição. Alguns vêm como vantagem, outros já vêm como desvantagem. Então, é muito relativo o que cada um vê como desvantagem.*

Carlos Henrique Costa: Pois é, porque você pode fazer de uma desvantagem, uma vantagem. Você tem razão. Por isso, fica difícil pensar em desvantagens. Mas, a questão tecnológica é uma desvantagem se não estiver funcionando.

*Ana Paula: Exato. Alguns professores falam também que o repertório individual fica um pouco mais comprometido pela questão de falta de tempo. Não tem tanto tempo na aula para tratar assuntos do repertório individual.*

Carlos Henrique Costa: Ah, certo. É que para mim, o objetivo depende da finalidade do repertório. Para mim, o objetivo é o desenvolvimento da interpretação e da técnica. Isso pode ser alcançado também, por exemplo, na execução da escala de cinco dedos, ou melodias harmonizadas, com articulações e dinâmicas diferentes. No nosso método nós fizemos questão de colocar sinais de interpretação, ligaduras, *staccato*, etc. em todos os exercícios. Realmente

o repertório oferece isso. Ele oferece desenvolver leitura, ele oferece desenvolver interpretação. Mas, eu acho que no piano em grupo você pode desenvolver isso também nas outras atividades. Então, quando você faz isso, a questão “não dá tempo de ficar no repertório quanto nós queríamos” não precisa ser uma preocupação.

*27 - E que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao ensino de piano em grupo, na sua opinião?*

Carlos Henrique Costa: Primeiro: as pessoas acham que é para formar um performer, um virtuoso, e não é. Outra questão é que o piano digital não oferece possibilidades de interpretação, de articulação; e eu digo que não. Eu diria isso, talvez, há um tempo atrás, há 20 anos atrás, 30 anos atrás. Mas, hoje em dia, pianos digitais bons, eles oferecem essas possibilidades. Então, isso é um outro equívoco de hoje. Eu acho que é isso. Tem pessoas que pensam que, como é uma aula para tocar, então, ela é para repertório, mas não é só para repertório. É para desenvolver o aluno como um todo, como músico. Que sabe transpor, que sabe fazer arranjos, que entende o que é harmonia, o que é uma cadência dentro de uma frase, realmente e não somente teoricamente. Eu sou apaixonado por piano em grupo por causa disso, porque ele aplica a teoria e dá tempo para pensar nela.

*28 - Quais são as diferenças entre masterclass e ensino de piano em grupo? Existem diferenças?*

Carlos Henrique Costa: Sim, com certeza. Na Masterclass, uma pessoa apresenta algo e o professor apresenta soluções, ou que sejam, idéias, para todos ao mesmo tempo. Na aula de piano em grupo isso acontece, mas, não em todas as horas. Tem horas que você resolve o problema individual do aluno e os outros não estão sabendo. Todos podem tocar ao mesmo tempo, o que não acontece na masterclass.

*29 - De que forma o ensino de piano em grupo poderia ser aplicado aos alunos de bacharelado em piano?*

Carlos Henrique Costa: Isso era feito lá nos Estados Unidos, quando eu fazia o doutorado. Tinha grupo de piano em grupo para alunos de bacharelado em piano que visava à improvisação e transposição. Ou, por exemplo, leitura de baixo cifrado do barroco. Era para levar o aluno de piano a experimentar outras habilidades ao piano, se tornar um músico com preparação para ler cifras ou arranjar.

*Ana Paula: Alguma outra questão que o senhor gostaria de acrescentar?*

Carlos Henrique Costa: Só que sou apaixonado por isso, porque quando eu cresci, eu sempre tinha as minhas perguntas de teoria. Eu não entendia. E eu queria saber uma ligação para a parte de performance e tocar. Se eu tivesse tido isso quando pequeno, eu seria um músico muito melhor hoje. Então, eu acho que essa junção da teoria com a prática é o que me apaixona.

*Ana Paula: Muito obrigada, Professor!*

## **Entrevistado: Prof. Cesar Buscacio – UFOP**

*1 - Gostaria que o senhor discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Cesar Buscacio: Sou Bacharel em Piano pela Escola de Música da UFMG. Depois fiz um mestrado na área de Música e Educação na UNIRIO, sob orientação da Profa. Salomea Gandelman. O título do meu trabalho foi: “Marcos referenciais para pensar a formação do educador pianista na UFOP”. Eu trabalhei em todo o processo de elaboração e implantação do Curso de Licenciatura da UFOP. Neste curso de licenciatura, o instrumento é disciplina obrigatória e tem carga horária similar ao do curso de bacharelado. O aluno escolhe um instrumento, e tem duas horas de aula semanais desse instrumento, como no Bacharelado. A diferença é que o tipo de repertório é mais flexível para a licenciatura, mas nós consideramos que o educador deve ter uma vivência artística. O que quis fazer nessa dissertação foi propor um programa adequado para este perfil de licenciando. O doutorado foi mais voltado para a área da Musicologia. Como sou pianista e desenvolvo um duo de piano a quatro mãos com uma colega há algum tempo, com enfoque na música brasileira, eu trabalhei no meu doutorado com as cartas de Curt Lange e Camargo Guarnieri. O título da tese foi: “Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, 1934-1956”. O Doutorado foi realizado na UFRJ, no Departamento de História, e concluído em 2009. No ano passado a tese foi publicada através do “Prêmio Produção Crítica em Música pela FUNARTE.

*2 - Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Cesar Buscacio: No curso da UFOP, o aluno escolhe um instrumento dentro da disciplina de caráter obrigatório “Instrumento ou canto”. O objetivo é que o aluno, futuro professor, tenha uma vivência artística através de um instrumento. Eu trabalho com o piano. Como esta disciplina tem carga horária de 2 horas, normalmente, na medida do possível, o aluno faz uma hora individual e outra em grupo. Nesta aula em grupo são abordados aspectos técnicos da literatura pianística, etc. Em cada semestre é abordado um tema. Então é muito variado.

Existe outra modalidade de piano em grupo dentro desta mesma graduação da UFOP. O título da disciplina é “Instrumento Harmônico” e é oferecida para aqueles alunos que optarem por outros instrumentos que não seja o piano. Então, por exemplo, um aluno de canto, flauta, saxofone, violão ou qualquer outro instrumento, pode optar por cursar o “Instrumento Harmônico” no piano, e também existe a mesma disciplina Instrumento Harmônico no violão. Alguns pianistas, inclusive, escolhem o violão como um segundo instrumento. Desde que acabei o doutorado não lecionei a disciplina Instrumento Harmônico, mas retornarei em 2012.

*Ana Paula: A disciplina Instrumento harmônico é obrigatória, mas os alunos podem escolher o instrumento?*

Cesar Buscacio: Sim, é obrigatória. Existem duas possibilidades de escolha de instrumento harmônico: o violão e o piano. Por exemplo, um aluno de canto ou flauta, pode optar por cursar a disciplina no violão ou piano. Mas, normalmente, um aluno cujo instrumento principal é o violão cursa a disciplina no piano.

*Ana Paula: Durante um semestre somente?*

César Buscacio: Não, são quatro semestres.

*Ana Paula: Escolhendo piano, essa disciplina é sempre lecionada em grupo?*

César Buscacio: Sim, ela é toda lecionada em grupo.

*Ana Paula: E na disciplina “Piano”, o senhor comentou que há 1 hora individual e 1 hora em grupo?*

César Buscacio: Sim, isso seria dentro da disciplina Piano como instrumento principal, digamos assim, que o aluno escolheu. O curso de Licenciatura da UFOP é um dos poucos que oferecem essa modalidade de instrumento desta maneira. Isso é um pouco complicado, porque precisamos lutar para isso acontecer. Precisamos contratar muitos professores, e isto sobrecarrega um pouco a instituição.

*Ana Paula: A abordagem nesta disciplina “Piano”, quando lecionada em grupo, é teórico ou prático?*

César Buscacio: É misturada. Cada semestre é feita uma proposta. Por exemplo, às vezes pode ser abordado um enfoque mais na técnica pianística, então estudamos os autores que trabalharam o assunto, fazemos leituras e eles produzem textos. Em outros períodos, o enfoque é mais prático. Isso não tem uma rigidez, depende muito do grupo e de várias questões. Neste próximo semestre, estou fazendo um plano um pouco inédito aqui. Irei fazer um trabalho junto com a professora de artes cênicas, que tem um trabalho voltado para a preparação de espetáculos. Ainda estamos elaborando o programa do curso, e pretendemos trabalhar a relação do aluno com o instrumento, a maneira como o aluno se relaciona com o palco. Essa professora irá trabalhar junto comigo nessa hora, em grupo.

*Ana Paula: O senhor começou a trabalhar com o EPG na graduação, ou teve alguma experiência anterior?*

César Buscacio: Tive uma experiência antes da graduação, que foi muito significativa. Eu dirigia uma escola livre de música, em Belo Horizonte. Era um público muito variado, desde crianças até adultos. Esse trabalho também culminou na publicação do livro “Iniciação infantil ao teclado”. Você o conhece?

*Ana Paula: Sim, inclusive há uma cópia dele aqui, na Biblioteca da UNIRIO.*

César Buscacio: O livro foi elaborado com outras duas professoras. Foi uma pesquisa feita nesta escola, que se chamava “Opus”. Lá, nós trabalhávamos muito o instrumento em grupo, sobretudo com crianças. O enfoque do trabalho era muito voltado para a criação, improvisação... Esta experiência foi muito importante. O livro é voltado para o universo infantil, mas adotei muito dos seus tópicos na disciplina Instrumento Harmônico, com adultos. Lógico que foi através de outra abordagem e linguagem. Mas os tópicos que sempre trabalhei no piano em grupo com adultos têm muita similaridade com os aplicados no livro “Iniciação infantil ao teclado”, que é muito voltado para a criação, experimentações, arranjos, e etc.

*Ana Paula: Antes de o senhor trabalhar na escola Opus, já tinha tido algum contato com o EPG?*

César Buscacio: Não, foi lá que foi iniciado este trabalho. Eu era um pianista com perfil de tocar repertório de Schumann, Beethoven e Chopin, e dava aulas de piano particular. Então

foi através desta pesquisa, junto com as professoras Isabela – com quem tenho um duo de piano a quatro mãos até hoje – e a professora Nair – que é também professora da UFOP – que comecei o trabalho do EPG.

*3 - Como o Sr. define EPG?*

César Buscacio: Bom, acredito que os universos mudam um pouco, mas acho que o EPG é uma grande ferramenta musicalizadora. Acho que o EPG viabiliza o desenvolvimento de uma série de habilidades que não seria possível através do ensino de piano individual. É claro que, dependendo do contexto e enfoque, a aula de piano individual é fundamental. Mas, a aula de piano em grupo proporciona o desenvolvimento de habilidades que são muito importantes para a formação de um músico, ou mesmo para um desenvolvimento de qualquer trabalho musical.

*4 – Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG no Brasil?*

César Buscacio: Acho que é o desenvolvimento das habilidades funcionais, que são possíveis de serem desenvolvidas através de um trabalho de piano em grupo. Até mesmo o fator de socialização. Uma coisa também muito importante no EPG é desmistificar aquele ensino tradicional de piano como única alternativa de uma pessoa que lida com o instrumento. Talvez o fator mais importante seja este: o de desmistificar como única possibilidade, como havia antes, o ensino tradicional de piano para a formação de um pianista. O que é até algo fora da realidade, por que o piano é, na verdade, um instrumento solista, e pouquíssimas pessoas irão se dedicar única e exclusivamente a tocar piano. Então, um ponto muito importante é esse: mostrar que o ensino de piano é algo aberto a inúmeras possibilidades.

*5 – Em que disciplinas o EPG é adotado?*

[Já respondida].

*6 - Qual o conteúdo programático da disciplina “Piano”?*

César Buscacio: Tenho tudo isso esquematizado no computador, e posso lhe enviar por email. Neste documento tem o conteúdo programático, a bibliografia, etc. Mas, é abordado o desenvolvimento das habilidades funcionais, como tocar de ouvido, harmonizar, acompanhar, elaborar arranjos de peças de variados gêneros e estilos, etc.

*Ana Paula: Qual o nome das outras professoras que o Sr. mencionou?*

César Buscacio: Nair Pires e Izabella Montesanto.

*7 – O senhor adota algum método de ensino de piano em grupo na aula de Instrumento Harmônico?*

César Buscacio: Eu misturo tudo, Ana Paula. Mas aquele livro que mencionei, “Iniciação infantil ao teclado, é um referencial. Mesmo que não seja exatamente aquela atividade, aquela idéia é uma idéia que me agrada.

*Ana Paula: Os alunos utilizam o livro também, ou o material é só do professor?*

César Buscacio: Neste trabalho, são dois livros, um do aluno e outro do professor. Foi desenvolvido para crianças, então não serve muito para a graduação. O que serve é a idéia, o que está implícito ali. E, às vezes, fazemos alguma peça daquele livro.

*Ana Paula: O senhor utiliza algum método estrangeiro?*

César Buscacio: Já utilizei alguns, sim. Deixe ver se me recordo... Se não me engano, já utilizei métodos da Violeta Gainza. Não me recordo o nome de todos. Havia um método inglês também...

*Ana Paula: O Alfred's?*

César Buscacio: Sim, talvez seja esse.

*Ana Paula: ou "The piano for the Developing Musician", da Martha Hilley?*

César Buscacio: Sim, esse mesmo. Entretanto eu nunca utilizei um método desta maneira: "nós iremos seguir este método aqui todo, de cabo a rabo". Jamais. Acho isso uma maluquice. Não conseguiria fazer isso.

*Ana Paula: E o repertório, é mais música popular ou uma mistura?*

César: Adoro misturar, Ana Paula!

*8 - Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas?*

César Buscacio: A disciplina Piano, como instrumento principal, tem carga horária de 2 horas semanais, uma em grupo, outra individual. É lecionada durante os oito períodos do curso de Licenciatura. A disciplina Instrumento Harmônico é dada em 2 horas semanais, no mesmo dia, durante quatro períodos.

*Ana Paula: O senhor faria modificações em algum destes três quesitos na disciplina Instrumento Harmônico?*

César Buscacio: Penso que seria muito interessante se houvesse duas sessões, de duas horas cada. Seria o ideal. Mas isso não é viável, diante do programa do curso em geral, porque os alunos têm muitas disciplinas obrigatórias.

*9 - A UFOP dispõe hoje de quantos laboratórios de teclado e pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

César Buscacio: São oito pianos. São pianos digitais. É um laboratório mais voltado para a disciplina Instrumento Harmônico. Eu sempre prefiro trabalhar a disciplina Piano no instrumento acústico.

*10 - Qual o número máximo de alunos que a disciplina Instrumento Harmônico comporta?*

César Buscacio: Oito.

*Ana Paula: Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

César Buscacio: Penso que foi a partir de uma experiência que cheguei à conclusão que o número limite seria 8. Para obter uma qualidade no ensino, nas possibilidades do envolvimento da turma. Acho que com mais de oito alunos fica difícil para o professor dar conta da turma, e acho que os alunos ficam prejudicados. O conteúdo não é tão bem trabalhado.

*Ana Paula: Neste sentido, haveria um número ideal de alunos por turma? Qual seria?*

César Buscacio: Sim. Em minha opinião, o número ideal seriam quatro.

*Ana Paula: O senhor comentou que a disciplina “Instrumento Harmônico” comporta alunos provenientes de diferentes cursos de música, quero dizer, na realidade, diferentes instrumentos.*

César: Sim, na realidade é o mesmo curso. A grade do curso é idêntica. O que muda, somente, é a escolha instrumental.

*Ana Paula: E o senhor observa que existem alunos já iniciados no piano e outros que ainda são iniciantes?*

César Buscacio: Sim.

*11 - Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

César Buscacio: Não, não é feita avaliação nem entrevista. Penso que, sempre numa situação de ensino de instrumento, acabamos conhecendo o aluno rapidamente, e seu universo cultural, musical, etc. Primeiro, acho que não teríamos muita escolha, sobre como agrupar esses alunos. Segundo, porque acho que é desnecessário, já que, nesta situação de ensino de instrumento, é necessário um período muito curto para se conhecer do aluno.

*12- Que fatores, em sua opinião, justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros mais adiantados numa mesma turma de EPG?*

César Buscacio: Primeiramente, no contexto universitário, não temos muitas opções sobre como agrupar os alunos. Mas, diante de minha trajetória, da minha realidade, como eu sempre trabalhei essa disciplina Instrumento Harmônico, não vejo nenhum problema em trabalhar com diferentes níveis. Penso que isso é um fator muito interessante, até. Qualquer tipo de nivelamento em um curso desses, se perde alguns elementos. Penso que essa diversidade, ter alunos dos mais variados contextos e vivência musical pode vir a ser interessante(...). O Instrumento Harmônico viabiliza o agrupamento de alunos heterogêneos.

*13 - Na disciplina “Instrumento Harmônico”, o senhor trabalha com monitores? Que atividades esses monitores desenvolvem?*

César Buscacio: Sim. Eles desenvolvem atividades extraclasse. Há alunos que procuram o monitor para trabalhar alguma especificidade. O monitor acompanha as turmas e atende os alunos fora do período regular do curso.

*Ana Paula: O monitor está sempre presente às aulas?*

César Buscacio: Sim.

*Ana Paula: E durante a aula ele fica responsável por alguma atividade, ou funciona apenas como observador?*

César Buscacio: É apenas observador. Em certas ocasiões, quando há alguma reunião, ou outro fator que não é corriqueiro, o monitor dirige alguma atividade. Isso acontece esporadicamente.

*Ana Paula: E como funciona a escolha do monitor?*

César Buscacio: A universidade estabelece alguns critérios. O monitor deve ter um determinado coeficiente, não pode ter tido reprovações, etc. Não sei de memória quais são todos os critérios que a universidade estabelece. Mas, normalmente, o monitor é aquele aluno que tem um envolvimento maior com a disciplina, que se interessa por esse trabalho, e que tem condições para poder contribuir, ajudar, e atuar neste contexto.

*Ana Paula: É o professor quem o escolhe, ou existe algum tipo de prova?*

César Buscacio: É o professor quem escolhe.

*15 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo?*

César Buscacio: Não, acho que no piano individual é importantíssimo a motivação. Penso que nenhuma situação de ensino pode ocorrer sem a motivação. É uma coisa que está implícita em qualquer situação de ensino-aprendizagem. Já vi muitos trabalhos...

*Ana Paula: Sim, a motivação não é exclusiva do EPG...*

César Buscacio: De jeito nenhum.

*Ana Paula: Mas o senhor entende que o grupo desperta a motivação nos alunos, pela própria situação de estar em grupo?*

César Buscacio: Não. Já vi muitos trabalhos de piano em grupo que não despertam a mínima motivação [risos]. São muitas variantes em torno desta questão da motivação.

*16 - As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

César Buscacio: Frequentemente. Em quase todas as aulas. Também é feita uma audição, no final do semestre, onde todos tocam. Faço muitas audições juntando alunos do piano em grupo com os de outros instrumentos ou canto. Então, sempre há situações de audições.

*Ana Paula: Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

César Buscacio: Penso que muitos alunos chegam com um bloqueio de tocar em público. Acho que este tipo de atividade ajuda bastante nesta situação.

*Ana Paula: Os alunos se sentem mais seguros quando chegam ao final do período?*

César Buscacio: Sim. Acho que isso viabiliza uma segurança. Acho que é importante essa situação. É uma das grandes vantagens do instrumento em grupo, a possibilidade do aluno tocar e se apresentar para um colega. Acho isso muito importante.

*17 - Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo reage em relação a um erro cometido por um colega no momento da performance em aula?*

César Buscacio: Acho que é uma coisa muito natural. Acho que a premissa é: vale errar. Acho que o erro faz parte, não é uma coisa relevante. A participação dos colegas acontece, mas o erro não é uma coisa realçada. Assim como o erro, há “n” elementos nos quais os colegas participam e discutem em torno deles. Acho que o erro numa execução não é um fator tão importante.

*Ana Paula: Essas discussões, ela sempre partem do próprio grupo, o é o senhor que provoca?*

César Buscacio: Acontecem as duas coisas. Às vezes, deixo algumas questões sobre interpretação e dinâmica para o grupo discutir: “o que vocês acham de fazer esta frase dessa ou outra maneira?”. Varia. Às vezes, chamamos a atenção para o texto: “o compositor está indicando algumas coisas, então...”. Penso que, na medida do possível, fazer com que o próprio aluno descubra que não é só ler notas, mínimas, semínimas, etc., mas que é importante ler nas entrelinhas da partitura. Esse tipo de visão torna-se uma prática importante. É importante que o professor faça com que o aluno desenvolva o interesse de tentar descobrir algum mistério implícito na partitura. Algo que não está explícito, ou algo explícito que ele não esteja vendo. Penso que é mais ou menos a mesma coisa na aula de piano individual.

*Ana Paula: O senhor trabalha o repertório individual na aula em grupo?*

César Buscacio: Também. Individual e em grupo.

*18 - Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, o senhor afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

César Buscacio: Acho que não. Pelo contrário, acredito que a aula individual eu sempre tento inculcar no aluno que o comparecimento à aula é muito importante. Afinal de contas, ele tem um professor à disposição dele. Se ele não comparece, é um problema. O professor está ali, e o aluno não foi. Se olharmos por esse lado, numa aula em grupo, se o aluno não comparecer, a aula irá acontecer. Então, acredito que esta questão da frequência tem muito a ver com o tópico que você abordou sobre a motivação... Acho que, a partir do momento em que o aluno se envolve com a disciplina, que ele está motivado, a frequência acontece. Acho mais importante trabalhar essa questão da motivação mesmo.

*19 - O senhor afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de uma forma mais rápida que numa aula individual?*

César Buscacio: Acho que depende. Não afirmaria isso não. Há casos que sim, outros não.

*Ana Paula: O senhor não acredita que o grupo exige do aluno mais do que na aula individual?*

César Buscacio: Não. A aula individual exige muito do aluno também. Acho que são tipos de exigências diferentes. Essas comparações são difíceis, porque há muitas variantes que interferem neste item.

*Ana Paula: E o fato de ele não ter a exclusiva atenção do professor durante todo o tempo de aula, o senhor não acredita que faz com que ele tenha que, digamos, “se virar sozinho”?*

César Buscacio: Acredito que em qualquer situação instrumental, da maneira como trabalhamos aqui... De repente, numa situação instrumental, o ideal seria se pudéssemos trabalhar com o aluno todos os dias durante 20 minutos. Acho que seria uma coisa fantástica. Porque, estaríamos sempre ali, corrigindo o erro. Enfim... Agora, na aula individual, o aluno fica uma semana estudando sozinho, também. Então ele acaba tendo que desenvolver uma autonomia, também. Então acho que em ambas as situações ele desenvolve essa autonomia. Ele terá que aprender a se virar, só que em contextos e maneiras diferentes.

*20 - Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno? Como fazer com que todos participem?*

César Buscacio: Volto novamente a um ponto importante: a motivação. Acredito que se o aluno se envolve com o curso, o tipo de repertório dado... É um leque grande de itens que contribuem para isso. O carisma do professor é uma coisa importante para que isto ocorra. Eu acho que tenho uma visão, assim, talvez muito ampla. Porque a maneira como trabalho com o instrumento é uma maneira muito independente. Acho difícil me prender a alguma coisa. Estou sempre aberto a distintas possibilidades.

*21 - É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

César Buscacio: Acho que nós, no papel de orientador ou professor de um grupo, temos que tentar fazer com que as pessoas, e o grupo, sejam felizes naquele momento em que estão fazendo música. É claro que existem pessoas que são mais expansivas, que gostam de liderar... Acho que o professor precisa ter uma percepção nessa situação. Se essa liderança está contribuindo para que o grupo cresça, que a disciplina tenha uma dinâmica boa, nós a estimulamos. Ótimo! Mas se isso começa a se tornar um fator que inibe algum aluno ou o impeça de se expressar, então o professor deve interferir, sim.

*Ana Paula: Mas o senhor já observou algum caso como esse? Ter algum aluno se beneficiando em detrimento do outro ou inibindo o aprendizado do outro?*

César Buscacio: Acho que nunca deixei isso acontecer. Acredito que, antes de isso acontecer, o professor deve ter uma percepção para não deixar. Como lhe falei, nós conhecemos muito o aluno. Lembro-me quando dava muitas aulas para crianças. Eu sabia direitinho como era a casa dessa criança, como era seu pai e mãe, e toda a estrutura dela. Quando trabalhamos muito tempo, isso acaba se tornando algo fácil de se mapear e conhecer. E acredito que a situação

instrumental é algo que pode ser muito traumático, como numa situação dessas que você colocou. Então, fazemos o possível para que isso não ocorra.

*22- O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

César Buscacio: Sim. Vou contar uma coisa corriqueira em minhas aulas. Às vezes eu levo um plano de aula pronto, e acabo não trabalhando aquele plano. Porque o grupo chegou a um tipo de interação que está pedindo outra situação. Então isso interfere completamente numa dinâmica de trabalho.

*23 - E qual é o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

César Buscacio: Depende muito do objetivo daquela aula. Mesmo em aulas individuais, os objetivos podem ser muito diferentes. Por exemplo: eu tenho alunos individuais que estão no primeiro período da graduação. Então estabelecemos um tipo de programa, como tocar uma peça clássica, uma romântica, uma contemporânea, etc. Quanto à peça clássica, por exemplo, um aluno do 1º período pode estar tocando uma Sonatina bem curta, ou uma Sonata de Mozart. Acredito que essas variantes ocorrem não só na aula de piano em grupo como na aula individual. Você poderia repetir a pergunta?

*Ana Paula: Qual é o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

César Buscaccio: Acho que, na aula em grupo, já está implícito um trabalho mais voltado para situações de tocar em conjunto. Na aula individual, não. Na aula individual, o aluno irá trabalhar o repertório ou, de repente, iremos contribuir para que o aluno se envolva com um determinado estilo, com o contexto de uma época.

*Ana Paula: O senhor poderia comentar quais são as habilidades que o senhor prioriza nas suas aulas de Instrumento Harmônico?*

César Buscacio: Depende do tipo de grupo. Às vezes, chegam alunos de violão, por exemplo. Os alunos de violão já harmonizam, acompanham, tocam de ouvido... Alguns já estão habituados a tocar na noite de Ouro Preto, então eles já têm certo domínio dessas habilidades. Ainda mais porque são somente quatro períodos, não dá para fazer muita coisa. Às vezes, por exemplo, esse grupo tem uma dificuldade enorme de leitura de partitura. Então, tento desenvolver mais este lado. O contrário pode acontecer também.

*24 - Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios o senhor acompanha o desenvolvimento individual deles?*

César Buscacio: Sim. Eu faço muito uso dos fones. Às vezes quero dar uma atenção mais individual para um aluno dentro da turma. Enquanto outros estão trabalhando com fone. Às vezes. Assim posso trabalhar uma especificidade com ele, individualmente.

*Ana Paula: Em termos de notas ou avaliações, como o senhor trabalha?*

César Buscacio: Já experimentei de várias maneiras, e até hoje ainda não sei se consegui [risos]. Acho a questão da avaliação é difícil demais. Em um dos programas eu até já estabeleci. Sempre fazemos um acordo com eles. Levamos aquele programa no primeiro dia de aula e temos que mais ou menos segui-lo. Neste programa já constam os critérios de avaliação. Mas eu dou um valor muito grande à apresentação final em público. Porque o aluno vai tocar para um público, se apresentar, se mostrar, e acho que isso tem um valor muito grande. Normalmente, nas aulas de piano individual, eu dou 60 pontos para esta audição. Nas aulas de instrumento harmônico acho que farei a mesma coisa daqui para frente.

*25 - Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

César Buscacio: Acredito que as vantagens para aluno são as situações de estarem sempre tocando em público, se apresentando para o colega; de estarem viabilizando um trabalho mais dinâmico, pois, em muitos momentos, o trabalho individual é um pouco mais maçante ou cansativo. Então, o piano em grupo oferece sempre a possibilidade de um dinamismo maior. Acredito que isso ajuda muito! Para o professor, acho que é a possibilidade de se estar lidando, numa situação musical, com vários temperamentos, tipos de pessoas, tipos de dificuldades e talentos, ao mesmo tempo. Isso também não deixa de ser um desafio para o professor. Acho que é uma vantagem e, ao mesmo tempo, um desafio.

*26 - Existem desvantagens no ensino de piano em grupo? Quais seriam?*

César Buscacio: Não vejo desvantagens no EPG, mas acho que a situação ideal seria misturar as duas coisas: a aula em grupo e a aula individual.

*Ana Paula: Por que o senhor afirma que o ideal seriam os dois formatos?*

César: Porque acho que o piano em grupo oferece todas essas possibilidades que mencionei, sobre um dinamismo maior... Enquanto, no piano individual, temos mais tempo para trabalhar as peculiaridades e singularidades de cada aluno. Temos mais concentração para isso.

*26 - Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao ensino de piano em grupo?*

César Buscacio: Deve haver muitas! [risos]. Acho que uma delas é uma que já comentamos, sobre “acertar”, ou “ter que tocar certo”. Outra seria a de não haver uma exigência técnica. Uma coisa muito importante, no ensino de piano em grupo, é questão da técnica pianística. É uma coisa importante de ser dada e, também, uma das mais difíceis para se trabalhar em grupo. Acho que, às vezes, no piano em grupo, uma pessoa possa imaginar que os aspectos técnicos não sejam tão importantes.

*Ana Paula: Muitos professores comentaram que, normalmente, as pessoas acham que não é possível se trabalhar a técnica em grupo.*

César Buscacio: É a música, também. A expressão. Eu encaro o grupo como se fosse uma orquestra. Musicalmente, aquilo tem que ter um resultado. Uma idéia equivocada seria pensar que, musicalmente, não é importante. Essa coisa de tocar com o coração, um som bonito, uma articulação adequada para aquela situação musical; prestar atenção na sonoridade, não começar uma frase de qualquer jeito, com qualquer som. Estar sempre se ouvindo, também. Acho que isso é uma coisa importantíssima para se desenvolver no grupo. Mesmo estando em um grupo, tem que estar sempre se ouvindo. Uma coisa equivocada seria pensar que tocar em

grupo é só tocar nota e ritmo. Não é. Temos que estar nos ouvindo para tocar bonito, para fazer música bonita.

*28 - Existem diferenças entre Masterclass e Ensino de Piano em Grupo?*

César Buscacio: Sim. No meu entendimento, Master-class é, recorrentemente, relacionada ao ensino de piano para um solista, que toca para um professor diante de uma platéia. E essa platéia seria um mero ouvinte. No piano em grupo, não. No piano em grupo é uma situação de aprendizado, de situação igualitária para todos.

*29 - Na UFOP não há curso de Bacharelado em piano. Mas, de que forma o ensino de piano em grupo poderia ser aplicado aos alunos de um bacharelado em piano?*

César Buscacio: Acho que de várias maneiras. Acredito que o piano, como instrumento solista, deixa a desejar nessa situação de tocar em conjunto. Então, mesmo no contexto do bacharelado... eu, por exemplo, adoraria ter tido a oportunidade de desenvolver um trabalho em grupo na minha época de estudante! Estudava na Escola de Música da UFMG, que era um ensino super rígido. Tínhamos que fazer Prelúdio e Fuga, Sonata de Beethoven, peça brasileira, peça romântica de envergadura, peça contemporânea, e não sei mais o que... E não tinha outra chance. Quando saí desse bacharelado, eu não tinha a menor noção do desenvolvimento e habilidades que o piano em grupo pode oferecer. Então, se no bacharelado houver uma abertura para um trabalho de piano em grupo, onde se possa tocar em conjunto, trabalhar habilidades funcionais, seria uma coisa muito útil.

*Ana Paula: A Profa. Salomea comentou comigo que o senhor costuma trabalhar muito a questão da improvisação.*

César Buscacio: Sim, trabalho bastante. É uma da tônica do livro “Iniciação infantil ao teclado”.

*Ana Paula: O senhor poderia comentar um pouco sobre a forma como trabalha a questão da improvisação com alunos de diferentes níveis dentro da mesma turma...*

César Buscacio: Isso é uma constante no trabalho de piano em grupo, é o que mais acontece. Trabalhar improvisação com alunos de diferentes níveis é muito legal. O resultado disso é muito bom. Acho que o mais importante é perceber o aluno. Principalmente quando o aluno está começando na improvisação, é justamente a idéia de que vale errar. Errar é uma coisa muito importante, para ele não ir com esse bloqueio: “vou errar isso ou aquilo”. No começo, é propor coisas que você sabe que o aluno irá fazer com facilidade. Começa por aí. Por exemplo, se há alguém que seja capaz de criar uma harmonia legal e, no mesmo grupo, houver alguém que só sabe tocar duas notas com o dedo indicador, iremos fazer uma improvisação desta maneira com os dois. Porque sabemos que isso dará um resultado. Então, para que a improvisação tenha um bom resultado, é importante que a pessoa goste de fazer isso. E, para que a pessoa consiga prosseguir dentro desse tópico, ter sucesso na primeira vez é meio caminho andado. É propor algo que dê um resultado legal, bonito. Depois, você pode até propor algo que não dê certo, porque ele já foi “mordido”. Já está “contaminado” [risos]. O aluno primeiro precisa se contaminar, depois você pode variar um pouco.

*Ana Paula: Então o senhor acredita que a diferença de nível entre os alunos não é um obstáculo para aprendizagem?*

César Buscacio: Absolutamente nenhum. É até um elemento muito interessante. Na minha dissertação de mestrado, isso aconteceu muito. Tenho até isso gravado, numa audição. No final dessa proposta de programa, trabalhamos algumas peças de Luciano Gallet para piano a quatro mãos, “Exercícios Brasileiros”. A partir desses exercícios, cada grupo improvisava alguma coisa. No final, os alunos fizeram um trabalho de criação mesmo. Eles tocaram o exercício inicial, como Luciano Gallet escreveu, depois tocaram suas criações, e havia duos completamente díspares de níveis de vivência musical. E acontecem muitas coisas surpreendentes. Às vezes, um aluno com maior dificuldade técnica, por exemplo, pode ter uma musicalidade interessante, ou ser ritmicamente interessante. No Brasil isso acontece muito. Em Ouro Preto observamos alunos que não dá para entender como são dotados de uma musicalidade tão surpreendente. Uma coisa fantástica. Então, acho que nada pode ser um empecilho para se fazer música.

*Ana Paula: Certo, Professor. Muito Obrigada!*

## **Entrevistada: Profa. Diana Santiago – UFBA**

*1 – Gostaria que a senhora discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Diana Santiago: Graduação em instrumento na UFBA; Mestrado que se chama, *Double Major* em Educação Musical e em Piano (*Piano Performance and Literature*), na Eastman School (NY); e o Doutorado em Piano, Música, mas na área de Execução Musical, na UFBA.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Diana Santiago: Porque, embora eu tenha me graduado aqui na UFBA, eu estudei no Rio. Aos 15 anos fui estudar com o Prof. Arnaldo Estrella e iniciei composição na UFRJ, depois, com a morte do Prof. Estrella, mudei para Piano. E lá eu conheci a Profa. Maria de Lourdes Gonçalves. Quando ela trouxe para o Brasil a Profa. Louise Bianchi, eu fiz o Curso de Extensão de 2 semanas, se não me engano, foi em 80. Foi a primeira vez que ela trouxe a Louise Bianchi. Depois teve no CBM-RJ um curso com a Marion Verhaalen, ou com o próprio Robert Pace, que eu também fiz. Mas, depois que eu fiz o curso com a Louise Bianchi, a Profa. Maria de Lourdes me chamou pra... ela dava o Curso de Especialização de Piano em Grupo.... eu tinha ficado encantada com a metodologia que a Louise Bianchi demonstrou, ensinou e falou. Então, a Profa. Maria de Lourdes me chamou para ser, digamos assim, “cobaia” das alunas da Especialização. Então, uma vez por semana, eu tinha aula com mais outras pessoas em grupo, de Harmonia ao Piano, com a própria Profa. Lourdes e as alunas da Especialização. Eu era a aluna, na verdade, prática. Elas davam aula pra mim, aprendiam as técnicas comigo e com os colegas. Era um grupo pra isso. Daí em diante eu sempre gostei de piano em grupo. E, nos EUA, na pedagogia do piano, eu fiz bastante leituras e trabalhos sobre o EPG. Foi assim que eu gostei.

*3 – Como a senhora define EPG?*

Diana Santiago: É o ensino de instrumento no qual nós devemos considerar, no planejamento, a turma, não o individuo. Eu digo isso, porque eu vejo muitos problemas quando a pessoas tentam ensinar piano em grupo, elas estão pensando em cada individuo, só juntaram as pessoas, não estão pensando no grupo em si. Eu acho que o mais importante é realmente pensar que você, por meio do grupo, vai atingir os objetivos do ensino do instrumento. Mas, você tem que fazer o planejamento todo pensando no grupo e não no individuo que está junto de outro.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG?*

Diana Santiago: Da minha experiência, porque aqui na Bahia, de uma certa maneira a gente fica um pouco isolada, a Profa. Lourdes Gonçalves foi a pessoa que fez muito pelo EPG no Brasil. No Rio ela conseguiu... eu peguei a partir da Louise Bianchi, né. Ela tendo trazido a Louise Bianchi, estimulou o CBM a trazer o Robert Pace e outras iniciativas. E assim criou um grupo consistente. Depois ela foi ao Paraná, deu aulas aqui no estado da Bahia, na cidade de Cachoeira... Então, como eu percebo, primeiro a Lourdes Gonçalves. E, segundo, aos

poucos, nas Universidades foram criando-se núcleos. E, o fato de aqui na Bahia, provavelmente em outras escolas também, nós termos a obrigatoriedade que todos os alunos dos diversos cursos da Universidade, têm que fazer dois anos de piano obrigatoriamente. E, a pouca quantidade de professores... Isso também, eu acho, é mais recente, mas tem levado as Universidades a se interessar pelo EPG. Agora, no momento da implantação do EPG aqui na Bahia, por exemplo, começou pela extensão, não pela graduação. Levou muito tempo pra chegar na graduação. Começou nas Oficinas de Piano na extensão, pra convencer os professores... aí já são as dificuldades, não são os fatores bons.

Então, o que eu queria dizer, até onde eu sei, foi Lourdes que despertou o interesse pelo grupo, que trouxe... Ela tinha uma capacidade de coordenar de uma maneira maravilhosa. Eu, como aluna do grupo... como eu cresci naquelas aulas! E essas pessoas foram aos poucos fazendo trabalho de formiguinha e chegamos finalmente na graduação. Levou muito tempo, eu acho, para chegar na graduação, pelo menos aqui no Nordeste.

*5 – Em quais disciplinas da UFBA o EPG é adotado?*

Diana Santiago: O nome aqui é Instrumento Suplementar. Mas também, há muito tempo, isso se deve à Profa. Maria das Graças Machado Santos, ela era da área da percepção, e ela fazia na disciplina Improvisação, que é para o curso de Licenciatura em Música, pra área de Educação Musical. Ela fazia também em grupo. Então, aqui na graduação somente nessas duas disciplinas.

Desde o ano passado, 2010, Instrumento Suplementar I e II que era anual, transformou-se em semestral, agora são quatro semestres, Instrumento Suplementar I, II, III e IV. E, na Licenciatura, Improvisação.

*6- Qual o conteúdo programático destas disciplinas?*

Diana Santiago: Acho melhor eu te encaminhar ao Prof. Eduardo, que está coordenando agora. Ele tem utilizado os livros da *Alfred*. Instrumento Suplementar é pra dar os conteúdos básicos. Mas, para te dar o conteúdo atualizado, eu não vou saber lhe falar. Eu lhe dou o email dele. Mas, geralmente, faz-se uma seleção, no início do curso da graduação, de todos os alunos que se inscrevem em Instrumento I. Eu acho que ele manteve isso. Os alunos são agrupados por níveis. Os que não tem nada de conhecimento de piano, os que já têm algum. Assim formam-se os grupos que é pra dar noções básicas iniciais.

*7 – A senhora adotava algum método de ensino? Qual?*

Diana Santiago: Se você quiser saber como era na minha época, eu acho que ainda tenho os programas. Posso mandar por email pra você. Mas, eu não utilizava um método único. Mas eu me baseava bastante no PDM, da Martha Hilley e Lynn Frreman Olson. Eu gostava muito desse. A partir dali eu tinha mil idéias para aplicar. Mas, eu aplicava também peças de Bartok e de Widmer.

*8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas? A senhora faria modificações em algum destes três quesitos?*

Diana Santiago: Quando eu fazia eram 2 aulas de 1h30min. Não tenho certeza como está agora.

9 – *A UFBA dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

Diana Santiago: Acho que são 6. Mas acho que o Prof. Eduardo conseguiu mais alguns. Na minha época atuando na disciplina eram só 6 instrumentos.

Ana Paula: *Tinha algum piano acústico?*

Diana Santiago: Quando eu fazia, sempre tinha um piano acústico. Eu não sei se ele manteve. Quando eu fazia, fazia com no máximo 6 teclados e um piano acústico.

10 – *Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado?*

Diana Santiago: Eram, no máximo, 6 alunos.

Ana Paula: *Neste sentido, haveria um número ideal de alunos por turma? Qual seria? Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Diana Santiago: Eu gosto sempre de trabalhar com 6, embora lá na *Eastman*, quando eu estava fazendo meu treinamento, eu tive experiência com 8, 10 alunos. Mas, eu acho o número de 6 um número bom, porque a gente pode dar uma atenção mais especial, pode ter tempo na aula, que já é tão curta, para ouvir solo, coisas assim. Então, eu acho que deve considerar o tempo que dispõe com os alunos e também o grau.... Enfim, eu acho que principalmente o tempo, porque o grau de dificuldade do repertório, aos poucos, a gente vai construindo isso. Eu acho que é mais o tempo e a quantidade de alunos. Acho que seis alunos pra o tempo que a gente tem por semana, de 1h30min ou 2h por semana, eu acho que é um número bom.

Ana Paula: *A senhora aumentaria a duração da aula?*

Diana Santiago: Eu acho que 1h30min por semana para 6 alunos - embora eu fizesse mais, na época eu fazia duas vezes por semana. Por que eu fazia duas vezes? Porque eles ali na aula, eles também estão praticando. Agora, se eles praticarem em casa, 1h30min seria suficiente. Duas vezes por semana, como a Profa. Phyllis Clark fazia na *Eastman* ... eram duas vezes por semana, como a outra professora falava: “olha, eles estão aqui e também estão treinando”. Eu gosto de duas vezes porque eu sei que eles vão estar treinando com supervisão na aula, além de estarem aprendendo, estão praticando. Agora, pra o rendimento, eu acho que 1h30min, se os alunos estudam em casa, se têm onde treinar, se existe um laboratório na escola para estudar, eu acho que 1h30min por semana seria bom. Não precisa necessariamente ter mais que isso.

Ana Paula: *As disciplinas que utilizam o EPG na UFBA comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música? Quais?*

Diana Santiago: Sim, de diversos cursos.

Ana Paula: *Tanto alunos iniciantes quanto aqueles já iniciados?*

Diana Santiago: Todos os cursos têm que fazer dois anos de piano. Os cursos de Licenciatura, Composição, Regência, todos os cursos.

Ana Paula: *E o bacharelado em piano também têm que fazer?*

Diana Santiago: Não, bacharelado em piano não tem.

*11 – Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Diana Santiago: Os alunos são agrupados por níveis diferentes, porque são os do primeiro ano e o do segundo ano. Tem uma seleção no início do ano, um teste de nivelamento. Então, eles são nivelados, os que nunca tiveram contato com o instrumento e os que já têm. Então, são agrupados. Eu não sei como tem sido feito agora. Na época em que eu estava dando a disciplina, havia uma preocupação do colegiado de agrupar por curso, mais ou menos. Então, as turmas de Licenciatura tomavam aulas juntas, porque elas precisam de determinados tipos de habilidades; os de composição, os de instrumentos. Mais ou menos faziam assim. Eu não sei se o nivelamento agora é só por conhecer o instrumento ou o grau em que já está. Quando eu estava ensinando Instrumento Suplementar na Graduação, era praticamente somente eu que dava aula em grupo. Agora tem vários ex-alunos, que inclusive foram meus alunos, que estão já ensinando. Tem um que foi aluno do Prof. Eduardo. Tem uma professora contratada que é Ucraniana e fez estágio no Canadá e já veio sabendo ensinar em grupo. Então, agora tem uns 6 professores ensinando em grupo.

Quando eu dava aula, praticamente era só eu que dava piano em grupo. Eu tinha a Oficina de Piano, mas era extensão. Tinham alunos que não eram professores concursados da UFBA, que me ajudavam na extensão dando aula de Oficina de Piano, Eles foram treinados por mim, fizeram alguns cursos....e davam aula na extensão. Então, atualmente, além do Prof. Eduardo Garcia, que fez formação nos EUA, Doutorado nos EUA, tem algumas pessoas que foram meus alunos e a professora que chegou, ucraniana, que morou também nos EUA e já veio dando aula de piano em grupo.

*12 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros mais adiantados numa mesma turma de EPG?*

[Já respondida anteriormente]

*13– A senhora trabalhava com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Diana Santiago: Não, na minha época não tinha isso, mas agora tem. Na minha época não tinha. Foi aos poucos que fomos chegando a isso.

*Ana Paula: Mas a senhora acha necessária a presença de monitor na sala?*

Diana Santiago: Eu acho que o monitor ajuda. Agora eu tenho facilidade para dar aula em grupo. Eu me sinto bem na sala, por isso que eu gosto de ficar com 6 alunos.

*14 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo?*

Diana Santiago: Eu acho. Acho que a motivação é um dos fatores principais!

*Ana Paula: A que fatores a senhora atribui tal motivação?*

Diana Santiago: Ao dinamismo da aula. Uma aula bem planejada vai ter bastante atividades e a pessoa não vai estar sozinha com suas deficiências junto ao professor. Ela vai ter outros colegas que vão ter habilidades diferentes das dela. Então, ela vai poder ver outras pessoas

que também são alunos, que estão conseguindo vencer algo que talvez pra ela seja difícil. Eu acho que isso motiva bastante. Rende muito a aula. Eu gosto.

*Ana Paula: Esta motivação o professor poderia alcançar numa aula individual?*

Diana Santiago: Eu acho que em relação ao Instrumento Suplementar, o grupo é melhor para motivar que o professor sozinho. Há casos em que a aula individual tem um aluno que é extremamente motivado, mas... não é só o professor trazer muitas atividades e planejar bem a aula individual, é que tem horas em que o aluno não está com tanto interesse em aprender piano. Mas, quando ele vê um aluno conseguindo, ele se anima, ou então, às vezes, ele fica até um pouco envergonhado porque não está fazendo o que deveria fazer. Isso faz a aula fluir. Eu acho que o grupo é melhor que a aula individual para Instrumento Suplementar.

*15 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocavam para toda a turma ouvir?*

Diana Santiago: Sempre, porque sempre tínhamos repertório. No máximo a cada duas semanas eles estavam tocando peças um pro outro, mas ainda em estagio de estudo. Ao final de 1 mês e meio de trabalho, digamos assim, sempre havia aquele momento em que as peças de todos já estariam mais adiantadas e eles estariam se apresentando naquele grupo. E sempre a gente fazia uma audição, no final do semestre.

*16 - Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno? Quais?*

Diana Santiago: Com certeza traz vantagens para o aluno. Mais segurança que ele transfere para o próprio instrumento dele. Agora, devo dizer o seguinte: alguns alunos que são muito fluentes no seu instrumento, às vezes, eles ficam muito embaraçados, porque eles se sentem quase que deficientes, quando começam a tocar o outro instrumento que eles não dominam. Então, tinha casos também em que eles ficavam muito sentidos. Então, a apresentação do final do curso era muito recomendada, mas a gente fazia todo o trabalho para que eles se sentissem bem. Tinham alunos que eram muito fluentes em outro instrumento, e se sentiam mal. Mas, a sua pergunta foi em relação às vantagens... Eu acho que eles ganham mais confiança e transferem para seus instrumentos as conquistas do piano. Mas, em determinados casos, os alunos que já vêm fluentes no seu instrumento, pode haver um processo um pouco inverso. Mas isso é exceção.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Diana Santiago: Acho que depende um pouco do grupo. Mas, como eles estão num processo coletivo, isso se torna uma coisa mais natural. O erro passa a ser visto como algo do processo.

*Ana Paula: Mas há algum tipo de discussão, de proposta de soluções...*

Diana Santiago: Ah, isso é importante na aula em grupo. Um ajuda o outro. É isso que eu acho que o grupo ajuda, mais que o professor, às vezes. Porque um vai dando solução para o outro, mostrando como ele pode fazer.

*Ana Paula: As discussões surgem espontaneamente por parte dos alunos ou o professor é quem provoca?*

Diana Santiago: Eu acho que ainda precisa que o professor auxilie. Quando a turma tem alunos muito extrovertidos, já vem naturalmente. Mas, geralmente, a gente tem que ajudar para que surja, se preocupar também em estimular esta discussão.

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, a senhora afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Diana Santiago: Com certeza! Eu acho que sim. Nem sempre a frequência, mas eu acho que a preparação. Aqui em Salvador a gente tem um problema de frequência de alunos quando chega perto da festa de São João, que é muito forte no Nordeste. Embora seja fim de semestre, eles começam a faltar, porque eles têm vários ensaios extra de banda, vão pro interior. Então, nem tanto a frequência. Mas, eles vêm mais preparados.

*Ana Paula: A senhora entende que a melhora na preparação se deve à situação do grupo ou a algum outro motivo?*

Diana Santiago: Ao grupo, porque existe um grupo. De certa maneira, eles querem estar bem no grupo, se sentir bem no grupo.

*19 – A senhora afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

Diana Santiago: Eu acho que sim. Você pode ver que sou bem apaixonada pelo ensino em grupo! Porque eles começam justamente a ver as várias possibilidades de resolver problemas, as estratégias de estudo. Porque uma aula bem preparada, porque isso é que é fundamental também, não é só juntar os alunos e começar a dar aula de qualquer jeito. Você tem que saber diversificar as atividades e caminhar sempre com o grupo. Não parar a aula inteira para ficar vendo a deficiência de um e de outro, não. Todos juntos. Então, eles aprendem a se preparar melhor, porque na aula eles estão fazendo varias coisas e vendo varias possibilidades de resolver aquelas atividades.

*20 – Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno, certo? Como fazer com que todos participem?*

Diana Santiago: Certo. Eu acho que à proporção em que a gente lida com o grupo enquanto grupo, eles naturalmente vão corresponder. A gente está sempre pensando em revezamento na hora da demonstração, sempre preocupado em integrar todos no trabalho durante a aula.

*21 – É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. A senhora observava nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiavam os colegas?*

Diana Santiago: Eu nunca tive um caso negativo. Geralmente os líderes, quando surgiam líderes, era mais no sentido de promover uma melhoria para o grupo mesmo.

*Ana Paula: Como a senhora percebia a formação de um líder?*

Diana Santiago: A gente percebia que, quando a aula ia começar ou acabar, ele estava estimulando um colega, ou então, no meio da aula tinha algum problema ele saía com uma brincadeira... Sempre houve uma coisa muito lúdica no grupo com os meus alunos.

*Ana Paula: Ele estava sempre ajudando um colega na solução de um problema...*

Diana Santiago: No sentido de ... quando um está mais desanimado. Porque, por exemplo, um aluno de clarineta, que no instrumento dele, ele vai ter uma posição de mão muito parada, uma posição bem diferente do piano. Ou um aluno de percussão que tem dificuldade pra ler a parte melódica, eles vão mais pelo ritmo. Ou o aluno de flauta que tem problema de leitura na clave de fá, o que acontece... Muitos deles... quando estão no mesmo grupo, são alunos de instrumentos, todos misturados, tem um que lê bem a clave de fá, outro que lê melhor outro aspecto, então, o que eu percebia... numa aula de grupo tem que haver um ritmo, as pessoas não tem tempo pra ficar falando. No sentido de que vão ter atividades musicais sempre. Se não a gente pára a aula pra discutir, vai virar aula de teoria. Tem que haver sempre música acontecendo. Então, quando surgiam as lideranças, que eu percebia, era assim, um estava ajudando o outro a não desanimar naquilo, mostrando como ele conseguia fazer; quando surgia uma dificuldade para um, a brincadeira desfazia aquela timidez do colega. É mais nesse sentido.

*22 – A senhora entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Diana Santiago: É, porque só com o professor não acontece. A riqueza dos alunos é que ... são vários, cada um com as suas habilidades. O professor é mais um catalisador naquele momento. Só o professor com o aluno no Instrumento Suplementar... às vezes o aluno vai obrigado, 60 a 70% não quer nem saber de piano, então, isso fica muito difícil, porque fica uma relação que já de início não tem motivação. Mas, quando eles vêm para o grupo, às vezes eles escolhem estar no grupo com alguém que eles já conhecem, já vêm mais motivados. Um auxilia o outro.

*23 – Qual o papel do professor na aula de piano em grupo?*

Diana Santiago: É uma pessoa que vai estar buscando atividade apropriadas para aquele nível, atividades que lidem com os diversos aspectos da prática do piano, ou seja, leitura, ritmo, expressividade, mudanças de andamento, enfim, todas as atividades. O professor vai saber escolher na dosagem apropriada e vai ser um catalisador pra que o grupo se encontre e busque suas estratégias de crescimento. Eu acho que isso pra Instrumento Suplementar... mesmo um aluno de piano, se a gente considerar a masterclass como um novo tipo de piano em grupo, tem muitos benefícios a aula em grupo. Agora, é bem diferente uma masterclass onde um está lá sendo observado por todos, da aula em grupo onde todos juntos estão construindo um processo de aprendizagem. O professor é mesmo um catalisador, ele está ali colocando os “temperinhos” pra fazer tudo funcionar.

*24 – Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles?*

Diana Santiago: Eu costumava fazer gravações. Não tinha mp3 ainda, não. [risos]. Gravava em fita. A cada final de um mês, um mês e meio, às vezes. Havia um dia em que cada um ia, a gente não fazia naquele formato de entrar todo mundo. Pra facilitar, eu marcava horários individuais. A gente fazia uma gravação daquele momento. Essa gravação seria cumulativa. Daqui a um mês e meio, continuando a sua gravação, você teria outra gravação, depois no final do ano você ia ter a sequencia das suas gravações, do primeiro dia em que paramos para gravar até o final. Então, a gente via o percurso. E tinha coisas muito lindas, o que na primeira gravação ainda era bem precário, e no final do ano a pessoas estava ouvindo como ela tinha progredido. Essa foi a maneira mais objetiva que encontrei. E a outra é assim... observar mesmo o desenvolvimento. Mas, o que ficava mais palpável era a gravação, para observar o desenvolvimento, o repertorio, as atividades diversas, como a pessoa está indo.

*Ana Paula: Mas havia alguma avaliação individual no final ou a senhora fazia um somatório das gravações?*

Diana Santiago: Não, as avaliações, geralmente eu fazia pelas gravações. Mas, às vezes tinha uma pontuação porque ia tocar em público, alguma coisa assim. Mas, em geral, eram pelas gravações e no final você teria a sua nota.

*25 – Quais as vantagens que o EPG traz para o professor e pro aluno?*

Diana Santiago: Para o professor, o dinamismo da aula. A gente tem mais satisfação de vê-los numa situação de aprendizado do piano de uma maneira mais dinâmica. Você percebe que eles estão ali de uma maneira mais agradável que numa aula individual. A outra é a questão do tempo. Eu aproveito melhor o meu tempo, porque o que eu iria explicar para um só aluno, naquele momento eu explico pra todos os alunos juntos. Também era um desafio. Você ter a sua turma é quase uma homeopatia. Você tem que ver o que aquela turma está precisando e saber escolher atividades que sejam boas para aquela turma. É um desafio também para o professor. Estimula você a encontrar as atividades corretas seguindo... porque sempre tinha um planejamento, o que tem que fazer naquele ano. Você teria que encontrar atividades boas para aquela turma. Era um desafio pra mim, que me estimulava mais às vezes que a aula individual.

Para o aluno, acho que já falei. Acho que o principal é motivação. Você estuda num ambiente mais prazeroso, mais estimulante também. E, o formato da aula em grupo proporciona ao professor, e reflete para o aluno, trazer mais atividades, eu acho, que a aula individual só. Aula individual só, você vai pedir: “toque tal coisa”. Mas, na aula em grupo você pode fazer outras atividades. Então, fica mais dinâmico. Além da motivação com os outros alunos, o aluno está recebendo do professor algo mais dinâmico. Então, eu acho que para o aluno é a motivação, o maior dinamismo das aulas, e você poder compartilhar as idéias com os outros, e estar no processo com os outros.

*26- Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Diana Santiago: A primeira é que as nossas universidades, pelo menos aqui na UFBA, não tem as condições ideais pra aula em grupo. Então, às vezes... se eu dou aula de piano e tem um piano acústico, é só afinar, ele não vai quebrar tanto. Mas, às vezes, roubavam *headphone*, tomadas... então, de repente, você tinha 6 teclados e não podia ligar, só quatro estavam funcionando, apesar dos armários, apesar de tudo. Então, essas coisas de manutenção é uma desvantagem. A outra coisa é que, às vezes, o teste de nivelamento não dá certo, no sentido de

que a turma, no meio do semestre, alguns alunos poderiam ser encaminhados para outra turma. Isso é menos freqüente, mas acontece. Alguns alunos se desenvolvem mais rápido que outros, e deveriam ir para outro grupo. Mas, agora, com as turmas semestrais, facilita, porque no fim do semestre você já pode mudar. Mas, eu tinha turmas anuais, e nem sempre eu conseguia remanejar o aluno. Uma preocupação do professor de piano em grupo é que sempre tem que haver um reagrupamento depois de determinado período, porque são seres que não vão caminhar juntos sempre. Uns vão se desenvolver mais, outros menos. Então, terminando o semestre, a gente tem que reavaliar o grupo e redistribuir, se for o caso.

*27- Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Diana Santiago: As pessoas acham que é impossível aprender piano em grupo. Eu sofri bastante com isso aqui no início das Oficinas. Na verdade o que eu fiz foi: eu continuei dando as aulas, porque tinha uma coordenadora de colegiado que acreditava – ela era professora de violino, mas tinha estudado nos EUA e sabia que funcionava – eu continuei trabalhando até eles verem resultados. Quando as pessoas começaram a ver resultados, porque eu acho que uma das idéias que ainda prevalece é que em grupo a gente não consegue ensinar o instrumento, piano. Talvez a ignorância de saber o que acontece em outros lugares. Enfim, a idéia equivocada básica é essa.

*28 – A senhora já comentou um pouco... existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

Diana Santiago: Aqui na universidade é para os níveis iniciantes e a masterclass, já pelo nome, é uma aula para pessoas adiantadas. Mas, tirando isso, a masterclass não é a turma, um grupo; tem um indivíduo lá, os outros vão estar aprendendo, mas sem praticar. Ele vai estar lá na frente com o professor, que vai falar orientações mais gerais, mas ele não planejou uma aula para um grupo inteiro, ele está falando com aquele indivíduo que está lá. A diferença básica é isso. A masterclass acontece em grupo, mas não é uma aula em grupo, não houve um planejamento em grupo.

*29 – De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

Diana Santiago: Eu acho que várias habilidades para o bacharelado em piano, nós deixamos de considerar, pelo menos aqui na universidade. Desenvolvimento de habilidades que algumas pessoas chamam de “habilidades funcionais” em música, enfim... Nós não fazemos com os alunos do bacharelado. Eles poderiam estar na aula de piano em grupo, eles poderiam ter essa aula. Aqui não tem. Talvez também leitura à primeira vista, dependendo do grupo, teria que ser um grupo muito... bem trabalhado. Algumas atividades assim.

*Ana Paula: Alguma outra questão a senhora gostaria de apontar?*

Diana Santiago: Acho que você cobriu bastantes aspectos. Não estou me lembrando de nada mais, não. Talvez, o que a gente possa reforçar, é que ainda há uma grande carência de material didático em português. Eu sei que já tem alguma coisa sendo criada em português... a gente pode se valer de peças que existem, mas não apropriadas. Sei que na Federal de Goiás eles estão desenvolvendo material. Mas, ainda há uma carência muito grande. Poderíamos investir mais nisso.

*Ana Paula: Muito obrigada, Professora!*

## **Entrevistado: Prof. Eduardo Conde Garcia – UFBA**

*1 - Gostaria que o senhor discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Eduardo Conde Garcia: Minha graduação eu fiz na UNICAMP, entre 1989 e 1992; foi em piano. Paralelamente eu tive aulas particulares com Daisy de Luca, em São Paulo. Depois, passei um ano fazendo aulas particulares com Yara Bernette. Depois que eu fui fazer meu mestrado na Hartt School, em 1994, nos EUA. Lá estudei com Paul Rutman e com Luiz de Moura Castro. Lá, eu passei três anos ensinando numa escola de musica no litoral de *Connecticut*. Fiquei ao todo cinco anos lá até quando fui aceito para o Doutorado na Universidade do Arizona, em *Tucson*. Lá fiquei três anos e meio. Terminando o doutorado, eu retornei ao Brasil.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Eduardo Conde Garcia: Surgiu quando eu estava fazendo o doutorado lá no Arizona. Quando fui para lá, eu ganhei uma bolsa. E como exigência parcial desta bolsa, eu tinha que trabalhar dez horas por semana dentro da universidade. Daí, me deram alguns alunos individuais. Eu tinha dez alunos e trabalhava só dando aulas tutoriais, um aluno por professor. Numa das férias que eu vim ao Brasil, eu recebi um email que me deixou muito chateado: eu teria que deixar uma parte dos meus alunos tutoriais porque eu teria que assumir umas classes de piano em grupo. E eu não tinha a menor idéia de como funcionava mesmo isso! Quando eu retornei, fui apresentado à nova professora de piano que estava encarregada de supervisionar as classes de piano em grupo, Lisa Zdechilk. Ela tinha sido aluna de Jane Magrath, se não me engano, lá no Colorado. Jane Magrath é um nome na área da Pedagogia Pianística, mas não necessariamente em piano em grupo. Lisa Zdechilk chegou a ensinar na Universidade de São Diego, na Califórnia. Eu sei que ela tinha um estrutura pedagógica muito boa nessa área. Todos os bolsistas do doutorado tinham que dar uma parte da carga horária de piano em grupo. Então, tinha umas cinco ou seis classes de piano em grupo que eu era responsável e Lisa Zdechilk era a supervisora. Como supervisora, ela sentava no fundo da classe, fazia anotações, e depois vinha comentar comigo sobre as qualidades e as coisas que ela achava que precisavam ser melhoradas. E assim foi. As três primeiras aulas, na verdade, eu assisti, vi como era o formato e depois ela foi me orientando. Aos poucos, ela foi deixando que eu corresse por conta própria. Mas, a formação toda foi assim. Na classe havia 21 pianos digitais. Algumas classes tinham poucos alunos, de 3 a 8, e várias delas tinham vários alunos, 20 e às vezes até completava os 21. Então, eu trabalhei com muitas pessoas dentro de uma classe. É verdade que havia monitores. Um colega meu ficava na classe, tirando as dúvidas dos alunos, enquanto eu dava as instruções. E assim eu fui treinado. Foram 3 anos. Quando eu cheguei em Salvador...

*Ana Paula: Em que ano?*

Eduardo Conde Garcia: 2007. Eu já tinha ensinado na UNICAMP de 2004 a 2006. Em março de 2007 eu fui para a Universidade Federal da Bahia. Quando eu cheguei lá, a situação que encontrei foi a seguinte: 88 alunos...eu me lembro do numero exato, porque fiquei chocado: 88 alunos de piano suplementar não tinham professor de piano! A escola tinha, entre professores efetivos e substitutos, 10 professores de piano. Eles não conseguiam dar conta da demanda, porque só se trabalhava com aula tutorial, um aluno por professor. Eu conversei

com o então diretor, e acho que ele não acreditou muito na idéia. Conversando com os colegas, eles começaram a dar apoio. Até que o novo diretor, Heinz Schwebel, acreditou na proposta e montou o laboratório, que ainda é pequeno – temos hoje 7 pianos digitais com o do professor, sendo todos da marca CN23, da Kawai. Hoje em dia, não tem mais problema de falta de vaga. Hoje, todos os alunos de piano têm professor. Quem não tem, é porque não consegue se encaixar num dos 20 horários disponibilizados, entre manhã e tarde. Então, eu consegui convencer os colegas; depois de 3 anos de duras lutas, montamos o laboratório, com ar-condicionado... Hoje, quem entra lá vê uma estrutura de primeiro mundo, apesar de que ainda precisa de algumas coisas para tornar o laboratório realmente completo, por exemplo, como um elemento visual. Nós não temos ainda datashow, ou um monitor LCD, mas já foi pedido. Nós temos os pianos digitais e os *headphones*, falta só o elemento visual. Além disso, nós temos também um piano acústico que pouco tem sido usado nas aulas de piano em grupo. O bom disso é que, com a minha coordenação do piano em grupo, do piano suplementar, nós concertamos esse problema que tinha na escola, um problema que era muito grave: os alunos tinham que fazer uma disciplina obrigatória do currículo e não havia professores.

*Ana Paula: Professor, qual era o método que a sua professora lá nos EUA usava com as turmas de piano em grupo?*

Eduardo Conde Garcia: O método para as turmas da graduação era o *Alfred Group Piano for Adults*. E é esse que nós temos adotado na UFBA. Na verdade, antes de assumir esta coordenação, eu fiz uma pesquisa para saber se havia outros métodos de EPG. Eu vi outros, mas achei esse, de fato, o mais completo de todos. Para a extensão, nós usávamos o *Piano 101* que é o que adotamos também nas oficinas da extensão da UFBA. Nós temos um curso de extensão, as “oficinas de piano”, um curso para a comunidade.

*3 – Como o senhor define EPG?*

Eduardo Conde Garcia: O EPG é uma modalidade do ensino de piano que visa a dar subsídios técnico-musicais a pianistas iniciantes e de nível intermediário nas áreas camerística, de repertório, leitura à 1ª vista, técnica, harmonização e improvisação, de forma interativa e estimulante. No caso do EPG para alunos da graduação, a disciplina visa a contribuir com subsídios suficientes para uma pessoa que não é pianista poder aplicar elementos da teoria à prática e desenvolver habilidades funcionais. Portanto, os objetivos do piano em grupo em nível de graduação são objetivos diferentes daqueles da aula de piano tutorial. Seus elementos mais importantes são, por ordem de prioridade: o desenvolvimento da leitura à primeira vista, o desenvolvimento da harmonização, um pouco de repertório, improvisação e muito pouco de técnica (técnica seria um dos últimos elementos que eu diria que seriam “importantíssimos” nas classes de piano em grupo).

*Ana Paula: O senhor comentou que começou a lecionar na Universidade da Bahia em março de 2007, o laboratório de pianos digitais já existia, ou ainda não? Quando ele foi criado?*

Eduardo Conde Garcia: Já existia um laboratório, mas com teclados de 4 oitavas. Ele era um laboratório muito deficiente nesse aspecto, porque não tinha pedais, os teclados eram realmente muito rudimentares. Quando chegava no final do primeiro ano de estudo, as peças ultrapassavam essa tessitura de 4 oitavas, então era muito complicado de se trabalhar. O laboratório, do jeito que está hoje, foi montado há ... acho que exatamente dois anos atrás. Se eu não me engano foi em março de 2010.

Ana Paula: *Mas esse antigo laboratório era utilizado para o ensino de Piano em Grupo, ou não?*

Eduardo Conde Garcia: Ele era utilizado por um ou outro professor da extensão, que eram professores formados pela escola de música ou alunos da graduação que não tinham nenhuma supervisão pedagógica. Eles faziam o sistema deles próprios. Não existia uma integração, uma coordenação que unificasse o método utilizado. Então, eu acho realmente que estava muito deficiente.

4 - *Na sua opinião, professor, quais foram os fatos ou fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do ensino de Piano em Grupo no Brasil ?*

Eduardo Conde Garcia: Acho que uma maior demanda nos cursos de música, especialmente de Licenciatura. Depois dessa lei nova que determina que as pessoas têm que ter este diploma para ensinar em curso de 1º e 2º grau, a demanda aumentou muito nos cursos de Licenciatura. E eu acho que, como sempre houve a percepção por parte do corpo docente das Universidades de que o ensino de piano é um ponto importante na formação dos alunos, houve uma necessidade de se conseguir adequar a demanda ao número de professores de piano que cada Universidade tem.

5 - *Na Universidade da Bahia qual o nome da disciplina?*

Eduardo Conde Garcia: Chama-se, hoje, Piano Suplementar.

Ana Paula: *Piano Suplementar? Não é Instrumento Suplementar?*

Eduardo Conde Garcia: Tinha este nome até o ano passado, mas o currículo mudou. Hoje todo mundo se matricula em “Piano Suplementar”.

Ana Paula: *E a disciplina é obrigatória pra quais cursos?*

Eduardo Conde Garcia: Agora, depois da mudança do currículo, eu acho que quase todos! Não posso garantir. Eu sei que a Licenciatura e, acho que, os Bacharelados em outros instrumentos, fora o piano, exigem “Piano Suplementar”.

Ana Paula: *No Bacharelado em piano, não é obrigatória a disciplina?*

Eduardo Conde Garcia: Não, porque a idéia toda é preparar quem não é pianista. Quem é pianista já trabalha repertório e outros aspectos em classe, com seu professor. Lógico que faltam coisas no nosso ensino de piano tutorial que o ensino de Piano em Grupo supre, e a leitura à primeira vista é uma delas.

6 - *Quanto ao conteúdo programático, o senhor já até comentou, basicamente se trabalha harmonização, leitura, um pouco de aspectos básicos da técnica pianística, repertório. E transposição, o senhor trabalha também?*

Eduardo Conde Garcia: Sim, nós trabalhamos, acho que mais no segundo ano. No terceiro e quarto semestres é que se trabalha a transposição.

7 - *O senhor já falou que adota o método do Alfred's. Em todos os períodos?*

Eduardo Conde Garcia: Todos os períodos.

Ana Paula: *E algum material suplementar? Ou apenas o método do Alfred's?*

Eduardo Conde Garcia: Por conta de uma questão acadêmica, só se pode dar 1 hora para Piano Suplementar, quando o ideal seriam 2 horas; Na elaboração do novo currículo, nós não poderíamos ultrapassar o número máximo de horas; tem uma lei que rege isso tudo; não deixaram que nós puséssemos 2 horas de Piano Suplementar; o ideal seria isso – como nessa 1 hora semanal nós mal damos conta de ensinar o básico de cada capítulo, então resta muito pouco para dar material suplementar. Mas, como coordenador, eu deixo os meus colegas à vontade com relação a isso. As coisas estão mudando porque os poucos professores substitutos estão saindo da UFBA, e estão ficando os efetivos que, na verdade, fora eu, só tem mais uma pessoa que teve treinamento em Piano em Grupo. Neste ano, nós vamos ter um problema sério de falta de professores de piano em grupo.

*8 - Hoje, então, o senhor falou que são apenas 4 períodos e apenas 1 hora semanal, e que o ideal seriam 2 horas semanais, mas uma vez por semana ou 2 vezes ?*

Eduardo Conde Garcia: No Arizona nós dividíamos em 2 vezes, acho que seria o ideal. Claro que nem sempre nós trabalhamos com o ideal...

*Ana Paula: E quanto à quantidade de períodos, o senhor está satisfeito? Quatro períodos é o ideal?*

Eduardo Conde Garcia: É, apesar de que eu acho que é um pouco puxado, mas ideal. Acho que força o aluno a estudar. O aluno, nas escolas de música no Brasil, em geral, está acostumado a uma carga de trabalho muito pequena. E quando se dá um pouquinho a mais, quando tem um professor um pouco mais exigente, todo mundo reclama. E eu acho que se nós formos comparar com os outros cursos... tudo bem, é verdade que eles não têm um instrumento para estudar 4 horas por dia... Mas, se pusermos no papel, de 12 horas /dia, nós passamos 4 horas estudando o instrumento e, no máximo, 2 horas por dia cursando disciplinas acadêmicas. Da forma que eu faço nas aulas de Piano em Grupo, exigindo um plano de curso de todos os colegas, há uma só regra: nós exigimos 2 provas e 5 tarefas durante o semestre. Essas tarefas podem ser coisas muito simples, como a execução de 5 escalas – os alunos têm que estar preparados para as 5, o professor pede uma, e ele dá uma nota de 1 a 5 para cada tarefa do semestre. Depois, é tirada uma média, e essa nota é convertida em uma nota de conceito, de 0 a 10. Então, nós temos uma nota de conceito, que é baseada nessas tarefas semestrais e duas provas. Acho que é isso. Eu tenho o plano de curso aqui ...

*Ana Paula: Se o senhor puder me enviar por e-mail ...*

Eduardo Conde Garcia: Posso te enviar por e-mail, certamente! Tem a ementa, o conteúdo programático, o sistema de avaliação e todo o cronograma. Nós fazemos o cronograma para dar uma base sobre quais capítulos devem ser dados em quais semanas. O professor que se orienta pelo cronograma não se perde, ele não se atrasa nem se adianta.

*Ana Paula: E o senhor consegue terminar um livro inteiro em dois períodos?*

Eduardo Conde Garcia: Consigo, consigo sim. Não dá para dar em classe todos os exercícios que o livro propõe. O que eu peço aos meus colegas é para dar o essencial em classe, e o resto, mandar eles estudarem e cobrar em forma de tarefa.

*9- São hoje então 7 pianos digitais no laboratório?*

Eduardo Conde Garcia: Sete e parece que vai entrar o oitavo agora em março, o diretor me garantiu. E vai atender a 7 alunos. Um dos teclados [piano digital] fica com o professor.

*10 - E que fatores, professor, na sua opinião, importam pra limitar o número de alunos por turma ?*

Eduardo Conde Garcia: Eu fiz uma conta matemática simples, de quantos alunos vão cursar Piano Suplementar e quantas turmas eu preciso para adequar todo mundo, com seis alunos em cada turma. Se eu tenho por exemplo 60 alunos, eu preciso de 10 turmas. No Arizona, nós tínhamos 21 teclados, mas se fosse ver, havia várias turmas incompletas. Eu tive uma turma com 2 alunos. No fundo, nós não precisamos de 21 teclados. É interessante porque nem sempre você consegue adequar o mesmo grupo de alunos em um horário específico para aquele nível que eles se inserem. Por exemplo, o aluno é de Piano Suplementar II, e mesmo com aquele número “x” de classes, às vezes, nós não conseguimos adequar todo mundo, porque eles não podem se encaixar nos horários, que são a combinar. O ideal é que nós tenhamos vários horários espalhados durante o dia do mesmo módulo, da mesma turma. Então, eu acho assim: os laboratórios grandes de Piano em Grupo têm a tendência a ter poucas turmas, porque com poucas turmas você insere todos os alunos; com poucas turmas, você tem poucos horários ofertados. Da forma que nós fazemos – temos apenas 6 (agora 7) pessoas em cada turma – podemos disponibilizar mais turmas do mesmo nível, e vários horários. Claro que isso depende do número de professores disponíveis. Agora, nós vamos ter poucos professores; então, o ideal seria ter muitos pianos digitais. Acontece que nós não podemos, de uma hora para outra, comprar mais 7 pianos digitais.

*Ana Paula: Existe, na sua opinião, professor, um número ideal de alunos por turma?*

Eduardo Conde Garcia: Eu pesquisei isso no site da Yamaha, que foi o primeiro fabricante a elaborar esse sistema mais evoluído de piano em grupo, com um módulo de controle que interconecta os pianos. A Yamaha recomenda um máximo de 16 pianos digitais. Então, no máximo 16 alunos por classe. Eu trabalhei com 21, e eu digo que dá para se fazer bem o ensino de Piano em Grupo com os 21; porém, é necessário se ter um monitor. Eu diria o seguinte: a partir de 10 alunos por classe tem que ter duas pessoas: uma pessoa é o professor principal e a outra pessoa, monitora, dando orientação específica a cada aluno.

*11 - O senhor faz algum tipo de avaliação ou entrevista antes do aluno entrar na disciplina?*

Eduardo Conde Garcia: Essa questão é muito importante. Lógico que todos os alunos dentro de uma mesma turma devem estar nivelados, todos devem ter mais ou menos o mesmo conhecimento. É ilógico, por exemplo, colocar em uma turma de iniciantes uma pessoa que não sabe o que é uma escala e, na mesma turma, colocar uma que já sabe todas as escalas, que já sabe algum repertório intermediário. O importante é que todos estejam mais ou menos começando do zero. Agora, como eu já organizei as turmas, quem sair de Piano Suplementar III, naturalmente vai para o IV, e não precisa nem de entrevista, porque quem foi aprovado é porque tem nível suficiente para ir para o nível IV. O problema maior das entrevistas é quem começa Piano Suplementar. No princípio, há dois anos atrás, quando eu comecei, eu pedia para todo mundo vir num horário específico, e eu fazia uma entrevista. Eu perguntava quem não tinha nenhuma experiência com piano, que não sabia nada, que era iniciante. A maioria era. Depois eu dizia o seguinte: “para vocês que são iniciantes, peço que selecionem turmas de Piano Suplementar I nos quadros disponibilizados”; eu disponibilizo tabelas. E aí, de 50, 60, 5 ou 6 tinham alguma experiência. Agora, como a coisa já está organizada, todos os alunos que já estão em Piano Suplementar e são aprovados, simplesmente precisam ir para o nível seguinte. Quem passou na disciplina Piano Suplementar I, vai para Piano Suplementar II, e assim por diante. O problema é quem é iniciante em Piano Suplementar. Hoje em dia eu faço o seguinte: como são muitos alunos matriculados em Piano Suplementar – nós temos, ao todo, 400 alunos na escola de música – claro que nem todos vão para aulas de Piano

Suplementar, mas nós temos mais de 100 alunos, em torno de 130, que cursam a disciplina todos os anos. Eu afixo um cartaz e digo aos alunos para encontrar um horário no quadro à porta da sala 101 em que possam se encaixar, e comparecer diretamente à classe; se a classe estiver lotada, eles verão um “L” no quadro correspondente à classe selecionada; se a turma não tiver o “L”, é porque está disponível”. Ainda peço àqueles que já têm experiência o favor de procurar um dos professores de piano em horários determinados. Os alunos que têm alguma experiência, vão diretamente para aulas tutoriais. O sistema está muito organizado.

*Ana Paula: Então, na sua opinião, as aulas de Piano em Grupo não devem agrupar alunos iniciantes com aqueles já iniciados no instrumento ?*

Eduardo Conde Garcia: Não. Acho que não porque, na minha visão pedagógica, e não é só de Piano em Grupo, eu acho que quem é iniciante em piano deve seguir um método. O método é a base, o que dá o suporte pedagógico para o professor poder ter um começo, meio e fim. Todo o professor precisa de uma metodologia; se ele não tem uma metodologia já feita, ele tem que criar a sua. Então, o iniciante precisa saber qual é o passo a passo que ele vai seguir, nem que o professor use algum material suplementar. Não tem problema nenhum, é até recomendável. Mas, você precisa de uma base, onde fique claro, por exemplo, que: “hoje nós vamos aprender pentacordes maiores em teclas brancas e, na próxima semana, pentacordes maiores nas teclas pretas”; enquanto isto, utiliza-se um repertório onde se pode por em prática aquilo que foi aprendido. Isto requer uma metodologia. Eu acho que seria pouco útil para uma pessoa já com experiência em piano entrar em uma classe onde todos estão seguindo um método para iniciantes. Acho que não seria o ideal.

*13 - O senhor trabalha hoje com monitores nas suas disciplinas?*

Eduardo Conde Garcia: Não, porque, como nós só temos 6 alunos por classe, eu acho que não há necessidade de monitores, o próprio professor dá conta. O que nós fazemos para dar alguma atenção individual – assim eu ensino aos meus alunos do Mestrado e do Doutorado – eu peço que eles deem as instruções gerais na frente da classe e, depois, que eles mostrem em algum recurso visual como é que funciona, e deem 3 minutos para os alunos praticarem; se é para executar uma escala só com a mão direita, ele vai checando a mão direita de cada um. Mas, a atenção individual de uma classe de Piano em Grupo obviamente é muito menor do que numa aula Tutorial. Então, passa-se 20 segundos com um, 20 segundos com outro: “Olhe, cuidado, você está fazendo a passagem do polegar errada!” Percorre-se a sala em 3 minutos. E toda essa distribuição de tempo é muito importante em uma classe de Piano em Grupo. O que não deve se deixar é a classe ficar monótona. Então, essa distribuição de tempo é realmente muito importante: o tempo que se passa na frente explicando e que se reserva à atenção individual. Se é dada muita atenção individual, a aula tende a ficar monótona porque, em 3 minutos, as pessoas acabam de praticar e estão esperando nova instrução. É necessário se ter uma dinâmica, que requer do professor treino pedagógico específico.

*Ana Paula: O monitor só seria necessário então acima de 10 alunos ?*

Eduardo Conde Garcia: Na minha opinião, sim.

*Ana Paula: E que atividades o monitor desenvolveria?*

Eduardo Conde Garcia: Ele desenvolveria essa parte de atenção individual, que o professor em uma classe de menos de 10 alunos faria. Como mais de 10 alunos, começa a ficar quase que impraticável. Se você quer dar um minuto de atenção para 5 pessoas em uma classe, são 5 minutos; mas, se você coloca um minuto de atenção para 10 pessoas, são 10 minutos! Em

uma classe de 50 minutos, já se foi 1/5 da aula. Por isso, eu acho o monitor fundamental, porque ele ajuda para que essa atenção individual seja dada, sem que se perca essa dinâmica, essa distribuição de tempo.

*14 - Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica no ensino de Piano em Grupo ?*

Eduardo Conde Garcia: Não, não.

*Ana Paula: O senhor não acredita que os alunos ficam mais motivados por estar na situação de grupo?*

Eduardo Conde Garcia: Tem dois aspectos. Na hora que você me perguntou, eu pensei numa coisa. Agora que você está falando, eu acho que sim. A aula em grupo pode ser, sim, um fator motivador, mas porque os métodos têm repertório para duetos e para trios. Isso é um fator motivador! A interação entre os alunos é um fator motivador! Em geral, sim. Eu não diria que, para o aluno avançado, seria interessante as aulas de Piano em Grupo. Piano em Grupo não seria um fator motivador, porque já não há método para aluno avançado; o método para o aluno avançado, quem faz é o próprio professor. A importância de um método para o aluno avançado está realmente completamente diluída pela quantidade de repertório disponível, que é muito maior que do aluno de nível básico... tem-se um repertório, um material didático, técnico, muito maior do que o necessário para um aluno de nível básico. Então, eu diria que, para o aluno de nível básico, sim, é um fator motivador.

*Ana Paula: E a que o senhor atribui essa motivação? Ao próprio grupo?*

Eduardo Conde Garcia: Ao grupo! À interação do grupo! Isso também depende do professor. Se o professor lida com o seu grupo como alunos tutoriais independentes, ele não está fazendo nada para motivar. Ele só passa a motivar a partir do momento em que ele promove a interação dentro da classe. Para ser um bom professor de Piano em Grupo é preciso ter um treinamento nessa área.

Piano em Grupo, às vezes, não é motivador por parte do aluno, na visão do aluno. Muitos alunos de Piano Suplementar não querem fazer piano, a verdade é essa. E, na maioria das vezes, 30% dos alunos estão interessados na disciplina. Muitos vão pela obrigação do currículo. O professor tenta mudar este quadro com suas técnicas pedagógicas, com o repertório, com a integração entre técnica e repertório, etc... Então, do ponto de vista do aluno, quando ele vai para a classe de Piano, ele não se sente muito motivado. Ele encontra a motivação dentro da classe. Aí, sim, eu acho que, para o aluno de nível básico, o Piano em Grupo pode ser muito mais motivador do que o Piano Tutorial!

*Ana Paula: Então o senhor entende que em uma aula particular o professor não consegue alcançar essa motivação para o aluno iniciante?*

Eduardo Conde Garcia: Acho mais difícil, a não ser que se utilizem técnicas pedagógicas para o ensino de iniciantes que não envolvam apenas o uso do instrumento, mas também o uso da tecnologia, como softwares de apoio ao ensino.

*15 - Professor, as aulas em Piano em Grupo também proporcionam aos alunos mais oportunidades para eles se apresentarem diante de um público, ainda que este seja*

*constituído só pelos alunos da turma. Com que frequência os seus alunos tocam pra toda turma ouvir ?*

Eduardo Conde Garcia: Eu diria que quase toda semana. Apesar de que, eu vou falar com sinceridade para você, Ana Paula, eu não estou dando aula de Piano em Grupo agora. Nesse último ano eu não dei. Eu estou coordenando. Eu estou falando como se eu estivesse dando.

Eu faço eles praticarem e na aula seguinte eu peço que eles tirem o *headphone* e toquem para todos ouvirem. É uma forma de eles poderem interagir com os outros alunos e também de forçar que todos estudem, porque eles sabem que podem estar na berlinda semana que vem. É uma técnica, não quero dizer que todos usem assim dessa forma.

*16 - E que vantagem a constância dessa experiência traz pro aluno ?*

Eduardo Conde Garcia: Eu acho que isso trabalha muito a autoconfiança, a assiduidade no estudo. Se o professor não cobra, o aluno não estuda. A primeira coisa que tem que estar bem estruturada é o Plano de Curso. Se você põe no seu Plano de Curso que você vai exigir 5 ou 6 tarefas durante o semestre, você dá um respaldo legal, porque o Plano de Curso é um contrato entre o aluno e o professor: “Olha , você não fez duas das 5 tarefas, portanto eu não vou poder te dar nota máxima”. O aluno não tem o direito de entrar com o recurso, alegando que o professor inventou notas, disse que ia dar apenas duas provas e ele agora inventou mais 5 tarefas. Ele pode, em qualquer universidade, entrar com recurso contra o professor, apesar de que isso é uma coisa rara de acontecer. Nunca aconteceu na UFBA. Mas, eu já até alertei aos alunos de que eles têm o direito de fazer isso. É uma forma até que eu encontro de poder exigir que meus colegas, que não são meus monitores, sigam o que eu peço. Por incrível que pareça, muitas vezes eles não seguem. Não seguem à risca. Quando se investiga, faltam algumas tarefas semanais ou mesmoa prova é feita de uma maneira totalmente fora do modelo de avaliação, como consta no Plano de Curso. Um exemplo disto é quando consta no Plano que a avaliação deve abranger uma parte de repertório, outra de técnica, outra de harmonização e os alunos de outro professor falam que ele pediu para eles tocarem uma peça de repertório, apenas. Coordenar não é muito fácil porque tem que ter um pouco de jogo de cintura. No Arizona, eu era monitor da minha supervisora, hoje eu sou coordenador de uma disciplina, Piano Suplementar, mas as pessoas que me ajudam não são meus monitores, são meu colegas. Então, é meio complicado para lidar com isto, na prática.

*Ana Paula: O senhor falou em "Peças de Repertório", e que não este não é o foco da disciplina, mas o quanto eles fazem de repertório ?*

Eduardo Conde Garcia: Não é o foco principal para as classes de graduação (poder ser para as da extensão), mas eu acho que é um elemento consolidador de toda a teoria que eles aprenderam. Se eles aprenderam uma progressão harmônica, um elemento técnico, a peça de repertório tem que estar colocando aquilo em prática. E eu acho que, neste aspecto, o método do *Alfred's Group Piano for Adults* segue direitinho essa regra. Tudo que tem no repertório é aplicando aquilo que se viu no mesmo capítulo. Então, com que frequência os alunos tocam peças de repertório? Com a frequência que o método pede. Geralmente tem uma peça de repertório por capítulo. Geralmente eu dou uma peça de repertório a cada duas semanas. E passo mais ou menos duas semanas por capítulo. Às vezes eu tenho que comprimir e dar um capítulo por semana porque eu só tenho uma hora semanal. Das duas uma: ou eu pulo alguns capítulos de cada livro e não termino o segundo livro (o que não seria uma boa opção), ou então eu comprimo o conteúdo e passo aquilo que não deu para dar em classe como tarefa para os alunos estudarem por conta própria .

*Ana Paula: Essas "peças de repertório" todos os alunos tocam para toda turma ouvir, ou não?*

Eduardo Conde Garcia: Nem sempre, por uma questão muitas vezes de tempo. Como nós não temos o tempo ideal para trabalhar a disciplina, mas só uma hora semanal, se eu pedisse a todos os alunos que tocassem um para o outro suas peças de repertório a aula já estaria reduzida, digamos, em 20 minutos. Eu não posso fazer isto em uma classe que tem o tempo tão reduzido para dar a matéria de cada capítulo. Eu faço isso porque eu acho importante, não porque eu tenho um método que me obrigue a fazê-lo mecanicamente. O ideal seria que todos tocassem uma vez a cada semana, nem que não fosse peça de repertório, nem que fosse uma leitura à primeira vista. Se eu pedisse isto na aula, ela poderia se tornar monótona. Neste aspecto, deve-se ter muito cuidado. O ideal seria que todos tivessem uma oportunidade de tocar sua peça de repertório um para o outro. Mas, na prática, isto tornaria a aula monótona. Deve-se pensar dessa forma prática.

*17 – Professor, qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno durante aula?*

Eduardo Conde Garcia: Eu acho que todo mundo é muito compreensivo um com outro. Como os alunos estão bem nivelados, em geral, existe muito respeito.

*Ana Paula: E existe algum tipo de discussão no sentido de como poderia ter sido evitado aquele erro, ou não, os alunos preferem não falar?*

Eduardo Conde Garcia: Ana Paula, eu acho que geralmente eles não falam. Eu até estimo o diálogo na classe, mas, na maior parte das vezes, eu acho que, até pela própria inexperiência, imaturidade, não dão muita opinião. Um ou outro é mais questionador, faz perguntas.

*Ana Paula: Mas um não dá dica para o outro de como ele fez, ou como ele encontrou uma maneira talvez mais fácil de resolver aquela passagem?*

Eduardo Conde Garcia: Já vi isso acontecer nas classes de extensão. Nas classes da graduação, não me lembro disso acontecer. Talvez o professor devesse estimular um pouco mais, talvez eu não tenha estimulado nesse aspecto. É importante mesmo.

*18 - Comparando-se a aula individual e a aula em grupo, o senhor afirmaria que a aula em grupo é capaz de gerar no aluno um maior senso de responsabilidade, no sentido de comparecer à aula e de estar bem preparado?*

Eduardo Conde Garcia: Sem dúvida, nesse aspecto não há nenhuma dúvida! O aluno tutorial está muito mais propenso a querer determinar o andamento do curso. Eu tendo a não deixar que isso aconteça nas minhas aulas tutoriais. O que me dá respaldo para fazer isto é o meu plano de curso. Eu sou rigoroso com o plano de curso. Eu tiro pontos da nota de conceito por cada falta, porque nas aulas de piano tutorial, se o aluno falta, a tendência é que o professor retome daquele ponto em que o aluno estava quando compareceu na última aula. Ou seja, se ele faltou uma semana, você vai retomar daquele ponto de 15 dias atrás. Em grupo, não; se o aluno faltou, ele sabe que perdeu matéria. Nesse aspecto é mais eficiente. Então, a única maneira de eu cobrar do aluno que ele venha e que não “perca matéria”, na aula tutorial, é cobrando na frequência... sou rigoroso na frequência. Eu sou também nas aulas de Piano em Grupo, mas por uma outra questão. O aluno de Piano em Grupo tem o perfil muito mais indisciplinado do que o de piano tutorial. Então, eu preciso também, além de toda a exigência

de cobrança de repertório e outros itens, ser rigoroso na frequência. Então, se o aluno perde, ele está perdendo pontos de conceito, também nas aulas de Piano em Grupo.

19 - *Nesse sentido o senhor afirmaria que o Ensino de Piano em Grupo faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de maneira mais rápida que em uma aula individual?*

Eduardo Conde Garcia: Não, eu não diria isso, porque eu acho que o aluno de aula individual tem um perfil diferente. É um aluno que quer estudar piano. Então, trabalhar essa disciplina com um aluno que está pronto para isso é diferente de se trabalhar com quem não deseja ser pianista, que é o caso da maioria dos alunos de Piano Suplementar, com raras exceções.

20 - *Pra que o trabalho em grupo se torne eficiente é necessária a participação ativa de cada aluno. Como fazer com que cada aluno participe da aula?*

Eduardo Conde Garcia: Para eles participarem da aula, eu preciso fazer com que eles estudem durante a semana. Então, as tarefas semestrais são fundamentais para isso. As tarefas são uma forma de fazer com que o aluno estude, mesmo que não seja época de prova. Ele sabe que está sendo constantemente avaliado, então, pode faltar um mês e meio para a prova, mas se ele não estudar, na próxima semana tira nota baixa na tarefa. Desta forma, eu consigo fazer com que ele sempre participe.

21 - *É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observou nas suas turmas a presença de líderes que se beneficiem em detrimento dos outros?*

Eduardo Conde Garcia: Não.

Ana Paula: *E líderes que, pela sua liderança, acabam beneficiando os colegas?*

Eduardo Conde Garcia: Como assim? Eu não entendi direito.

Ana Paula: *Se existe algum aluno que assume o papel de líder, e assim acaba ajudando o outro?*

Eduardo Conde Garcia: Essa idéia é uma idéia muito interessante! O problema todo que eu vejo é que, como eu tenho pouco tempo para trabalhar Piano em Grupo, 1 hora semanal, eu não tenho muito tempo de pedir para os supostos líderes ajudarem um colega que está precisando porque eu mesmo tenho tempo de fazer isso como professor, durante a aula. Eu tenho 3 minutos entre uma instrução e outra, quando percorro a classe. Então, se eu pedisse a um aluno que está um pouco mais avançado ajudar ao outro, ele deixaria de estudar a sua parte. Eles todos estão mais ou menos nivelados. Poderia funcionar fora da classe. Neste aspecto, eu nunca estimulei alguém a ajudar um colega, mas seria uma coisa interessante de se fazer.

22 - *O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam ?*

Eduardo Conde Garcia: Você está me pondo para pensar em uma coisa que eu não tinha pensado antes. Sim, quando a interação gera uma certa concorrência, no sentido positivo. Gera aquele estímulo que leva o aluno a querer se igualar no conhecimento. A interação pode gerar bons frutos.

23 - *E qual o papel do professor na aula de Piano em Grupo? No que ele se diferencia em uma aula individual?*

Eduardo Conde Garcia: Na aula de Piano em Grupo o professor é, mais ainda que na aula tutorial, mediador. Ele tem muito pouco tempo específico com cada aluno dentro da classe. As instruções são muito mais gerais. Então, é preciso que o aluno faça muito mais por conta própria do que o aluno tutorial.

*24 - O senhor já comentou como trabalha para acompanhar o desenvolvimento individual de cada aluno, através das tarefas semanais. E a prova que encerra o curso, ela é realizada individualmente ou ela é diante de todo o grupo?*

Eduardo Conde Garcia: A prova é feita individualmente. Colocar alunos iniciantes ou de nível intermediário para tocar na frente das pessoas, os poria em um estado de estresse e isso certamente afetaria a performance deles. Uma vez li em um artigo, até de um professor de lá da universidade onde eu fiz o doutorado, cuja conclusão foi essa: pianistas que têm muitos anos de estudo, têm muito maior propensão de se sair bem em situações de estresse, e o contrário acontece com aqueles que são iniciantes. Então, eu acho que, se você põe alunos iniciantes para fazer uma prova, ou seja, situação sob estresse, na frente de outras pessoas, a tendência é que o nível caia muito. Alunos que têm muitos anos de experiência não têm esse nível de estresse; às vezes, muito pelo contrário, a performance é melhorada. No início do Bacharelado, eu não diria tanto, mas, no final, a tendência é essa, de o estresse estimular. Na maioria das vezes, o aluno é bem treinado para a performance pública. Isso eu não acho que aconteceria com alunos da classe de Piano em Grupo. Eu tento fazer a mesma prova para todo mundo, mas cada um é avaliado individualmente. Eu ouço cada um individualmente, pelo *headphone*.

*25 - Que vantagens que o Ensino de Piano em Grupo traz para o aluno e para o professor?*

Eduardo Conde Garcia: Para o aluno, tem algumas coisas que nós até já conversamos, né?! A construção da disciplina, o ganho em aplicação do conhecimento teórico, no desenvolvimento de habilidades específicas como leitura à primeira vista, improviso e harmonização. Para o professor, eu acho que seria dominar essa técnica de ensino, que é uma técnica que está sendo cada vez mais difundida no Brasil e em outros países; nos Estados Unidos, nem se fala. Dominando esse tipo de técnica, consegue-se um mercado que não se conseguiria com aulas tutoriais. Pode-se atender em 1 hora a 10 alunos. Falando em termos financeiros, pode-se ganhar muito mais em aulas de Piano em Grupo do que em aulas de piano tutorial.

*Ana Paula: Mas pro professor universitário não faria ...*

Eduardo Conde Garcia: Não para o professor universitário, não. Mas, por exemplo, há benefícios indiretos. A escola se beneficiaria com essa prática do professor. Mas você quer saber para o professor, né? Eu acho que a interação com as pessoas é uma coisa de que certa forma é importante. Quando o professor interage com o aluno, eu acho que ele tem uma relação diferente como professor de um grupo de alunos.

Para o professor também, ganha-se com o desenvolvimento de uma disciplina de aula. Por exemplo, o professor tutorial nunca faz planos de aula. É importantíssimo que o professor de Piano em Grupo faça planos de aula. Então, nesse aspecto, eu acho que o professor se torna mais completo depois que ele domina a técnica de Piano em Grupo. Ele se torna um professor capaz de fazer um Plano de Curso, um plano de aula e saber seguir uma metodologia, dominar o tempo, uma coisa pouco pensada em piano tutorial, apesar de necessária.

*26 - Professor, existem desvantagens no Ensino de Piano em Grupo? O senhor vê alguma desvantagem no Ensino de Piano em Grupo?*

Eduardo Conde Garcia: A desvantagem, acho que seria pequena. Seria a seguinte: se um professor tem um nível de treinamento avançado de piano, somente dedicar-se ao ensino de Piano em Grupo, perde em poder colocar em prática conhecimentos que ele tem e que não pode mostrar; perde pelo grau de informação que ele pode passar para essas turmas. Raramente se trabalha em uma classe de Piano em Grupo fraseados e coloridos sonoros como se trabalha em uma aula tutorial. É muito técnico. Acho que a aula de Piano em Grupo não exigiria muito do professor neste aspecto.

*27 - Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao Ensino de Piano em Grupo?*

Eduardo Conde Garcia: Especialmente aqui no Brasil, onde essa modalidade é relativamente nova, muitas pessoas acham que está correto dar aula de Piano em Grupo tendo 4 pessoas em uma classe com 1 piano acústico. Eu já vi isso acontecer. Eu não considero isso aula de Piano em Grupo, posso considerar MasterClass, mas aula de Piano em Grupo para mim tem que ter um método, cada pessoa tem que ter um piano e um *headphone* onde ela possa praticar aquilo que está sendo ensinado. Acho que essa é uma idéia equivocada. Esse é o principal equívoco por parte de alguns professores. Laboratórios de Piano em Grupo têm que ter necessariamente pianos digitais e têm que ter o número de pianos para o número de alunos. Acho que essa é a principal idéia que as pessoas não sabem no Brasil.

*28 - O senhor começou a comentar... existem diferenças entre a MasterClass e as aulas de Piano em Grupo? Quais?*

Eduardo Conde Garcia: Sem dúvida que o MasterClass é uma aula pública de Piano em Grupo. Só que, no MasterClass, eu estou dando aula para o público, que não é necessariamente de pianistas, pode até conter leigos. Geralmente, não, é formada de músicos. Mas as pessoas que estão na platéia não estão aprendendo aquilo necessariamente que o aluno, que é o executante, está aprendendo. As pessoas que estão no MasterClass estão aprendendo coisas mais gerais, detalhes, digamos, de fraseado. O professor ensina uma coisa específica para o aluno que está tocando, mas o que é específico para quem está tocando passa como uma idéia geral para quem está ouvindo. Na classe de Piano em Grupo não, todos estão aprendendo a mesma coisa e as classes não são ministradas para um público que não seja aquele que está ali para aprender. É claro que, se for traduzir a palavra, a tradução é "Aula Mestre" é uma aula para um público, não deixa de ser uma aula de Piano em Grupo.

*29 - De que forma o Ensino de Piano em Grupo poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano ?*

Eduardo Conde Garcia: Eu acho que não seria adequado. Aí, sim, eu acho que o sistema de MasterClass seria o ideal. Eu acho que as aulas de Piano em grupo são mais necessárias para os alunos iniciantes e de nível intermediário mais básico; depois disso, acaba a necessidade de um método, então acaba a estruturação de uma classe de Piano em Grupo. Todo mundo que entra para o Bacharelado já tem um nível de piano mais do que o básico, no mínimo intermediário, quase avançado. Então, a importância de Piano em Grupo no Bacharelado dessa forma se dilui, ela não tem muita importância. Na verdade, eu acho que seria meio inútil, eu diria.

*Ana Paula: Obrigada, Professor!*

## **Entrevistada: Profa. Fátima Corvisier – USP-Ribeirão Preto**

### *1- Gostaria que a senhora discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Fátima Corvisier: Eu fiz minha formação quase toda aqui no Rio de Janeiro. Comecei a estudar na Escola de Música da UFRJ com sete ou oito anos de idade, na Iniciação Musical. Nesta ocasião, eu nem tinha piano em casa. Eu comecei a estudar música e só depois fui estudar piano. Quando entrei para o Curso Técnico, com dez para onze anos de idade, nós compramos um piano. Fiz o Curso Técnico todo, a Graduação e o Mestrado na Escola de Música. No Curso Técnico estudei com uma professora mais idosa, D. Zilah Moura Britto, mas foi por pouco tempo. Depois passei para a classe da Prof. Myriam Dauelsberg. Fiquei com ela um ano e depois ela foi transferida para um cargo ministerial em Brasília. Passei para a classe da D. Esther Naiberger, com quem fiz grande parte da minha formação. Estive em sua classe no final do Curso Técnico, Graduação e Mestrado. Nesse meio tempo, nós freqüentávamos muitos Masterclasses, principalmente com pianistas brasileiros que vinham à Escola de Música dar cursos, como, por exemplo, Edson Elias, com quem tive várias aulas. Ele foi um excelente pianista, falecido recentemente. Toquei para Arnaldo Cohen e, também muito, para Homero de Magalhães. Quando eu já estava no final da Graduação, comecei a freqüentar, com uma certa regularidade, aulas com a Profa. Glória Maria da Fonseca Costa, que foi assistente de Jacques Klein durante muitos anos. Ainda freqüentei outros cursos com outros professores, como Luiz Senise, que foi um nome importante para nós, e vários outros pianistas... talvez não lembre o nome de alguém.

Depois eu fui para os EUA e lá não fiz nenhum curso formal. Eu estudei particularmente. Trabalhei lá muito tempo e fiz aulas particulares. Primeiro estudei com Luiz Carlos de Moura Castro. Depois estive em Houston, onde fiz algumas aulas com Ruth Tomfohrde. São coisas que não se entende [risos]: ela foi aluna de um professor do Sá Pereira, e eu só fui descobrir isso, anos mais tarde. Muito legal isso, né?! Do Ernest Hutchenson. Basicamente isso. Mais tarde, fiz meu doutorado na USP. Na ocasião fui orientada pelo Prof. Eduardo Monteiro. Minha tese foi sobre Antônio de Sá Pereira e a Pedagogia do Piano no Brasil. O enfoque primordial foi dado à sua obra “Ensino Moderno de Piano”, publicada em 1933.

### *2 - Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Fátima Corvisier: O interesse pelo ensino de piano em grupo veio da minha experiência nos EUA e da constatação de que não se pode ensinar a mesma coisa, do mesmo jeito, para todo mundo. Os alunos que nós temos, em Ribeirão Preto, basicamente mostravam para nós que formavam dois grupos distintos: os alunos de Licenciatura, que já eram pianistas e que estavam muito interessados em dar aula de piano; e os alunos de Licenciatura em outros instrumentos, que faziam o piano como matéria obrigatória. Muitos [deste segundo grupo] gostavam de piano, mas também muitos o estudavam porque eram obrigados, e eram pessoas que não conheciam nada do piano. Então, precisavam se alfabetizar pianisticamente. Nós achamos que o ensino de piano em grupo seria o caminho mais fácil e viável para conseguirmos atender a um grande número de alunos. Era uma instituição que recebia, e recebe ainda, 30 alunos de piano por ano e, até então, só possuía 2 professores de piano, para atender uma classe que seria de pelo menos 70 alunos de piano por semestre. Como eu já conhecia essa metodologia de piano em grupo nos EUA, e ela era empregada dessa maneira, achei que seria bem-vinda a instituição do piano em grupo na universidade brasileira. Eu sei

que algumas pessoas já aplicavam o ensino de piano em grupo aqui no Brasil, mas não procurei saber em que lugar, ou como faziam. Foi, então, da nossa experiência mesmo que surgiu essa idéia.

*Ana Paula: Mas a Sra. comentou que foi nos EUA o primeiro contato com o piano em grupo, ou no Brasil já o conhecia enquanto estudante do Mestrado ou Graduação?*

Fátima Corvisier: Não, o primeiro contato foi nos EUA. Inclusive, quando nós chegamos aqui em 2000, (saímos do Brasil em 1992 e voltamos em 2000) eu não tinha idéia de como se fazia o piano em grupo no Brasil. Achava, inclusive, que ninguém estava aplicando essa metodologia. Acho que ainda é assim, é uma metodologia ainda pouco explorada, penso eu, mas não sei se precisar. Mas acho que está crescendo. Mas meu primeiro contato foi lá. Não conhecia o piano em grupo no Brasil.

### *3 - Como a senhora define EPG?*

Fátima Corvisier: Eu partilho da visão da Profa. Maria de Lourdes. Em termos de música na universidade, acho que ele é uma ferramenta para alfabetizar aquele aluno de música que não tem contato com o piano, ou que sabe muito pouco acerca do mesmo, e que vai utilizar o piano como uma ferramenta para aplicação em outros tipos de aulas, como: aulas regulares nas Escolas; aulas de música em áreas mais teóricas; um professor de canto que precisa acompanhar o seu aluno; um professor de outro instrumento, seja de cordas ou sopros, que precise ter um conhecimento básico do piano; ou mesmo para que o estudante possa utilizar o piano como ferramenta para seus exercícios de harmonia. Enfim, que ele saiba, pelo menos, posicionar a mão no teclado de forma correta, que ele saiba aplicar um dedilhado correto, que ele saiba ler clave de Fá e Sol, que ele saiba ler a pauta pianística. Seria isso. Sei que há outras visões diferentes: o “piano funcional”, piano “isso”, piano “aquilo”. Na universidade, penso que ele serve como uma ferramenta para o músico não pianista. Acho que para o iniciante, ele é interessante porque pode motivar. Mas isso vai depender muito do professor, da experiência que ele tem e de como ele impõe a disciplina na classe. Imagine, uma vez que você junta 8 ou 10 crianças numa classe de piano em grupo, o que pode acontecer. Principalmente, com crianças brasileiras, que são um pouco mais indisciplinadas, acho complicado. Acho que para iniciação infantil, eu faria com 4, no máximo 6 crianças. Não colocaria mais que isso. No máximo 8. Mesmo assim, já acho que seria difícil. E, no caso, o professor precisa ter uma aula super bem preparada, senão ele perde o controle da aula e ela pode se tornar maçante. A aula de piano em grupo pode ser aula muito incentivadora e recompensadora, em termos de música de conjunto, em termos mesmo dessa pequena... não vou dizer “rivalidade”, mas dessa competição que existe entre os alunos... Se o amiguinho observar que o outro consegue tocar, ele também vai querer tocar igual. Então acho que é bastante interessante, não só para o iniciante criança, mas também para o iniciante adulto. Mas acho que ainda há muito preconceito quanto a isso.

### *4- Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG no Brasil?*

Fátima Corvisier: Bom, eu não sei se precisar exatamente quais fatores tiveram mais impacto no piano em grupo. Vou comentar o que vejo em nossa escola. Os alunos, quando são bastante cobrados, passam a levar o piano mais a sério. Porque, às vezes, no ensino individual onde você tem um contato mais direto com o aluno, essa intimidade entre o professor e o aluno pode, às vezes, fazer com que a disciplina do momento se torne um pouco mais frouxa,

flexível. Não estou dizendo que com isso ele vai aprender mais ou menos. Mas o piano em grupo, dependendo de como ele é aplicado – em nossa escola ele é aplicado de maneira bem disciplinada – faz com que os alunos tenham mais disciplina, se comprometam mais a estudar e fazerem as atividades propostas. Não podemos nos esquecer que muitos dos alunos em uma classe de piano em grupo estão ali porque são obrigados a frequentar a disciplina! Vou lhe dar um exemplo: em quase toda aula, há sempre algo que vale nota. Isso faz com que o aluno esteja sempre preparado. Isso foi uma iniciativa da Profa. Simone Gorete Machado, nossa colega, que aplica o PG dessa maneira. Porque isso tornou a aula difícil, com maior cobrança. E, acredito que fora da universidade, pensando em um aluno normal de piano ou criança, talvez o piano em grupo seja mais atraente. Porque, primeiro: ninguém possui mais piano acústico em casa. Todo mundo tem seu “tecladinho”. Não é o ideal, mas é uma forma de você levar a pessoa ao piano. Eu tenho muitos alunos que vieram do teclado e depois passaram para o piano e, hoje, fazem faculdade de música em piano. Acho que o piano em grupo incentiva, tanto na forma da brincadeira, porque pode ser uma aula mais lúdica, quanto pela parte financeira mesma, visto o próprio espaço físico, o custo da aula. Comento muito isso com os alunos de pedagogia. Eu vejo, com um certo receio, que o estudo mais tradicional de piano está definhando e que a questão da tecnologia atrai demais o jovem. Inclusive, há muitos programas que podem ser aplicados em aulas de piano e que são muito interessantes. Eu conheço um deles há muito tempo, não sei se ainda existe, mas acredito que sim, que se chamava “*In Concert*”. Você fazia o acompanhamento para a peça que o aluno estava estudando, e colocava neste programa. No programa, você marca algumas notas de apoio. O programa não avança enquanto o aluno não toca alguma determinada nota na parte do solo, o que faz com que o aluno nunca se desencontre, o que é um dos principais problemas da música em conjunto e da música eletrônica, quando se toca com CDs, computador, etc. Essa coisa de você poder mexer com o timbre, orquestrar, instrumentar, enfim, tornar a música mais rica para o iniciante, acho que é um dos grandes fatores do piano em grupo em geral. Digo isso porque estamos pensando em termos de teclado ou piano digital, coisas que não podemos fazer no piano acústico. No piano acústico, um dos únicos recursos que você possui seria tocar com seu aluno a quatro mãos ou a dois pianos, ou algo do gênero. Acho que esse lado da tecnologia ainda incentiva e desperta mais o interesse.

5 - *Em quais disciplinas do Curso de Graduação da USP o EPG é adotado?*

Fátima Corvisier: A disciplina chama-se “Piano Complementar” e é aplicada dentro dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Canto. Pensamos em abrir uma disciplina separada, “Piano em Grupo”, mas isso refletiria na extinção do “Piano Complementar”, o que não queremos. Porque o “Piano Complementar” ainda existe como tal, mesmo sendo em grupo ou individual. Portanto, ele ainda está como “Piano Complementar”, mas acredito que em um futuro próximo ele vai se tornar uma disciplina independente chamada “Piano em Grupo”, e nós vamos tentar manter as duas.

6 - *Qual o conteúdo programático destas disciplinas?*

Fátima Corvisier: No Piano Complementar, damos uma ênfase maior ao repertório e técnica. Em questões de repertório, fazemos sempre: uma peça de Bach ou outra qualquer barroca; estudos; uma peça clássica, em geral Sonata ou Sonatina; peça romântica; peça moderna; peça brasileira. E dependendo do nível do aluno, ele pode fazer qualquer coisa. Eu tenho alunos de Piano Complementar que estão fazendo Concertos. Um deles está fazendo o Concerto em Dó Maior de Mozart, por exemplo. Isso também é uma coisa muito estigmatizada: que quem não sabe tocar piano vai para a Licenciatura e faz Piano Complementar. Não é isso. São visões

diferentes. Caminhos diferentes. Necessidades e anseios diferentes. Junto com isso, procuramos abordar sempre a questão da técnica, aplicada a esse repertório, e a técnica pura também: escalas, arpejos, exercícios, dependendo do que cada aluno precisa para sua formação de mão, do trabalho de peso de braço, etc.

Dependendo do aluno e do que ele faz, também pedimos leitura à primeira vista ou o encaminhamos para o lado da correpetição. Trabalhamos peças que ele irá acompanhar ou fazemos música de câmara. Não restringimos o repertório só a peças solo. No piano em grupo, há também, no repertório, pelo menos uma peça que cada um escolhe por semestre. Existe a parte da técnica também. Eles aprendem escalas, arpejos, enfim, o mecanismo básico, diremos assim. E eles fazem também a parte das habilidades funcionais, que eu gostaria até que fosse mais cobrada no Piano Complementar, mas muitas vezes não temos tempo para tanta coisa. Isso seria a improvisação, colocando cifragem e obedecendo essa cifragem; harmonização de pequenas melodias; a parte da leitura à primeira vista e da música de conjunto, em que irão trabalhar um repertório específico da música de conjunto; e o repertório solo. Basicamente, seriam as habilidades funcionais que Robert Pace cita.

*Ana Paula: Quais dessas disciplinas a Sra. leciona ou já lecionou?*

Fátima Corvisier: A princípio, tudo se chamava “Piano Complementar” e eu lecionava em grupo e individualmente. Agora eu leciono “Piano Complementar” individual somente. Mas tenho que lhe explicar uma coisa: nossa grade curricular é tão complicada... Ela começa assim: o primeiro ano se chama “Piano Complementar I e II”; o segundo ano, “Instrumento Complementar”, porque o aluno tem a escolha de seguir no piano, ou ir para o violão, canto, percussão, etc. Em geral, a maioria que começa no piano, continua no piano no segundo ano, principalmente no piano individual. No futuro, como disse, talvez surja uma terceira disciplina chamada “Piano em Grupo”, mas o foco não será aquele que entendemos como piano em grupo. Não são os professores de piano que resolvem estas questões, infelizmente, e vai ser mais uma aula teórica com auxílio do teclado.

*7 - A Sra. adota algum método de ensino de piano em grupo? Qual seria este?*

Fátima Corvisier: Sim, eu usava os livros do Robert Pace que estão traduzidos para o português, “Criando e Aprendendo”, e o “Brincando com as Tríades”. Também utilizo um livro que considero muito bom, da Martha Hilley. Conheço muitas pessoas que trabalharam com ela e seu método é muito bom. Ele tem um acompanhamento via internet, o “teacher help”. Você envia um email dizendo: “estou com dificuldade nisso”, e tem sempre alguém para te responder. Esta interação com a internet é muito boa. E existem também os livros da Alfred, que são feitos para música na universidade. Existem outros métodos de iniciação, como o método do Hal Leonard. Estivemos no workshop deste método e eu achei um método fantástico, porque as composições são muito boas. Não quero dizer, entretanto, que um método para piano solo não possa ser empregado no EPG. Neste caso, vai depender de como você aplica aquele método. O método do Hal Leonard é muito bom. O do Bastien é interessante, também porque tem em português. O Hal Leonard, primeiro volume, também já está traduzido. Parece que foi a Maria Isabel Montandom quem traduziu. Basicamente é isso. A metodologia que eu uso vem muito dos EUA porque foi lá que eu conheci isso tudo, e é lá que todas essas metodologias de ensino de piano estão sendo desenvolvidas.

*8- Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas?*

Fátima Corvisier: No “Piano Complementar” individual, são raríssimos os casos de alunos que pedem para trocar de instrumento no segundo ano, portanto seriam no mínimo dois anos. No piano em grupo, a turma tem a mesma opção: ou fica dois anos no piano em grupo, ou pode trocar de instrumento no segundo ano ou, até mesmo, dependendo do adiantamento ou necessidade do aluno, ele pode vir para o piano individual. O que costumo fazer com meus alunos de piano complementar, que seria uma maneira de contornar o currículo da maneira em que é mostrado ao aluno, é o seguinte: o curso são quatro anos, sendo os dois primeiros obrigatórios. Nos dois últimos anos, eles se inscrevem numa matéria que se chama “Práticas Instrumentais”. Então eu continuo dando as aulas de piano individual, normalmente, e eles fazem aula de piano durante os quatro anos do Curso de Licenciatura, porque eles se inscrevem nessa matéria optativa. E eu sempre ofereço essa disciplina. Então, eu corro pela tangente, logicamente só para os que estão interessados e para os que estudam. Assim, eu consigo que eles façam quatro anos de piano individual.

*Ana Paula: Então estes últimos dois anos seriam aulas individuais?*

Fátima Corvisier: Sim, individuais. Porque não está especificado nas ementas das disciplinas se elas são em grupo ou individuais. Na verdade, a USP deixa uma margem de interpretação dessas disciplinas muito grande.

*Ana Paula: A senhora faria modificações em algum destes três quesitos? O que seria ideal quanto à extensão do curso, periodicidade e duração?*

Fátima Corvisier: Eles têm uma hora de aula por semana, seja em grupo ou individualmente. Em se tratando do aluno de Licenciatura, que irá ensinar, acho que o ideal seria eles terem uma aula individual, como já têm, e uma aula sobre como aplicar, de forma prática, esses conhecimentos, o que já é feito de forma teórica na aula de “Pedagogia do Piano”. Se eles, assim como as turmas de piano em grupo, pudessem ter duas aulas por semana, eles renderiam muito mais. Que fossem aulas de uma hora, pelo menos. Acho que o ideal seriam aulas de piano durante todo o curso e de ensino de instrumento em pelo menos dois anos de curso (2º. e 3º.).

*9 - A USP dispõe hoje de quantos laboratórios de teclado e pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

Fátima Corvisier: Nós temos um laboratório com dez pianos digitais, marca Kawai, com três pedais e sensíveis ao toque. Na verdade, esse laboratório é um espaço físico, mas na USP e outras universidades, existem outros laboratórios, que seriam em forma de grupos de ensino e pesquisa. Agora estamos formando outro laboratório, que deve ser institucionalizado no começo do ano, que seria um laboratório de piano e pedagogia do piano. Nele, queremos estender essa questão da tecnologia para aula do piano individual acústico também, através da aquisição, se possível, dos Disklaviers, da Yamaha. Já vi uma demonstração deles. Você pode ter um aluno tocando em seu Disklavier no Rio de Janeiro. Seu professor, em Nova Iorque, se possuir também um Disklavier, pode escutar e ver o que o aluno está tocando. Através desse sistema, podemos criar uma rede internacional de master-classes, workshops e palestras. É algo que estamos pensando para o futuro.

*10 - Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado?*

Fátima Corvisier: Um aluno por piano. São dez pianos, então, dez alunos por turma. Mas, às vezes, as turmas são menores. Isso depende dos horários, da disponibilidade deles na universidade, e também um pouco de como você irá agrupar os alunos por área de interesse.

*Ana Paula: Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Fátima Corvisier: O espaço físico é um problema. Antigamente, nós dávamos aula para mais alunos em menos pianos. Mas a aula ficava um pouco comprometida. Passava muito rápido o tempo da aula e víamos que, quando os alunos estavam ansiosos, por mais que tentassem manter a atenção, ficavam dispersos. Então, para a aula funcionar, realmente tem que ser um aluno para cada teclado ou piano digital. Fora disso, é um pouco mais confuso. Você tem que fazer um rodízio muito grande, ter uma preparação de aula muito boa, para que todo mundo esteja ocupado durante aquele tempo em que só alguns estão no teclado.

*Ana Paula: Neste sentido, haveria um número ideal de alunos por turma? Qual seria?*

Fátima Corvisier: Lá nos EUA, as turmas chegam a ter 20 alunos. Às vezes, até um pouco mais. Mas neste caso, como lhe disse, a infraestrutura está toda lá. Tem um controlador, que é aquela mesa de som. Sentado no seu lugar, o professor pode estar controlando todos os alunos ao mesmo tempo, individualmente, em dupla, trio, etc. Então, é diferente. Sem esses recursos aqui, nós não podemos nos dar ao luxo de ter uma turma muito grande, pois fica um pouco fora de controle. Acho que o ideal seriam 8 alunos, 10 no máximo, que é o que fazemos na USP. Estou me referindo à aula na universidade. Como disse antes, para crianças iniciantes, acho que uma turma pequena é mais fácil de ser manipulada. Eu diria entre 4 e 6 alunos.

*Ana Paula: As disciplinas “Piano Complementar” em grupo na USP comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música? Quais são esses cursos?*

Fátima Corvisier: Sim. Eles vêm da Licenciatura, porque é obrigatório para eles, em vários instrumentos: Sopros, cordas, canto, percussão, ou do Bacharelado em Canto. Há também aqueles alunos que possuem uma pequena noção de piano e que, na verdade, não têm domínio de nenhum instrumento ainda. Esses alunos também são direcionados para o piano em grupo. Muitos vêm da formação de conservatório, alguns com a formação melhor, outros com uma formação bastante deficiente. Nós temos alunos de muitas partes do interior de São Paulo e Minas Gerais, e aparecem alunos que têm uma falta de conhecimento muito grande. Mas isso é compensado por uma enorme vontade de aprender. Então, uma coisa acaba compensando a outra.

*11 - Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se maticularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Fátima Corvisier: Como disse o currículo vai mudar e não sei o que acontecerá no próximo semestre. Mas, até o ano que passou, nós sempre fizemos entrevistas com os alunos que iriam ter aula de Piano Complementar. Primeiramente, para saber o quanto eles já tinham estudado de piano, ou se eram iniciantes. Em segundo lugar, para saber quais seriam os interesses deles no curso de música, se gostariam de ensinar em escolas regulares, de tornarem-se teóricos, professores do instrumento, enfim, se eles tinham uma idéia sobre o que necessitariam ter no curso de música. Então, o objetivo das entrevistas era, além de poder conhecer melhor o aluno e poder separar melhor as classes de piano em grupo, selecionar quem seria da classe individual e da classe em grupo, enfim, o de termos uma noção de que tipo de aluno

estávamos recebendo. Então, é um critério prático, para saber como iremos dividir pelos professores, e também para escolher que tipo de repertório e estratégia iremos usar com o aluno “a”, “b” ou “c”. Porque nós fazemos eles tocarem, também, novamente. Porque, nem sempre, na época do vestibular, você lembra do que ele tocou, de como ele tocou, enfim, das deficiências, do que ele já traz de bom. Por isso nós reavaliamos.

*12 - Que fatores, na sua opinião, justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros mais adiantados numa mesma turma de EPG?*

Fátima Corvisier: Bem, há autores que pensam que tanto faz, que é possível você colocar um aluno mais adiantado com outro mais iniciante. Todos apontam, como fator principal, o estímulo que o aluno iniciante irá ter ao ver o aluno mais adiantado já “se virar” no piano, ou já se desenvolver mais rapidamente. Eu penso que vai depender muito do professor. Porque não é fácil. Eu tenho esta experiência, já que por algum tempo, na USP, também dei aulas de percepção musical, passando pelo mesmo problema. Havia alunos que possuíam ouvido maravilhoso e que já tinham uma percepção rítmica excelente, junto com alunos que mal sabiam ler uma partitura. Então, acho que é um pouco problemático. Ainda é algo com que nós nos debatemos [na USP] e que estamos tentando melhorar. É claro que o aluno mais atrasado pode ter o estímulo de ver o aluno mais adiantado, querendo fazer igual, se esforçando e estudando mais. Mas acho que isso sempre faz a aula não render como poderia, se todos estivessem no mesmo nível. Agora, uma coisa que pode ser feita é: o professor dar a mesma atividade, em níveis diferentes. Porque nem tudo que é dado na aula de piano em grupo é praticado “em grupo”. Na verdade, é apenas uma pequena parcela da música feita na aula de piano em grupo que é feita “em grupo”, de fato. Em geral, você trabalha individualmente, em duplas, ou em pequenos grupos dentro daquele grupo maior. Por exemplo, como na leitura à primeira vista: eu já fui a um workshop em que o professor trouxe uma grade de orquestra e pediu que cada um tocasse um instrumento. Mas, ali, todos já tinham um conhecimento e desenvolvimento pianístico mais ou menos equivalente. Quero dizer, você não irá fazer isso numa turma onde há pessoas que tocam e outras que não tocam nada. Há menos que você pegue uma partitura em que o nível de dificuldade desses instrumentos, ou partes, seja equivalente aos diferentes níveis de alunos que você possui. Assim pode dar certo.

*13 - Na disciplina “Piano Complementar” em grupo, você trabalha com monitores? Que atividades esses monitores desenvolvem?*

Fátima Corvisier: No Piano Complementar em grupo eu não tinha monitores. Hoje em dia, a USP disponibiliza algumas bolsas de estudo para monitoria e outras formas de ensino através da pesquisa. Então, por intermédio dessas bolsas, alguns alunos bolsistas estão atuando como monitores em aulas em grupo, mas não sou eu quem está orientando esses alunos. Esses alunos pegam crianças da comunidade da cidade de Ribeirão Preto, e aplicam essas aulas em oficinas. Então não é um curso, diríamos assim, que tenha pretensões muito grandes. É algo em nível de Extensão, para oferecer cultura à população. Não quero dizer que as aulas não sejam bem dadas, pelo contrário. Mas existe um rodízio onde nenhum aluno fica mais do que seis meses numa oficina, portanto não há uma continuidade. São só aquelas quinze aulas e acabou. Mas eu não faço esse tipo de orientação ainda.

*14 - Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo, que o professor não poderia alcançar numa aula individual?*

Fátima Corvisier: Acredito que depende do aluno e depende do professor. Principalmente do professor. Uma aula individual pode ser altamente motivante. Mas o piano em grupo motiva de maneira diferente. Ainda mais no estudo de piano, que é tão solitário. O fato de você poder fazer música em grupo é sempre muito divertido. Música de câmara, ou seja lá que nomenclatura você queira usar, é sempre muito gratificante. Então, eu acredito que sim. Se bem que nas aulas individuais para iniciantes, hoje em dia, há o recurso da partitura para piano a quatro mãos. Quase todos os métodos de iniciação ao piano têm a parte do *secondo* para o professor acompanhar o que o aluno toca. Também acho que isso motiva muito e não deixa de ser piano em grupo. Ao ter duas pessoas tocando piano, já é um grupo. Já é música de câmara. Acho que motiva muito, mas depende muito de como é aplicado. Mas a princípio, como conceito, como idéia geral, o ensino do piano em grupo motiva bastante.

*Ana Paula: A que fatores a senhora atribui tal motivação?*

Fátima Corvisier: O fato de todos estarem dividindo a mesma experiência, compartilhando. Não só por estar na mesma sala, mas porque eles trocam informações entre eles. Há muitas atividades em que você pode fazer com que os alunos trabalhem uns com os outros. Acredito que isso motiva. Eles vêem que eles não estão sozinhos; que aquilo que eles podem não ter compreendido, o colega também pode não ter compreendido. Um vai ajudar o outro. Isso motiva de todas as formas, tanto numa dificuldade, que pode ser sanada, como na própria questão da música ser enriquecida pela quantidade de partes que a compõem. Penso que é bastante interessante, por exemplo, em qualquer workshop de piano em grupo, mesmo aqueles com professores de piano ou pessoas que já tocam: assim que você senta nos pianos eletrônicos e observa uma aula, com profissionais, você vê uma alegria nos olhos deles. É impressionante como todos se transformam em crianças, como começam a bater [risos]. É impressionante como todos deixam aflorar novamente a criança, e como eles se sentem parte de um todo. Acho que o ser humano é social, certo? Então...

*15 - As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

Fátima Corvisier: Os alunos de piano complementar, em grupo, estão demonstrando alguma coisa em quase todas as aulas. Como disse, a Profa. Simone Gorete Machado sempre coloca alguma coisa que valha nota em cada aula, para também promover uma disciplina mais acirrada e um comprometimento maior dos alunos na classe. Então, eles estão sempre tocando para os colegas. No final de cada semestre, eles apresentam a peça solo que eles estudaram durante todo o semestre, às vezes na presença de alguns professores.

*16 - Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

Fátima Corvisier: O fato de ter alguém sempre o observando, o faz encarar, de maneira diferente, aquilo que você está fazendo. É um comprometimento maior. Você se encontra, como se diz em inglês, embaixo do “spot”, todos os dias. Então você não pode se dar ao luxo de tocar de qualquer maneira. O próprio Schumann dizia: “você deve estudar todos os dias como se um grande mestre estivesse lhe observando”. Acho que é isso.

*17 - Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Fátima Corvisier: Não estou todos os dias na aula de piano em grupo para lhe dizer isso com toda a certeza. Mas penso que qualquer tipo de erro é muito bem aceito, porque todos vão errar. É a tal história: outra coisa que motiva, que une, é isso. Todo mundo é igual ali. Um pode saber um pouco mais, o outro um pouco menos, mas ninguém será perfeito. Ninguém é perfeito. E todos ali estão sendo alfabetizados no piano. Então, mesmo quando há algum erro ou falha, acho que todos percebem e recebem muito bem, sem críticas ou comportamento pejorativo, negativo.

*Ana Paula: Mas há alguma discussão sobre aquele erro? De que forma ele poderia não ser cometido?*

Fátima Corvisier: Se eu fosse fazer isso, acho que seria uma opção minha. Vou comentar o que faço no Piano Complementar. Eu instituí, com o Prof. Fernando Corvisier, um tipo de aula que também tínhamos nos EUA, chamada “Performance Class”. É um tipo de master-class com os próprios alunos. Uma vez por semana, meus alunos de piano individual tocam uns para os outros. Não todos, sempre. Uma vez por semana, por exemplo, dois alunos se apresentam e os outros todos estão lá escutando. Eles dão palpites, falam o que se poderia melhorar, o que está ruim e o que já está bom. É um master-class com os alunos da própria classe.

*Ana Paula: Seria uma master-class onde os próprios alunos se posicionam?*

Fátima Corvisier: Também. Eu dirijo a master-class. Dou a aula como se fosse uma master-class. Quero dizer, eles têm uma espécie de aula na frente dos outros. Logicamente, eu não os deixo se apresentarem quando não sabem uma coisa direito, para também não passarem por uma experiência desagradável. Mas mesmo que eles errem, ou toquem algo que não esteja de cor ainda, não tem problema nenhum. Eles tocam, mesmo errando. Não estão se sentindo julgados. Eu não gosto disso, por isso sigo o seguinte moto: não faço com os outros o que não quero que façam comigo. Então, não deixo que este tipo de comportamento apareça numa aula como essa. Como no piano em grupo, todos os alunos ali estão no mesmo barco e, por isso, todos se respeitam muito. Acho que é bastante interessante. Eu falo o que acho da aula, o que tem que se fazer ou não, e eles também se posicionam. Mas eu tenho sempre que ficar perguntando. Eles ainda ficam um pouco acanhados de falarem sem serem chamados a opinar.

*18 - Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, a senhora afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Fátima Corvisier: Não, acredito que é igual. Para falar a verdade, se a Profa. Simone não tivesse instituído essa contagem de nota em todas as aulas, acho que ela não conseguiria manter a disciplina na turma. Porque sei que os alunos faltam bastante. Há um número “x” de faltas possíveis, certo? Mas quase todos faltam esse número limite.

*19 – A senhora afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

Fátima Corvisier: Não creio que o piano em grupo seja responsável por isso. Concordo com o Sá Pereira que dizia que para ser independente o aluno deve saber estudar, saber ler (no sentido de compreender bem o que lê) e saber ouvir-se. Essas "qualidades" são desenvolvidas tanto nas aulas em grupo quanto nas individuais. Mais uma vez repito que tudo depende do professor. As estratégias de estudo estão muito ligadas ao estudo técnico e do repertório, portanto algo que se enfatiza nas aulas individuais. A leitura pode se desenvolver muito bem nos dois tipos de metodologia, assim como a audição diferenciada. Lembre-se de que um aluno para se tornar independente deve ter um certo adiantamento e, num nível como esse, ele não estará mais tendo aulas em grupo, preferencialmente. Essa pergunta é complicada, pois se pensarmos, por outro lado, que o aluno tem que produzir de qualquer modo durante o semestre, sem a atenção exclusiva do professor, ele acaba se tornando parcialmente independente, sim, mas dentro de um limite, pois, como disse acima, ele estará num nível que requer a supervisão do professor. Vamos dizer que não se trata de ser realmente independente, mas de ter iniciativa, de tentar resolver seus problemas. Só não se esqueça de que alunos ideais não existem e muitos, infelizmente no EPG, não estão muito interessados e acabam cumprindo um mínimo de obrigações na disciplina, apenas o suficiente para passarem de semestre.

*20 - Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno? Como fazer com que todos participem?*

Fátima Corvisier: Acho que sim. É o que comentei: você não pode deixar o aluno ocioso. Porque, senão, ele vai se desconcentrar e tirar a concentração dos outros, também. Acho que sempre deve haver alguma atividade em que, ou todos estejam envolvidos, ou enquanto um faz algo, os outros fazem outra coisa. Por exemplo: estamos trabalhando a harmonização de um trecho melódico qualquer. Enquanto estamos ouvindo um aluno, os outros estão trabalhando neste trecho. Então, sempre alguém estará fazendo alguma atividade. Não pode ficar sem fazer nada. Justamente, sem a mesa controladora, você tem que ficar circulando, monitorando, vendo o que cada um está fazendo.

*21 - É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. A senhora observa nas suas turmas de EPG a presença de "líderes" que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Fátima Corvisier: Não cheguei a perceber alguma liderança nas turmas que tive. Havia, logicamente, aqueles alunos mais comprometidos com o estudo, e que se saíam melhor. Mas eu não via que eles exerciam uma posição, assim, de liderança, tentando fazer com que os outros alunos tivessem o mesmo comprometimento que eles. Sob este ponto de vista de liderança, nunca vi essa união tão grande assim, mas uma coisa mais individualizada, mesmo nas outras classes em que já dei aula, como percepção musical e pedagogia do piano. Não percebo muito isso, não.

*22 - A senhora entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Fátima Corvisier: Acho que sim. Justamente pela própria imitação. Se um aluno consegue ver como um colega resolve um problema técnico tão facilmente, e que para ele é intransponível, essa convivência acaba sendo benéfica. Uma aluna minha acabou de defender um TCC sobre piano em grupo, também. Ela estava dando aula de piano em grupo para adultos de 22 anos de idade. Ela disse que, muitas vezes, o que ela tinha acabado de explicar parecia não ter sido

nada entendido pelos alunos. Então, os colegas começavam a discutir, entre eles, o que havia sido exposto na aula, o conhecimento que havia sido dado. E, desta maneira, eles entendiam o que ela havia acabado de falar. Por isso, acho que essa interação entre os membros do grupo é interessante nesse sentido. Muitas vezes, se fala a mesma coisa. Mas se eu, professora, falo, você não entende. Mas quando o seu colega lhe explica a mesma coisa, você entende.

*23 - E qual é o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

Fátima Corvisier: Não acredito que haja muita diferença entre o professor do piano em grupo e o de piano individual. Nem tanto pela aula em grupo, mas mais pela aula individual. O Sá Pereira fala uma coisa que eu sempre concordei, embora só descobri mais tarde que ele já dizia isso: é como ter um filho. Você não cria o filho só para você; você o cria para o mundo. É a mesma coisa: você não cria o aluno para você. Você não o ensina para que ele fique sempre agarrado na barra da sua saia. Você cria o aluno para ser independente; para ele saber pensar e resolver, sozinho, todos os problemas que vai encontrar em outras peças, depois que ele já parou de estudar com você. Então, penso que no piano em grupo e no piano individual, o papel do professor é o de intermediar esse conhecimento. Ele não “faz” o aluno. Eu sempre falo isso para eles. Nenhum professor faz o aluno, é você que se faz. Porque, por mais que você tenha conhecimento, você não é detentor da verdade absoluta, nem de tudo que existe. O dia que você pensar assim, você pode pendurar as chuteiras, porque você já não é mais um bom professor [risos]. Acho que ele só dá os caminhos, e é o aluno que deve procurar, por si só, crescer. Você dá as ferramentas e o aluno tem que correr atrás, tanto faz se é na aula em grupo, ou individual. Ainda mais no nível universitário. Não é mais como um iniciante, que estuda junto, faz o estudo dirigido, quando você quase toca pelo aluno. Não é isso. É muito diferente. Acho que nesse ponto, tanto numa modalidade quanto na outra, o professor tem que se comportar da mesma maneira. Só que as atividades em grupo requerem uma preparação de aula um pouco mais minuciosa. É mais trabalhosa a aula de piano em grupo do que a individual. Não que não iremos preparar a aula individual. Nós a preparamos também, mas é diferente, certo?!

*24 - Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles?*

Fátima Corvisier: Como eu disse, enquanto você propõe uma atividade e deixa todos estudando, silenciosamente, você pode ir de piano em piano e tentar entender o que aquele aluno está fazendo, perguntando a ele como ele está sentindo aquela atividade. Quando se tem o controlador, é mais fácil de se fazer isso. Quando você tem um determinado tempo para que eles desenvolvam uma atividade e, depois, a exposição do resultado na mesma aula, não esperando a aula seguinte, você já irá começar a avaliar. Como disse, nem tudo no piano em grupo é, aliás, apenas uma pequena parcela, executada em grupo. Muitas coisas são executadas individualmente. Então, nesse momento, você tem condição de avaliar. O principal é que você esteja sempre anotando isso, que você não deixe passar e perceber aquilo apenas como uma noção do que aconteceu naquele dia. Isso é uma das coisas práticas da pedagogia do piano ensinada nos EUA: você tem que manter um caderno, ou “record book”, de tudo o que seu aluno fez, o que tocou, o que está tocando, como está se desenvolvendo. Você deve acompanhar mesmo, mais ou menos como um boletim.

25 - *Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

Fátima Corvisier: Em termos de aluno, o que você daria em três ou quatro aulas individuais, você possa dar em menos tempo nas aulas em grupo. E, pelo próprio convívio e imitação, é lógico que se você ouve alguém tocar de um jeito, vai querer tocar do mesmo jeito. Se você gostou, não tem como fugir disso. Quando todos nós ouvimos uma interpretação de alguma peça e gostamos, sem querer quando tocarmos iremos fazer alguma coisa parecida. Esse convívio é bom, porque desenvolve, até mesmo, a parte auditiva. Porque você tem que prestar muita atenção no que está sendo feito. Desenvolve muito a parte da percepção musical? Lógico que desenvolve. Assim como o senso rítmico, melódico, harmônico, todas essas habilidades que o pianista e o músico, em geral, devem ter. Desenvolve também essa questão da música em grupo, da prática da música de conjunto, que é muito importante. No caso do professor, ele não precisa repetir aquele conceito trezentas vezes. De hora em hora, ele ensina para dez aquilo que levaria dez horas, na forma individual. Através dessas atividades de avaliação, de um determinado conceito que ele está dando, ele pode ver o quanto ainda necessita repetir sobre aquele assunto, ou o quanto já foi entendido. Acho que o “feedback” é mais fácil quando você está em grupo do que individualmente. As atividades são mais dinâmicas. Em termos práticos, foi o que já disse: um professor particular de piano, por exemplo, pode ter em sua casa um pequeno estúdio, com três ou quatro pianos digitais. Você pode abrir seu estúdio de piano em grupo, não precisa ser só na universidade. Você pode ter mais alunos, com um preço mais acessível por aula, o que seria bom para você e para os alunos. O piano acústico hoje, também está caindo em desuso, infelizmente é o que percebo no dia a dia. Essa questão tecnológica, também, atrai muito os alunos. Não quero dizer que ele vai permanecer a vida inteira tocando teclado ou piano digital. Muitos, inclusive, quando querem fazer a coisa, realmente, migram para o piano acústico. Mas é um começo, certo?

26 - *Existem desvantagens no ensino de piano em grupo? Quais seriam?*

Fátima Corvisier: Acho que parte da técnica e repertório realmente ficam um pouco mais em desvantagem. Porque não há como alocar todo o tempo da aula em um aluno só. Então, o ideal seria que, se não me engano Robert Pace falava isso, eles tivessem as aulas em grupo das habilidades, e fizessem uma segunda aula na semana, individual, com o repertório e técnica, para que se possa trabalhar todo esse aspecto, que também é importante. Tudo irá depender do que o aluno quer com a aula, do contexto em que a aula está sendo dada, se é na universidade ou numa instituição privada, ou se é para iniciante ou adulto. Não é receita de bolo. Cada aula é uma aula diferente e cada grupo tem suas necessidades e anseios, que devem ser contemplados.

27 - *Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao ensino de piano em grupo?*

Fátima Corvisier: Eu acho, que o ensino de piano em grupo não é aula de teoria com o auxílio de piano. Eu penso que o piano em grupo é, como a Maria de Lourdes Gonçalves fala muito bem, alfabetização pianística de um músico, ou, alfabetização pianística de um não músico iniciante. Logicamente, nós vamos trabalhar a parte harmônica, a parte da percepção musical. Mas essas matérias são dadas nas suas aulas específicas. O piano em grupo vai tocar nesses pontos, mas não é o principal. O principal é fazer a pessoa tocar piano. E, como eu disse sobre o professor Thomas Parente, professor de piano em grupo na *Rider University* em *New Jersey*, lá nos EUA, vemos que o objetivo principal dele é fazer com que as pessoas tenham gosto pelo piano, saibam pegar uma partitura pianística, lê-la e tocá-la. Sentar, ler e tocar. Elas não irão sentar para fazer um exercício de harmonia: isso é uma consequência da aula de

harmonia. Elas não irão sentar para descobrir que notas estarão tocando: isso é uma consequência da aula de percepção musical. Elas estão trabalhando isso quando estão estudando. Mas elas estão lá para tocar piano.

*28 - Existem diferenças entre Master-class e Ensino de Piano em Grupo?*

Fátima Corvisier: Ah, sim, totalmente. O Master-class - quem instituiu esse tipo de aula, dizem, foi o Liszt - na verdade, é uma aula de performance. O que eu quero dizer com isso? É uma aula de tocar no palco. Quando você está dando aula para seu aluno e, seja na classe individual ou em grupo, ele está tocando de certa maneira. Na hora em que ele sobe no palco e toca para um grupo de pessoas, ele já é outra pessoa tocando. Então, você está avaliando a performance em si. Não só o que ele está fazendo com a peça. É uma aula de como ser um *performer*. É uma aula que vai além do tratamento de uma peça específica, de algum problema técnico, ou musical. Isso também está implícito, mas é uma aula de performance. É como você usa o palco. Tanto é que o Master-class não pode se ater a detalhes muitos específicos, dignos de uma aula individual. No Master-class, você fala de interpretação ou algo mais geral. Fala como é que a interpretação daquela peça deve ser feita, mas em termos de como ele se comporta como um solista, no palco, também. E a aula de piano em grupo, como disse, é a aula de alfabetização pianística de quem não sabe tocar piano. De quem não sabe, porque toca outro instrumento; ou, de quem não sabe, porque é um iniciante na música.

*29- E de que forma o ensino de piano em grupo poderia ser aplicado aos alunos do bacharelado em piano?*

Fátima Corvisier: Isso é um desafio que teremos a partir do próximo semestre, creio eu. Realmente acho que nós iremos concentrar esse tipo de metodologia para explorar: leitura à primeira vista, num nível mais difícil do que aquele que é dado para quem está iniciando no piano; também um pouco de harmonização no teclado; talvez um pouco de improvisação. Agora, por exemplo, nós temos um aluno que cursa o bacharelado e que já faz tudo isso de forma brilhante. Brilhante! Eu não sei o que faremos com um aluno como ele. O mais certo seria que nós pegássemos os alunos de bacharelado em piano e fizéssemos com eles todas as atividades que nós fazemos com os alunos regulares de piano em grupo, para que, assim, eles aprendessem como se dá aula de piano em grupo. Mais do que experimentar as atividades do piano em grupo, pois eles já irão experimentar, de uma certa forma... mas, em vias de mostrar a eles como é que eles irão aplicar isso um dia. Porque isso é muito certo que: qualquer pianista, um dia, irá ensinar seu instrumento, e também é muito certo que irão fazer música de conjunto. Porque viver de tocar piano solo é muito difícil. Então, eles iriam trabalhar a prática de conjunto também, e iriam estar trabalhando essas atividades que, possivelmente, eles iriam ensinar, quando começassem a se dedicar ao magistério, fosse individual ou fosse em grupo.

*Ana Paula: Obrigada, Professora!*

**Entrevistada: Profa. Maria Clara Gonzaga - UFRN**

*1 – Gostaria que a senhora discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Maria Clara Gonzaga: Bacharelado em Piano na UFRJ, Mestrado em Práticas Interpretativas, na área de artes, na Unicamp e o Doutorado em Teoria e Prática da Interpretação, na área de música, que estou fazendo na Unirio.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Maria Clara Gonzaga: Através de um curso que nós da equipe da UFRN, onde eu trabalho desde 1994. Lá, na UFRN, era só curso básico, não havia cursos regulares oficiais, nem de nível médio, nem de graduação. Então, a equipe que chegou, nova, junto comigo, no concurso e em concursos posteriores que admitiram outros profissionais do Brasil inteiro, começou a ver que a demanda pra piano era muito grande na época, e para outros instrumentos também, mas a experiência de piano em grupo nunca ninguém tinha tido ainda ali na equipe. Eu só tinha ouvido falar. Então, surgiu a curiosidade da gente saber como funcionava para ver se dava para implantar e resolver esse problema: porque a gente implantou um curso técnico, uma graduação, regular, oficial, e éramos relativamente poucos professores para a demanda que a gente mesmo criou; e a gente tinha que resolver isso. [Risos]. Mesmo porque, de muitos alunos que ingressavam no Curso Básico, poucos realmente avançavam, por “n” razões, de vocação, ou de apoio dos pais, por terem ou não o instrumento em casa, a disposição dos pais de levá-los para estudar, então, acabava que poucos eram aproveitados desses muitos que ingressavam. Bom, então vamos tentar resolver este problema com o piano em grupo. Vamos ver se dá certo. Então, convidamos a Profa. Diana Santiago pra ir falar sobre isso, para dar um curso pra gente de como funcionava. E o curso foi maravilhoso. E nós nos animamos! A direção da instituição apoiou, deu as condições, nós fizemos uma sala para o piano em grupo, do jeito que a Diana tinha orientado; na época, não me lembro exatamente, mas acho que eram 5 ou 7 pianos, na disposição que ela havia orientado, e, inicialmente, com duas professoras por classe, pra dar atenção enquanto uma estava ministrando, a outra estava dando atenção individual a cada aluno.

*Ana Paula: Eram 7 pianos ou teclados?*

Maria Clara Gonzaga: Teclados. Nós adquirimos clavinovas em 2000, se não me engano.

*Ana Paula: E em 1994?*

Maria Clara Gonzaga: Ainda não tinha isso não. Era individual. Nós passamos um bom tempo... até implantar os outros cursos, porque também tem esse problema da demanda... demorou um tempo. Imediatamente após a visita da Diana, nós nos animamos, e aproveitamos um recesso pra reunir a equipe toda de piano e fazer um treinamento entre nós mesmos, planejando como seria, tentando fazer de maneira uniforme o planejamento de todas as turmas. Convidamos uma professora que era da área de composição pra compor pecinhas especialmente para esta disciplina. E, enfim, pegamos tudo que era método, inclusive da Maria de Lourdes Junqueira... foi muito bacana! Nós escolhemos os métodos, planejamos

juntos realmente o que seria ministrado. Foi um sucesso! Até hoje nós fazemos isso e temos tido bastante êxito nesse processo!

Mas nós não fazemos isso com o Bacharelado. O Bacharelado em Piano tem outro sistema. A gente dá uma aula individual de 2h na semana e outra de 3h em conjunto, mas não neste sistema do piano em grupo, é como uma masterclass. O Piano em Grupo ficou para o curso básico e para instrumento complementar, tanto do técnico quanto da graduação, no caso Licenciatura, ou para quem faz outros instrumentos no Bacharelado.

*3 – Como a senhora define EPG?*

Maria Clara Gonzaga: É o ensino que promove parcerias, o espírito de grupo.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG no Brasil?*

Maria Clara Gonzaga: Acredito que os mesmos fatores que levaram a UFRN a implantar esse sistema de ensino.

*5 – Em quais disciplinas da UFRN o EPG é adotado?*

Maria Clara Gonzaga: A gente chama de Piano Complementar, para Licenciatura e temos duas modalidades de Instrumento Harmônico (violão e piano) e com o piano a gente também usa o laboratório. E para o curso técnico, onde nós temos um curso popular.

*Ana Paula: Qual a diferença entre a disciplina Piano Complementar e Instrumento Harmônico?*

Maria Clara Gonzaga: Instrumento Harmonico prioriza a leitura de cifras e repertorio para a sala de aula, para a musicalizacao que o professor vai atuar.

O Piano Complementar mesmo vai ajeitar direitinho a mão, para que a pessoa tenha uma técnica básica de manejo do instrumento, embora a gente também veja um pouco de leitura de cifra, mas a gente não tem essa responsabilidade de preparar o repertorio para a sala de aula, é mais para o manejo do instrumento. Então, a gente faz um pouco de leitura de cifra, mas também o repertorio para iniciante de musica erudita.

*6- Qual o conteúdo programático desta disciplina Piano Complementar?*

Maria Clara Gonzaga: A gente trabalha a leitura para que ele possa ver uma partitura e tenha uma certa intimidade com as duas claves; que tenha o manejo básico do dedilhado, por isso fazemos pentacordes, primeiro para conhecer as tonalidades todas, maiores e menores, e depois as escalas, e chega até duas oitavas pra cada mão, pra ter esse conhecimento do manejo da digitação, através de peças também, que vão dar esta vivência; e um pouco de leitura de cifras, pra aprender a fazer arranjos simples sobre cifras simples, pra dar aquela iniciação e depois ele tem que seguir. Eu tenho visto que eles ficam com muita vontade de continuar. Isso é bom. A partir dali eles podem, de fato, ir sozinhos ou procurar ajuda, porque também não é uma questão central do curso também, a gente não pode aprofundar demais.

*7 – Quais delas você leciona?*

Maria Clara Gonzaga: Eu leciono Piano Complementar para alunos do Bacharelado em outros instrumentos e para Licenciatura. Já lecionei “Leitura de Cifras” que também funcionou em conjunto.

*Ana Paula: Ainda existe esta disciplina “Leitura de Cifras”?*

Maria Clara Gonzaga: Não sei te dizer. Se já saiu da grade, porque constantemente a gente reformula a grade.

*7 - Você adota algum método específico?*

Maria Clara Gonzaga: Não. Eu utilizo vários. Métodos de iniciação, de leitura. A Maria de Lourdes Junqueira; eu gosto muito de usar o John Thompson, o álbum da Moema Craveiro, que pouca gente conhece, que é maravilhoso; Margareth Stuart, eu uso. Enfim, eu procuro saber da demanda deles. Cada um traz uma demanda individual para trabalhar. Eu gosto muito dessa troca. Eu proponho e deixo eles proporem também, para que fique proveitoso pra eles.

*8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas? A senhora faria modificações em algum destes três quesitos?*

Maria Clara Gonzaga: A gente usa dois horários de aula que é de 50 minutos, então, 1h40min. 1 vez só por semana. Eram 2 vezes quando só ocupava um horário, a gente procurava saltar os dias. Depois, pela complexidade dos horários e de salas, não deu mais para fazer isso. Hoje nós fazemos dois horários seguidos na semana.

*Ana Paula: E quantos períodos são?*

Maria Clara Gonzaga: São dois períodos apenas.

*Ana Paula: É suficiente? Faria alguma modificação?*

Maria Clara Gonzaga: É suficiente para dar aquela iniciação, contando que o aluno vá depois procurar fazer um treinamento sozinho, se interessar por continuar treinando. Eu sempre tenho a preocupação de frisar muito que, pra quem toca instrumento melódico, é cantor, ou regente, no caso, a maioria deles em algum desses se encaixa, vai precisar muito em sala de aula de utilizar o piano em algum momento. Eu procuro frisar bastante a importância do piano na musicalização inclusive, pra que eles, a partir dali, continuem se aperfeiçoando. Lógico que não é suficiente para a atividade que eles vão desenvolver. A vida toda continuando no aperfeiçoamento. Mas, eles saem tocando escalas de todas as tonalidades, lendo nas duas claves simultâneas num nível básico, o básico de leitura de cifras também.

Temos muita vontade de ampliar essa iniciação com um curso mais longo para que os alunos tenham uma formação mais consistente, mas ainda não somos uma equipe grande o suficiente para dar conta dessa demanda, uma vez que trabalhamos como unidade acadêmica especializada em música, que atende ensino infantil, básico, médio e graduação (bacharelado e licenciatura), além de especialização em música.

*9 – A UFRN dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

Maria Clara Gonzaga: Uma sala oficial com 7 clavinovas e uma outra sala bem nova, com três pianos de armário, que foi criada agora. Mas, o oficial, nesse formato que a Diana passou, e nós adotamos é só uma sala mesmo.

*Ana Paula: Algum piano acústico?*

Maria Clara Gonzaga: Não.

*10 – Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado?*

Maria Clara Gonzaga: Até 7 alunos.

*Ana Paul: Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Maria Clara Gonzaga: Isso é uma boa pergunta. Nós chegamos à conclusão, na época, que, numa turma desse número, deveria ter mais de um professor, principalmente para criança, porque você não pode perder cada um de vista, em nenhum momento, porque criança dispersa com muita facilidade. Então, no início a gente fazia até com menos, com máximo de 5. Nós aumentamos exatamente porque a nossa principal demanda, que era de crianças, passou a ser de adultos. Então a gente achou que caberia. A demanda aumentou muito. Mas agente utiliza fones pra quando a gente quer dar uma instrução individual pra alguém. Eu acredito que a questão da faixa etária seja um diferencial, porque o aluno adulto vai ter um pouco mais de disciplina, de paciência, pra prestar atenção, não fica brincando no teclado na hora que a gente esta falando, eles têm um pouco mais de domínio.

*Ana Paula: Neste sentido, haveria um número ideal de alunos adultos por turma? Qual seria?*

Maria Clara Gonzaga: Eu sinceramente acho que é 7 é muita coisa. É um desafio trabalhar com todos. Inclusive trabalhando com adultos. O numero ideal acredito que seria de 4 a 5. 4 crianças e 5 adultos acho que está bom.

*Ana Paula: Com 7 alunos seria necessária a presença de ...*

Maria Clara Gonzaga: De mais um professor.

*Ana Paula: Poderia ser um monitor?*

Maria Clara Gonzaga: Poderia.

*Ana Paula: As disciplinas que utilizam o EPG na UFRN comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música? Quais?*

Maria Clara Gonzaga: Sim, instrumento complementar em nível de graduação e técnico, além do ensino do instrumento em nível básico.

*11 – Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Maria Clara Gonzaga: Não. Tem aquela abordagem inicial da primeira aula, onde a gente procura saber que instrumento toca, se tem alguma base de piano. Alguns já estudaram piano algum dia. Normalmente é muito desnivelado. Esse desnivelamento a gente tem que contornar mesmo. E eu procuro cobrar de quem tem pra dar mais e aquele que não teve uma

aproximação com o instrumento ou que tem mais dificuldade, eu vou fazer com que ele rompa o limite dele, e vou cobrar dele o que foi possível também trabalhar. E não vou fazer com aquele que já toca, que ele fique só naquelas primeiras notas. Eu vou fazer cada um avançar no seu nível. Por isso, quando a gente faz peças EM conjunto, eu procuro colocar a parte de acordo com cada nível. É um desafio, mas a gente acostuma; é gostoso ver o resultado! Aquele que trabalhou menos, se sente muito satisfeito e estimulado porque ele não está sendo excluído, ele está no processo, ele faz parte. E aquele avançado, ele não sente enfadonho, porque ele também está sendo desafiado. Isso eu acho uma das coisas mais importantes do piano em grupo!

*12 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros mais adiantados numa mesma turma de EPG?*

Maria Clara Gonzaga: Se a gente fosse fazer uma seleção para cada turma, ia ficar uma operação muito complexa. A gente já faz uma seleção para entrar no curso. Como eu vou fazer outra seleção lá dentro pra ele cursar o piano?! Então, vou fazer uma turma mais adiantada e outra menos?! Acho que não faria muito sentido! Eu acho que essa troca que ocorre com o aluno que é mais adiantado no instrumento com aquele que não é, é muito saudável! O que não toca muito, que não teve experiência anterior, ele olha o outro, ele aprende com o outro. Aquilo que você estava falando na sua apresentação! Eles, nos bastidores, antes da aula começar, ou em outras turmas, eles vêm um piano e tocam; um passa para o outro. Então eu aproveito, por exemplo, o que vai tocar menos, que vai tocar só duas notinhas, porque não teve experiência anterior, ele vai cantar, por exemplo; eu coloco ele para fazer uma leitura de cifras de uma maneira muito mais simples que um outro, mas ele vai cantar e se acompanhar ao mesmo tempo. Então, eu já desafio ele em outra área. Eu aproveito a vocação dele. Isto realmente é uma experiência bárbara pra todos eles! Normalmente eles terminam o semestre muito motivados, muito satisfeitos, com vontade de até de fazer curso de piano. [Risos].

*13– A senhora comentou que já trabalhou com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Maria Clara Gonzaga: Hoje não temos um monitor. Já funcionou assim. O monitor vai visitando de teclado em teclado as crianças e nisso ele consegue segurar um pouco mais... Por exemplo, você passa uma coisa para o grupo inteiro, e tem um aluno que está com um pouco mais de dificuldade que os outros. Então, o monitor está ali para dar este apoio, para não ir o professor principal que está ministrando no momento, deixar de falar com o grupo todo para atender àquele aluno que está com algum problema. Então, facilita bastante. Inclusive é um excelente laboratório, no caso de ter licenciatura específica para aula de instrumento, que não é o nosso caso, nós não temos ainda, a não ser para musicalização geral, mas seria uma coisa maravilhosa. Quando eu tinha um monitor, ele era aluno da Licenciatura, que é para musicalização em geral, mas, ele era pianista. Então, pra ele foi muito bom, porque ao mesmo tempo em que ele me ajudava, ele via como eu trabalhava. Então, com certeza na hora em que ele for entrar em sala de aula, ele já vai estar muito mais seguro, porque ele presenciou todo um processo.

*Ana Paula: Então, você acredita que acima de 4 alunos já seria necessário a presença de monitor.*

Maria Clara Gonzaga: Acredito que sim.

*Ana Paula: Mesmo a turma de adulto?*

Maria Clara Gonzaga: Na turma de adulto acho que depois de 5. O adulto não é tão mais ajuizado que a criança, não. [Risos]. Minha abordagem é bem parecida. [Risos.] O adulto também cansa a cabeça, ele também acha enfadonho, se você não fizer um jogo, uma pausa durante uma aula que é de 1h40min, então, se você não fizer uma mudança de atividade, de certa forma dinâmica e constante, ele também se cansa, pede pra sair mais cedo. Não é muito diferente, não! [Risos].

*14 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo? Esta motivação o professor poderia alcançar numa aula individual?*

Maria Clara Gonzaga: Exatamente! Numa aula individual não tem condições. Quando a gente faz aula individual, a gente acaba promovendo encontros, porque é necessário que haja uma associação, um dialogo entre os alunos. Isso é muito proveitoso!

*Ana Paula: E a que você atribui esta motivação e entusiasmo que o grupo provoca?*

Maria Clara Gonzaga: Eles sabem que estão todos no mesmo barco, mesmo uns tendo mais condições que outros. Todo mundo tem seus problemas. Se um não tem no piano, tem em outra disciplina. Então, estão todos numa fase de aprendizado. Eu acho que o professor também deve colocar que também está sempre numa fase de aprendizado. Mostrar pra eles que, na verdade, estamos todos nestas condições, e a diferença é que uns têm mais experiências que outros. Mas, estamos todos trabalhando pela mesma coisa, pela música. Isso é importante. Eu sempre trabalho com o objetivo de apresentar. Então, todos têm o mesmo objetivo. Não importa se um vai tocar duas notas e outro, duzentas. Eles são uma equipe se apresentando. Então, eles se entusiasmam porque um vai suprir o que o outro não tem. Inclusive eles se motivam com a produção: vamos marcar a data, o local. Eu tive uma turma de violonistas em que, na apresentação final, eles tocaram piano e eu violão! [Risos.] Vamos inventar uma coisa bacana pra mostrar, uma coisa curiosa, interessante para o publico, este objetivo faz com que eles se unam, se motivem, e um não acha ruim que um está mais adiantado e o outro não está.

*15 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

Maria Clara Gonzaga: Em toda aula eles presenciam o que o outro está fazendo. Mas, quando tem alguma coisa que já dá para começar a mostrar, chamamos uma outra pessoa para olhar, uma pessoa que está passando... eu faço “aula-visita”, aquela aula que a gente faz um convite para eles levarem a mãe, a namorada, a esposa, às vezes convidam até o pipoqueiro... [risos]... que trabalha em frente à escola. Enfim, convidam aquela pessoa que eles querem que veja o trabalho. A gente faz uma “aula-show”. Isso já é uma preparação pra apresentação no final. A gente tem esse objetivo: se apresentar.

*Ana Paula: Nessa apresentação final os alunos tocam individualmente ou em conjunto?*

Maria Clara Gonzaga: Tem apresentações individuais e tem de grupo. Isso vai depender do repertório que a gente formou. Esse repertório é pensado e decidido por todos; sempre levo muita coisa para eles escolherem e, como eu te falei, pergunto da demanda deles, o que eles gostariam de fazer. Então, é uma elaboração em grupo.

*Ana Paula: E durante as aulas, ao longo do curso, os alunos se apresentam para todos os colegas ouvirem?*

Maria Clara Gonzaga: Também.

*Ana Paula: Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno? Você acredita que isto motiva e desenvolve a auto-segurança dos alunos?*

Maria Clara Gonzaga: Totalmente. Mas, isso é muito delicado, porque você tem que fazer com que ele apresente aquilo que ele está seguro para apresentar. Então, se ele ainda não tem uma peça inteira, para apresentar bem, vamos fazer um trecho que seja possível, que ele faça bem feito, com toda a propriedade, sem correr um risco muito grande. Risco a gente sempre corre, mesmo estando muito preparada. [Risos.] Mas, que não corra um risco muito grande de se decepcionar com ele mesmo. Por isso eu digo: cada um vai mostrar o que pode. Então, se um só pode mostrar 4 compassos, ele vai mostrar 4 compassos; se o outro pode mostrar 4 peças, ele vai mostrar 4 peças. Então, cada um com o seu quinhão. [Risos.] Então, eu procuro desafiar para que ele exponha aquilo que eu sei que ele pode fazer bem, pra também não ser uma pressão desagradável, desnecessária, pra também não “se queimar” e depois voltar pra casa arrasado, achando que não vale nada, que nunca mais vai tocar porque não tem condições. Então, isso é muito delicado, mas é um exercício necessário, com esta ressalva.

*Ana Paula: E a turma critica a apresentação dos colegas ou assume a posição de ouvinte apenas?*

Maria Clara Gonzaga: A gente faz os dois exercícios: faz só para mostrar e todo mundo aplaude; ou então a gente já propõe que vamos avaliar, criticar, as execuções. Já fica combinado antes que aconteça.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Maria Clara Gonzaga: Normalmente eles se absterem de fazer críticas negativas. [Risos.] A gente tem que começar a puxar. Pra que isso aconteça, às vezes é bom o professor também se expor, mostrar uma peça, correr o risco, e também sucumbir. [Risos.] E depois... comentar não só o que foi bom ou ruim, por causa disso ou daquilo, mas o próprio executante falar das suas sensações: “eu tive um branco, ou eu ousei fazer a peça de cor e ela não estava pronta pra mostrar de cor”, ou então, “ela estava quase de cor e eu não olhei a partitura e me perdi”. Então, não só receber a crítica, mas contar para os outros, falar de como foi a experiência com relação ao que eles estudou, naquele momento de tocar, o que aconteceu, se eles estava com vontade de espirrar... [risos.] Dividir com os outros seus problemas e as coisas boas que aconteceram naquele momento pra que tudo desse certo ou não. Às vezes eu faço com que ele fale primeiro que os colegas critiquem.

*Ana Paula: Você comentou que trabalha com diversas peças. Mas, acontece de mais de um aluno fazer a mesma peça?*

Maria Clara Gonzaga: Acontece. Eu sempre faço uma peça que é coletiva, que todo mundo toca e tem as individuais. Mas, mesmo nas individuais, às vezes um escolhe igual ao outro, faz questão de fazer igual. Não há problema. Eu deixo livre.

*Ana Paula: Mas, ocorrendo um erro na peça em grupo, como a turma aborda esse erro?*

Maria Clara Gonzaga: Quando a gente faz o exercício de tocar em conjunto, a gente faz o mesmo que faz no individual: errou, vamos embora! Não olha pra trás, só pra frente! Então, se errou, faz de conta que não aconteceu nada, sem parar, pega o bonde andando lá na frente; disfarça e vai embora! [Risos.] Não deixa o público perceber que aconteceu alguma coisa.

*Ana Paula: E na apresentação individual?*

Maria Clara Gonzaga: Quando a gente trabalha em conjunto, no espírito de equipe, essas coisas de competição... “ah, eu quero ser melhor do que o outro”, ela se ameniza, porque, como está todo mundo no mesmo objetivo, não tem essa: ‘espero que o outro erre, porque eu vou tocar melhor’... Isso era uma coisa que eu observava que acontecia em alguns lugares onde eu freqüentava; uma necessidade de uma competitividade que não é saudável. Quando a gente trabalha em equipe, existe uma solidariedade do outro: “eu também costumo errar aí”, ou, “eu errava e saía esquisito, e dei um jeito de fazer”. Então, existe uma colaboração mais bacana, justamente por a gente formar este espírito de grupo. Os alunos se ajudam; ajudam a solucionar os problemas.

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, a senhora afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Maria Clara Gonzaga: Tem alguns que são bem sem vergonhas! [Risos.] Mas, claro, eles têm uma animação de, pelo menos, se conseguiu realmente estudar, “oba, vou levar porque...”, não é “oba” só porque meu professor vai achar bonito, é “oba” porque vou poder mostrar aos meus colegas que estou tocando direitinho. [Risos.] Eu não sinto que eles ficam muito envergonhados quando eles não tocam, não. [Risos.] Mas, eles sentem sim: “poxa, todo mundo avançou e eu fiquei no mesmo compasso”, “porque eu não estudei, vou ficar só nisso mesmo”; “os outros avançaram a música inteira e eu fiquei aqui”. Então, este termo de comparação influencia sim.

*19 – A senhora afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que a aula individual possibilita?*

Maria Clara Gonzaga: O aluno que aprende em grupo, pelo menos em parte da sua formação ou carga horária, desenvolve mais auto-confiança, em decorrência de estar permanentemente expondo suas fragilidades e constatando seus méritos em meio a outras pessoas com outras fragilidades e méritos.

*20 – Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno. Como fazer com que todos participem?*

Maria Clara Gonzaga: Depende da participação de cada um. E a participação de cada um influencia o outro, a motivação de um influencia o outro. E se for desmotivação, o professor tem que dar um jeito. Se for uma desmotivação influenciando outra, o professor tem que dar um jeito. Cabe a ele formar um espírito de equipe e fazer esta motivação. Cabe ao professor, sim.

*21 – É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. A senhora observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Maria Clara Gonzaga: Em detrimento não. Existem líderes sim. Existe aquele que já tem a personalidade de querer ajudar, ajudar os outros, ajudar a pensar como vai ser a aula, o tempo dividido para cada coisa ...[risos]. É tão engraçado! Já tem aquele que quer controlar a aula. Essa liderança aparece naturalmente, mas acentuadamente ou não, dependendo da turma. Mas, em detrimento eu não vejo. Eu não vejo que essa liderança, quando ocorre, vai excluir alguém ou diminuir a capacidade, a oportunidade de aprendizado de alguém, não.

*22 –A senhora entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Maria Clara Gonzaga: Olha, que não ocorreriam é muito forte. [Risos.] Eu acho que a aula individual também pode oferecer desenvolvimento que a gente consegue no piano em grupo. Eu diria que nós podemos fazer de uma forma ou de outra. O que eu acho que é eficiente, eficaz, é o processo. Não vou dizer que, se numa turma de piano em grupo só se inscreveu um aluno, que esse aluno não vai ter um desenvolvimento igual ao dos outros, ele vai sim. Até porque a gente vai promover pra ele uma apresentação, vai fazer ele se relacionar com outros alunos, mesmo que seja de outra turma; a gente vai dar um jeito de fazer com que tudo isso, que a gente falou, de alguma forma aconteça, que o desenvolvimento dele também aconteça. Então, é possível das duas maneiras.

*23 – Qual o papel do professor na aula de piano em grupo?*

Maria Clara Gonzaga: Além de fazer cada aluno avançar, cada um no seu nível, promover esse espírito de equipe. Eu acho que este é o ponto chave. São dois pontos chave: promoção do progresso, cada um no seu nível, cada um respeitando a si mesmo, “eu estou aqui, eu vou galgar o próximo degrau”, não interessa que meu colega está mais, ou está menos; e promover este espírito de equipe, justamente para que um possa colaborar com o outro. São duas coisas chave.

*24 – Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos. Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles?*

Maria Clara Gonzaga: Faço uma avaliação individual. Na avaliação eu começo com a peça em grupo. Depois eu pego um a um para terminar a avaliação com os itens a serem avaliados, que são individuais. Em geral, uma avaliação tem de 4 a 5 itens, duas a três são coletivas. A leitura, em geral, é igual pra todo mundo. Normalmente escalas, pentacordes... todo mundo faz tudo. O que diferencia bastante é o nível da peça, muda de acordo com as possibilidades.

*Ana Paula: Mas, essa avaliação individual é feita diante dos outros alunos?*

Maria Clara Gonzaga: Só comigo. Não interessa para os outros o que ocorreu com o aluno naquele momento. É uma saia-justa para quem está sendo avaliado. Não gosto de submetê-los a isso não.

*25 – Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

Maria Clara Gonzaga: Para o aluno, eu acho que ele se diverte mais. Ele aprende mais brincando, mais tranqüilo, mesmo sendo exposto a outros. Quando ele se expõe só para o professor numa aula individual, às vezes ele fica mais constrangido, principalmente para crianças. Eu destaco isso: aula individual pra criança é mais chato ainda.

Para o professor, eu acredito que é não ver o seu tempo desperdiçado. Se você tem uma vaga que é de 1 hora semanal, e você tem um aluno que falta regularmente, você não consegue fazer com ele o trabalho que você deveria fazer, que a escola precisa que você faça. Quando você esta em grupo, e você tinha 5 alunos e vão quatro, tudo bem, os outros quatro terão aproveitado aquele horário, e você vai conseguir aproveitar aquele tempo. Quando você dá aula individual, esse tempo vai embora mesmo, você não tem como recuperar.

*26- Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Maria Clara Gonzaga: O que eu considero como desvantagem, pode ser perfeitamente contornado: a atenção individual que é bem limitada no EPG é compensada com pequenos encontros individuais (horário de atendimento) agendados de acordo com a necessidade identificada tanto pelo professor quanto pelo aluno.

*27- Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Maria Clara Gonzaga: Geralmente, a resistência vem da idéia de que o ensino tradicional (individual) não deveria ser mudado, assim como tudo o que envolve esse instrumento que é símbolo de uma época: o século XIX na Europa, espalhado para o mundo, e o pianismo da primeira metade do século XX no Brasil.

*28 – Existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

Maria Clara Gonzaga: Bastante! É bem diferente. Na masterclass a gente não propõe um conteúdo. Na masterclass, os assuntos que a gente vai abordar partem do que o aluno traz, é sempre da demanda que vem. Na masterclass a gente não faz essas propostas como a gente faz na aula individual ou na aula de piano em grupo, de passar uma técnica básica pra todo mundo, a gente aborda coisas um pouco mais abrangentes, não tão minuciosas da técnica começando dali. A gente aborda quando vem a demanda em alguma execução. É sempre partindo da demanda do aluno.

*29 – De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

Maria Clara Gonzaga: Olha, eu não acho impossível, não. Nós nunca tivemos essa experiência. Fizemos no curso técnico. Eu tive dois alunos usando o mesmo piano. Deu certo. Só que ele tinham que tocar a mesma peça. Esse é o problema. E ai já fica difícil você ter que fazer isso, porque o nível de complexidade das peças já é bem maior, exige que a gente se detenha com cada aluno por um tempo maior. Então, se fosse aplicar o piano em grupo, eu diria que seria no máximo em dupla, e usando a maior parte do repertório igual. Então,

aquela historia... a gente construiu o perfil de cada aluno, sua identidade própria, seria outro desafio, a gente teria que fazer experiências pra poder adotar, repassar, seria uma coisa ainda a experimentar. Eu nunca tive essa experiência, nem como aluno, nem como professor.

No Bacharelado na UFRN, os alunos têm uma aula individual e uma masterclass, que a gente chama de laboratório de performance. Acontece semelhante ao que acontece no piano em grupo, se o professor conseguir fazer o espírito de equipe; se não, é uma briga de foice, cada um torcendo pro outro errar, pra ele poder ser o melhor. Isso é uma coisa que a gente tem que tomar bastante cuidado também. A gente está ali num espírito de colaboração e não de competição, ninguém está querendo ganhar uma medalha. Os prêmios vêm em consequência do nosso trabalho e a gente não vai forçar isso por outros meios. Então, eu posso dizer que nesta masterclass a gente tem esse mesmo papel. Aquela história... a gente vai ouvir o outro, vai criticar, o outro vai dizer como foi seu processo de estudo, o que deu certo, e o que não deu com relação a ele na apresentação e isso vai enriquecer as experiências de todo mundo. Mas, com essa mesma responsabilidade que a gente tem no Piano em Grupo. Nesse ponto são bem semelhantes as duas abordagens.

*Ana Paula: Muito obrigada, Professora!*

**Entrevistado: Prof. Mário Videira - USP**

*1 – Gostaria que o senhor discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Mario Videira: Eu fiz Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Música pela USP. Depois fiz Mestrado em Musicologia pela UNESP. Depois graduação em filosofia pela USP e Doutorado também em filosofia pela USP.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Mario Videira: Isso aconteceu devido ao próprio concurso, no qual eu entrei na USP; porque, um pouco antes de fazerem o concurso, a USP fez uma espécie de convênio, não sei direito como isso funcionou. Enfim, com a Roland - a fábrica de pianos digitais -. Eu não sei exatamente explicar quais foram os termos deste acordo, mas me parece que a USP teve um grande desconto para montar e uma grande doação também de alguns pianos da Roland. O fato é que isso resultou na formação do laboratório mesmo. Então, me parece que a Roland patrocinou inclusive a locação de ar condicionado, cassete... Enfim, fizeram uma reforma em uma sala e ela dispõem de 8 pianos Roland. Então, ficou uma sala bonitinha, estruturadinha, com bons instrumentos. Mas, até então não tinha ninguém que trabalhasse com isso em São Paulo. Era um desejo do departamento que se começasse a trabalhar nesse sentido. Até pelo edital do meu concurso o ensino do piano em grupo era um dos pontos que poderia ser contemplado na prova didática e tudo mais. Logo após a minha contratação eu tive contato com a professora do Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto, que é a Simone Gorete Machado, e juntamente com ela, nós organizamos um encontro de piano em grupo com a Simone Machado, o Carlos Costa, da Federal de Goiânia, um professor dos EUA, Thomas Parente. Foi a partir deste contato com a Simone Gorete que eu comecei a ver melhor como que funcionava, quais eram os materiais mais indicados... A partir daí, no ano seguinte, de fato foi implantado o ensino de piano em grupo aqui na USP de São Paulo. Porque, até então, as aulas de piano complementar elas funcionavam como aulas tradicionais, individuais. Havia monitores que ajudavam os professores a dar essas aulas, porque era um volume alto de alunos. Desde o início de 2011 que a gente tem o laboratório funcionando efetivamente para o ensino do piano em grupo para os cursos de graduação. Então, os cursos de Licenciatura, de Canto, de Composição de Regência, e eventualmente os alunos de Bacharelado em outros instrumentos que também queiram fazer como matéria eletiva.

*3 – Como o senhor define EPG?*

Mario Videira: Nossa difícil! [Risos]. Acho que é um aprendizado coletivo do instrumento, no qual, pelo menos da maneira como eu trabalho, ele me ajuda a poupar tempo, ajuda a evitar repetições, na medida em que o mesmo conteúdo eu posso passar para 8 alunos ao mesmo tempo. Eu acho que o ensino do piano em grupo favorece que um aluno aprenda com o outro, ao observar o colega, você aprende também. E através do ensino do piano em grupo é possível trabalhar as habilidades funcionais de uma maneira mais rica do que seria possível no piano tradicional.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG no Brasil?*

Mario Videira: Eu não conheço muito fora deste eixo São Paulo-Goiânia, que são as pessoas com quem eu trabalho mais próximo. Mas, me parece que é ainda um campo a ser explorado, algo que ainda enfrenta um certo preconceito por parte de alguns professores, pelo que eu observo aqui em São Paulo mesmo. Em algumas universidades ainda é visto como uma coisa de segunda linha, digamos assim. Mas, me parece que nos últimos anos tem, realmente, havido um desenvolvimento e um interesse maior por parte de professores até mais jovens, que estão ingressando agora na universidade. Eu acho que um dos fatores que contribuiu, talvez, foi que alguns professores que foram estudar fora, por exemplo, que tiveram formação nos EUA e viram que é realmente algo que funciona e trouxeram para cá, como é o caso da própria professora Simone Gorete e do Carlos Costa. Eu acho também que o próprio desenvolvimento da tecnologia, instrumentos melhores, que se aproximam mais das condições de um piano acústico, eu acho também que é um fator que pode ter contribuído para esse desenvolvimento. Eu acho que ainda tem um longo caminho a ser percorrido!

*5 – Em quais disciplinas da USP o EPG é adotado?*

Mario Videira: Piano Complementar 1 e Piano Complementar 2.

*Ana Paula: São disciplinas obrigatórias?*

Mario Videira: São para aqueles cursos que eu lhe falei. E o aluno pode continuar com Práticas Instrumentais depois, até o final do curso. Então, você tem um ano de formação obrigatória, que eu acho pouco, e o aluno tem a possibilidade de continuar como matérias eletivas depois.

*6- Qual o conteúdo programático destas disciplinas obrigatórias ?*

Mario Videira: Na verdade, como eu falei para você antes, a matéria Piano Complementar existia como ensino tradicional do piano, tinha 30 minutos de duração, e grande parte delas eram dadas por monitores, pós-graduandos, naquele programa da CAPES. Com a adoção do ensino de piano em grupo, as aulas passaram a ter 1h30min de duração. Então, com isso, eu acho que teve um ganho também por parte dos alunos. Enfim, até pelo fato de não ser mais focado somente na questão do repertório. A minha impressão, um pouco... Era um ensino tradicional. Então você começava com MicroKosmos, todos aqueles métodos ou técnicas enfim, tradicionais, com a perspectiva de que algum dia o aluno fosse tocar, como se ele fosse ser concertista ou recitalista. Mas, o que eu detectava é que, com esse pouco tempo de aula, de curso, um ano de curso com meia hora de aula somente, não sendo também foco principal dos alunos, às vezes o progresso era muito pouco. Você saía tocando meia dúzia de pecinhas do MicroKosmos, mas não tinha uma ligação direta com o que você iria fazer na sua vida profissional. Então, por exemplo, podia acontecer de alguém tocar o Ana Magdalena muito bem, muito musical, mas na hora de fazer o ensaio do coro, não saber fazer os vocalistas, transpor os vocalizes para todas as tonalidades. Então, quando eu reformulei a ementa, procurei contemplar todo esse lado de aplicação prática, dessas habilidades funcionais, como é chamado. Então, o foco não está mais tanto no aprendizado de repertório, mas sim nessas questões de como o piano vai poder ajudar o aluno como profissional, quando ele for formado. Então, para um aluno de Canto, de Regência... se vai trabalhar com coro, como você faz para fazer vocalize, as transposições todas; como também transposições de pequenas peças, harmonizações, se vai dar uma aula de canto, por exemplo, como você harmoniza, como você transpõe, se está muito agudo ou muito grave; no caso da Regência, a redução de grades corais, uma introdução à leitura de instrumentos transpositores, para depois o aluno

trabalhar com redução de grades orquestrais... leitura de claves antigas, e assim por diante. Então, o foco está mais nisso do que somente no aprendizado de peças.

*Ana Paula: Quando a disciplina Piano Complementar, lecionada no formato de grupo, foi incorporada ao currículo?*

Mario Videira: Em 2011.

*Ana Paula: Por que o senhor acredita que houve esta modificação no formato de ensino da disciplina?*

Mario Videira: Devido a minha entrada mesmo, e ao funcionamento efetivo do laboratório. Porque a ementa que havia antes era muito genérica, e não refletia exatamente o... Enfim, agora, na ementa, fica claro que o ensino é em grupo, que as aulas são em grupo, que é assim que funciona. Porque houve um problema, por exemplo: uma aluna que já estava quase se formando, questionou justamente o fato de que que “ah, eu não quero fazer aula em grupo, porque isto não consta na ementa, e eu não sou obrigada a fazer aula em grupo. Eu acho que aula em grupo não funciona...” Enfim, essa questão toda do preconceito mesmo, parte dos próprios alunos. Então, até por conta disso a gente pensou: “a gente tem que reformular a ementa de maneira a refletir realmente como é o ensino”. Então, consta na ementa que as aulas são em grupo, de até 8 alunos, e foca na harmonização, transposição e tudo mais.

*7 – Existem outros professores que também lecionam estas disciplinas?*

Mario Videira: Em grupo somente eu.

*Ana Paula: Mas, esta disciplina também é lecionada individualmente?*

Mario Videira: Ainda tem... os professores podem trabalhar individualmente. No momento somente um professor trabalha desta maneira.

*8 – O senhor já falou da extensão do curso e da duração das aulas. E quanto à periodicidade (uma ou duas vezes por semana)? O senhor faria modificações em algum destes três quesitos?*

Uma vez por semana. Modificacao... olha, talvez a idéia de fazer 2 vezes por semana fosse algo interessante. Talvez, por exemplo, no lugar de uma aula de 1h30min, 1 vez por semana, talvez funcionasse também 2 aulas de 45min na semana.

*Ana Paula: Quanto à extensão de 1 ano?*

Mario Videira: Também acho pouco. Também acho pouco, poderiam ser pelo menos 2 anos.

*9 – A USP dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

[Já respondida no início da entrevista]

*Ana Paula: O laboratório também foi criado em 2011 ou já era anterior?*

Mario Videira: Ele era anterior, mas não era usado para nenhuma aula. Era usado como sala de estudo para os alunos de Bacharelado.

*10 – Quanto ao número de alunos, o senhor falou que são 8. Mas, para o senhor este é o número ideal de alunos?*

Mario Videira: Eu acho que de 8 a 10 alunos é tranquilo para se trabalhar. Quando eu comecei, eu achava que 8 era um número alto. Mas, depois, com o passar do tempo e o desenrolar do trabalho, eu vi que é um número adequado, não tenho queixa quanto a isso, não.

*Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Mario Videira: Eu acho que o número que o professor consiga dar conta de ver, de acompanhar realmente, a questão de postura, as dificuldades de cada um... Eu acho que uma sala muito grande poderia ter um monitor que acompanhasse, algo assim, para auxiliar o professor. E, talvez uma sala muito pequena não teria muitas vantagens de uma dinâmica de grupo mesmo que exige o trabalho.

*11 – O senhor comentou que estas disciplinas comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música, correto?*

Mario Videira: Sim.

*12 – Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas?*

Mario Videira: Sim.

*Ana Paula: Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Mario Videira: O objetivo principal é tentar formar turmas que sejam as mais homogêneas possíveis. Pela minha experiência, os alunos de composição e regência, em geral, costumam entrar já com algum conhecimento, às vezes um conhecimento bastante avançado de piano. Então, a minha preocupação era montar algo nessa turma que pudesse realmente contribuir para a formação do aluno. E não algo que o aluno fique ali “ah, eu já sei tocar piano”, “eu não precisaria estar neste curso”. E, por outro lado, o enfoque não é da formação de repertório, do trabalho de repertório. Então, a solução que eu encontrei pra isso, foi dividir as turmas em dois tipos, turma do tipo A e turma do tipo B. A turma A é a turma realmente dos iniciantes, que começa do zero, numeração dos dedos, localização das notas ao teclado e tudo mais. Turma do tipo B é aquela dos alunos que já tinham uma certa proficiência ao piano. Então, o enfoque era mesmo nessa questão da harmonização, transposição, leitura de claves antigas, redução de grades e tudo mais. Nesse sentido, eu achei que a matéria realmente contribuiu para a formação. Alunos que tocavam sonatas de Beethoven, estudos de Chopin, e assim por diante, você dava uma redução de coral com claves antigas. Aquilo era desafiador para o aluno. Então, eu achei que de fato a aula em grupo pode contribuir para a formação dele.

Então, voltando para a questão da entrevista, eu perguntou ao aluno se ele já estudou piano anteriormente; no caso de não ter estudado, eu faço uma avaliação de como é a coordenação motora dos 5 dedos, com mãos separadas, mãos juntas, como é a questão da postura natural, e a leitura que a pessoa traz de clave de sol e fá; se a pessoa tem de 1 a 3 anos de piano, eu peço para estudar uma escala maior, com mãos separadas, pra fazer uma pequena

harmonização – e vejo se ela consegue ou não - uma pequena transposição, e uma pequena leitura à primeira vista; se a pessoa tem 4 ou mais anos de estudo de piano, eu peço para fazer uma escala maior, mãos juntas em 2 oitavas, uma harmonização um pouco mais complexa, uma transposição um pouco mais complexa e uma leitura à primeira vista também um pouco mais complexa. Faço uma entrevista também com os alunos para saber deles quais são as áreas em que eles se sentem mais preparados, e quais as áreas nas quais ele precisa melhorar. Os itens dessas habilidades são: leitura à primeira vista, leitura de clave de sol e fá, progressão de acordes, ritmo, mãos juntas, escalas, arpejos, improvisação, harmonização, transposição, redução de corais, leitura nas claves de dó, leitura de instrumentos transpositores, e “outros”, aberto para o aluno colocar como quiser, ele diz se é fraco ou forte, o que precisa melhorar. E outro item quanto ao estudo, que pergunta “quantas horas de estudo por dia ele pretende dedicar ao instrumento”, se menos de 30 minutos, trinta minutos por dia, 1 hora, ou mais de 1 hora por dia, e comentários a partir daí, mais particulares de cada aluno.

*Ana Paula: Esses alunos que tem de 1 a 3 anos de piano e os que tem 4 ou mais anos de estudos, eles são colocados naquela turma dos alunos de composição e regência?*

Mario Videira: Não, em geral ficam turmas...porque assim, não é uma turma só pra cada. Então, eu acabo juntando, por exemplo, uma turma para quem nunca estudou anteriormente, uma turma de 1 a 3 anos, e uma turma de 4 ou mais anos.

*13 – Então, não há o agrupamento de alunos não iniciados no instrumento com aqueles que já têm experiência com o instrumento?*

Mario Videira: Não, não há.

*Ana Paula: Não há porque o senhor entende que seria difícil desenvolver um bom trabalho? Por que não agrupar os alunos?*

Mario Videira: Não há porque, se a disparidade for muito grande, corre-se o risco do aluno mais adiantado ficar entediado, e do aluno mais iniciante achar impossível aquele desafio. Eu acho que você ter alunos com níveis diferentes é positivo, desde que essa discrepância não seja muito grande. É preciso manter uma certa homogeneidade na sala, não precisa ser absoluta, mas, mais ou menos relativa, é preciso que haja, sim.

*Ana Paula: O senhor utiliza algum método em suas aulas?*

Mario Videira: Utilizo. Principalmente para os iniciantes eu uso o Alfred Group Piano for Adult, Livro I. Procuro trabalhar cerca de 1 capítulo por aula, dependendo do tamanho do capítulo, as vezes alguns capítulos são grandes, precisam de 2 ou 3 aulas para trabalhar. Mas, em geral, pela minha experiência, é possível trabalhar 1 capítulo por aula. Com a turma mais avançada, eu uso o segundo volume do Alfred também, e eu complemento com os “exercícios preparatórios para leitura de partitura”, do Morris e Ferguson, que são exercícios em todas as claves de dó, e uma iniciação aos instrumentos transpositores. Eu uso também com eles os corais de Bach em claves antigas, e o Partiturspiel do Creuzburg, que também trabalha essa questão da redução de partituras. Então, eu já pego um pouco mais de repertório, mas sempre focado nessa questão das claves e dos instrumentos transpositores.

*14– O senhor trabalha com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Mario Videira: Sim, mas não é algo institucionalizado. A cada ano eu tenho que pedir uma bolsa de monitoria que pode, ou não, ser aprovada pela Pró-reitoria de graduação. Esse ano [2011] eu tive um monitor que trabalhou com todas as turmas. Ele ajuda na questão da fiscalização da turma, das dificuldades e tudo mais; ele fez atividades de aquecimento, digamos assim, o início da aula era feito pelo monitor, uma revisão dos conteúdos que eram previamente combinados entre eu e ele. Ele começava introduzindo os primeiros 15 a 20 minutos da aula. E ele tinha um horário de plantão semanal em que os alunos poderiam procurá-los espontaneamente ou então por minha indicação, eu recomendava ao aluno que procurasse o monitor para trabalhar tais e tais exercícios.

*15 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo? A que fatores o senhor atribui tal motivação?*

Mario Videira: Eu acho que sim. Tanto a dinâmica da sala se torna mais rica quando se tem um grupo... Eu acho que, muitas vezes, principalmente para os iniciantes, você ver que “a minha dificuldade é a mesma do outro”, então os dois crescem juntos ou então “uma coisa que me parece difícil, como é que ele está fazendo”, e mesmo as questões de acompanhamento, de tocar para o outro... essa coisa de se apresentar mesmo toda semana, eu acho que são aspectos que motivam o aluno, sim.

*Ana Paula: Esta motivação o senhor acredita que o professor poderia alcançar numa aula individual?*

Mario Videira: Algumas coisas são mais difíceis, essa questão do acompanhamento... talvez a aula em grupo funcione melhor. Não sei. [Acho que o senhor falou mais algumas coisas, porque tem um tempo, mas não tem áudio gravado.]

*16 – O senhor comentou que os alunos se apresentam semanalmente uns para os outros, certo? Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

Mario Videira: Certo. Você tira um pouco o peso do que seria, por exemplo, um recital de final de semestre, no qual s existe aquela oportunidade para o aluno se apresentar. Então, você se acostuma desde sempre a tocar para os outros, então, aquilo se torna algo mais natural, então o “medo do palco” vai sendo trabalhado a cada aula. Então, eu acho que os alunos tocam com mais espontaneidade e menos pressão, do que acontece, normalmente, quando eles tocam num único recital de final de semestre, no qual tudo tem que dar certo. E eu acho positivo para a formação deles, por exemplo, o regente que vai estar na frente do coro, e tem que tocar, fazer os exercícios, os vocalizes, e pequenos acompanhamentos. Então, ele já vai estar acostumado, não vai ser algo novo pra ele.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução.*

Mario Videira: Certo.

*Ana Paula: De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Com naturalidade. Como eu falei, não tem esse peso “ah, eu esbarrei uma nota, e agora é o fim do mundo”. O mundo não acaba por causa disso. [risos]

*Ana Paula: Mas, surge alguma discussão posterior no sentido de melhorar a performance, proposta de soluções...?*

Mario Videira: Ah sim... depende se é alguma coisa específica... enfim, acho que tem que distinguir se é alguma coisa pontual, que aconteceu naquele momento, uma causalidade, ou se é algo que está ligado a uma dificuldade mais específica e que, então, seria necessário pensar porque está acontecendo, se é um dedilhado que está com problema... às vezes é alguma coisa que é comum a vários alunos da turma, neste sentido é diferente daquele que simplesmente esbarrou a nota naquele momento ou se é algo mais profundo, se é uma dificuldade que é comum a outras pessoas também. Neste momento, acho que o fato de haver o grupo, propicia esta discussão, “vamos pensar se eu fizer dessa maneira, dessa outra”, “como eu penso aqui”. Por exemplo, no estudos das escalas, os alunos dão sugestões uns para os outros “ah, eu penso desta maneira aqui”. Muitas vezes isso funciona. Algumas sugestões de como se trabalhar são tão interessantes que eu adoto com outras turmas também. Não só os alunos aprendem uns com os outros, mas eu também aprendo com eles! [risos].

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, o senhor afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Mario Videira: Sim, me parece que na aula individual a gente trabalha com aquilo que o aluno traz. Então, se o aluno estudou bastante durante a semana, tem bastante coisa para trabalhar. Mas, também tem uma certa margem para as desculpas, “ah, essa semana foi bem difícil...”. Então, assim, na aula individual o aluno pode enrolar mais, se ele quiser. Na aula em grupo, como você tem um certo ritmo do grupo, se ele falta, ele mesmo percebe que “ah, esse pré-requisito para a aula de hoje, eu já não tenho. Então, eu tenho que ir atrás disso”. Eu fiz um teste no primeiro semestre, que era a aplicação de avaliações em todas as aulas. Então, toda aula tinha uma pequena prova e tinha uma nota. Se a pessoa faltava na aula, ela ficava sem aquela nota da avaliação continuada. E, se ela faltou, ela tinha que ver com os colegas o que foi dado, e estudar por conta própria para apresentar na próxima. Com isso, eu sentia que tinha uma maior responsabilidade deles, não era uma coisa assim “ah, eu faltei na aula, então na próxima aula continua de onde eu parei”. Não. “A turma continuou, e eu tenho que ir atrás do que foi dado, se não eu fico para trás”; “não posso faltar muitas aulas, não só pela questão da porcentagem de faltas”, mas porque eles mesmos percebiam que ficava inviável.

Então, a questão da pontualidade melhorou, eles procuravam chegar no horário para não perder nada mesmo, e a questão do estudo contínuo também foi algo bastante positivo. No final do semestre, eu fiz uma avaliação anônima com eles, para eles dizerem o que acharam com relação a todos os aspectos da aula, e a maioria deles achou excelente ou muito boa as as avaliações semanais, que até me surpreendeu [risos], porque exigia mais trabalho da parte deles, mas eles viram isso como algo positivo.

*19- O senhor afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que na aula individual?*

Mario Videira: Eu acho que sim. Sim!

*19 – Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno? Como fazer com que todos participem?*

Mario Videira: Sim. Eu acho que, em primeiro lugar, você tem que mostrar que aquilo que está sendo visto é significativo para a formação deles. Principalmente quando você trabalha com adultos, não pode ser algo que é meramente imposto. Você tem que se engajar, e a melhor maneira de haver este engajamento é mostrando pra eles que este conteúdo vai ser relevante para a formação profissional deles, e mostrando, enfim, qual a importância disso. A partir daí você já tem uma adesão maior dos alunos.

O segundo ponto, eu acho que é fazer a aula dinâmica, e que, ao mesmo tempo, sejam ricas, sejam abertas para a exploração da criatividade. A questão de como você explora a improvisação, a composição... Enfim, trabalhar de uma maneira criativa, não engessada, eu acho que isso também pode contribuir.

*20 – É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Mario Videira: Deixa eu pensar... eu acho que líderes que se beneficiam em detrimento de outros, não. Mas líderes que acabam beneficiando os colegas, eu acho que isso se forma, sim.

*Ana Paula: De que forma o senhor observa a formação dessa liderança?*

Nesse sentido de auxiliar, nessas dicas, como eu falei, “ah, eu penso desta maneira”. Então, explica “ah, se você fizer assim, isso ajuda”. Auxiliar o outro com toques “ah, a postura aqui não está tão boa”, “procura melhorar isso”. Observando o outro também e procurando ajudá-lo com essas dicas, esses toques. Até mesmo fora da aula, eles trocam informações também, porque quando não há aula no laboratório, ele funciona como sala de estudo. Então, fora do horário da aula também existe o contato entre os alunos, porque o estudo não é individual, cada um numa sala, eles estudam ali, um ao lado do outro.

*21 – O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Sim, dessa forma que acabei de falar, por exemplo, é algo que não ocorreria numa aula individual. As vezes, você trabalhando dois alunos no mesmo teclado também, por exemplo, um observa o outro, de uma maneira ainda mais próxima. Eu acho que um dá toques para o outro. Você vê o outro tanto naquilo que ele tem de exemplar, de modelar, quanto você vê aquilo que talvez o outro não esteja fazendo da maneira mais adequada. Então, você se corrige, corrige o outro e, desta maneira, os dois vão crescendo,

*22 – Qual o papel do professor na aula de piano em grupo?*

Mario Videira: Eu acho que, em primeiro lugar, o planejamento da aula. Numa aula individual, você sabe mais ou menos o que você vai querer do aluno, quais peças que você espera que ele traga, e, a partir daí, você trabalha. Mas, na aula de piano em grupo, realmente tem que ter um plano de aula, um plano de curso, você tem que saber de onde você vai partir, onde você quer chegar. E, a cada aula, pensar, “com que eu vou começar”, “quanto tempo vou dedicar a este assunto”, quais exercícios vou fazer depois, como é que vou aplicar isso às peças de repertório. Você tem que ter coisas na manga também, porque às vezes uma turma vai muito mais rápido do que você tinha planejado, então, você tem que ter exercícios extra para aquela turma. Ou, às vezes, tem que prever as dificuldades que a turma vai ter, então, se tal coisa não der certo, outras coisas que você pode utilizar para trabalhar aquela mesma

dificuldade, que podem funcionar umas melhores que as outras. A principal diferença é este detalhamento aula a aula, que o professor precisa ter, o planejamento do tempo que ele vai usar, enfim...

*23 – Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos?*

Mario Videira: Sim.

*Ana Paula: Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles? O senhor comentou que fez esta experiência de uma prova semanal, ela ainda permanece?*

Mario Videira: Eu fiz isso no primeiro semestre [de 2011]. Eu fiz a avaliação contínua, que era uma nota -toda aula tinha um conceito- ao final do semestre tinha uma prova, eu somava as notas e fazia a média. No segundo semestre eu fiz outra experiência: essas apresentações não valiam nota mais; tinha uma prova intermediária e uma prova final. O que eu notei, e o que aquele questionário que passei para os alunos ao final também detectou, foi que essas provas contínuas, esta avaliação contínua funcionou mais. Os alunos estudavam mais, toda semana, essa continuidade no estudo foi maior. Quando eles não tinham essa pressão de apresentar valendo nota, o estudo ficava mais relaxado. Então, o que eu planejo é continuar adotando esta primeira forma, e não somente duas avaliações. Essa avaliação contínua é bem mais trabalhosa, tanto para o professor – porque você perde um tempo de aula com isso, que você poderia usar para outra coisa – mas, o *feedback* que eu tive dos alunos foi que realmente era algo importante, que incentivava o estudo contínuo ao longo de todo o semestre. Então, quando chegava na avaliação final também era algo mais tranquilo do que quando só se tem uma nota no começo e no final. Essas avaliações acabam se diluindo também, de repente você não foi bem na avaliação de hoje, mas você ainda tem 15 avaliações; então não pesa tanto quanto “você não ir tão bem numa prova intermediária”, e ter que estudar muito para a outra.

*Ana Paula: Essas avaliações ocorrem diante de toda a turma?*

Mario Videira: Sim, de frente para toda a turma.

*Ana Paula: A ultima também?*

Mario Videira: Não, a ultima é individual.

*Ana Paula: Os alunos devem ficar nervosos, não?*

Mario Videira: Não, não. Porque, na verdade, são as mesmas coisas que foram trabalhadas ao longo de todo o semestre. Então, se você estudou e fez todas as avaliações, Então, depende dessa oportunidade, na verdade, fez tudo direitinho, aula a aula, é tranquilo, não tem grandes surpresas. Mas, se você não trabalhou ao longo do semestre, não tem como recuperar [risos]. Então, depende da sua postura mesmo ao longo do semestre.

*24 – Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

Mario Videira: Para o aluno, a coisa mais paupável, em primeiro lugar, que teve com essa reformulação lá na USP, foi o aumento de horas-aula. Antes tinha meia hora de aula, agora tem 1h30min por semana. Eu acho que a dinâmica da aula se torna mais atraente para o aluno, eu acho que essa oportunidade de aprender de uma maneira mais cooperativa, de observar o outro, eu acho que isso é um ponto bastante importante pro aluno. Para o professor, eu acho

que economiza tempo, a questão da dinâmica da aula também é interessante para o professor, as aulas são mais vivas, mais movimentadas.

*25- Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Mario Videira: Dependendo do tamanho da turma, você tem que ficar muito atento principalmente ao aspecto técnico e na questão do corpo. Na aula individual é bem mais fácil observar se o aluno está tensionando determinado grupo muscular, algo desse tipo. No ensino em grupo você tem que ficar bem mais atento a isso. Como são vários alunos de uma única vez, então é algo que deve sempre ser mencionado. Enfim, deve ser fiscalizado de uma maneira mais atenta. Eu acho que uma outra questão é em relação à sonoridade, ao trabalho de sonoridade, ao fraseado, é algo que você também deve estar sempre atento, toda aula, porque é fácil descambar para algo pouco mais descuidado. Então, toda aula você tem que chamar atenção pra questão do som, do fraseado, e tudo mais. Ah...eu acho que, se você vai trabalhar repertório, quanto mais avançado é o aluno, mais difícil se torna para trabalhar em grupo, porque o repertório vai ficando mais longo também, então precisaria de aulas mais longas... Então, neste caso eu acho que uma boa combinação seria aquela entre aulas individuais e aulas em grupo, em que você trabalharia aspectos diferentes; ou então, nesse esquema de duas aulas semanais, por exemplo, você poderia fazer um esquema tipo masterclass, para repertório e outras questões, como harmonização, transposição, tudo mais, isso funciona super bem em grupo. Então, teria que se pensar outras formas, mas eu acho que a combinação seria uma delas.

Mas, eu acho que para o ensino de piano complementar na universidade, eu sou super favorável ao piano em grupo. Eu acho que é algo que funciona de uma maneira excelente mesmo. Como eu tive oportunidade de trabalhar das duas maneiras, tanto no ensino tradicional, no ano de 2010, como no ensino em grupo, eu detecto um progresso assim...fantástico mesmo! Se você compara os alunos dos dois tipos, eu acho que a aula em grupo anda muito mais rápido, você consegue trabalhar muito mais coisas, com uma qualidade e segurança que demoraria muito mais tempo no ensino individual.

*Ana Paula: O senhor comentou que trabalha peças de repertório também, correto?*

Mario Videira: Sim, mas não é o foco principal. Ana Magdalena, Microkosmos, pecas brasileiras... mas a minha visão não é a de que não é tão importante que os alunos saiam tocando muitas pecas de repertorio, mas que eles desenvolvam essas outras habilidades. Isto que eu procuro fazer. Então, peças mais curtas que eles sejam capazes de ler à primeira vista, que sejam capazes de detectar qual a harmonia que está implicada ali, que sejam capazes de harmonizar tipos de acompanhamento para aquilo, que sejam capazes de transpor também à primeira vista para tonalidades vizinhas, eu acho que isso é o mais importante para este tipo de trabalho na universidade.

*Ana Paula: Quando o senhor trabalha essas pecas de repertorio, o senhor seleciona uma peça igual para todos ou são várias?*

Mario Videira: Uma para a turma inteira. Porque com essa questão da apresentação na frente dos outros, você acaba vendo, acaba tendo idéias “olha como ele trabalhou o pedal”, enfim, você compara também a concepção de cada um. Enfim, você acaba aprendendo com a maneira como o outro resolveu determinado problema, ou não, o que não ocorreria, ou ocorreria somente de maneira indireta, se a pessoa... se tivesse cada um com uma peça. Mas,

eu acho que também não é algo obrigatório. É perfeitamente possível, legítimo e interessante que cada um trabalhe uma peça diferente.

*26- Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Mario Videira: Olha... as pessoas, em geral, têm uma visão negativa de antemão, como se não fosse possível trabalhar questões musicais no piano em grupo, ou como se não fosse possível trabalhar a técnica, ou “como fazer para se trabalhar com um monte de gente”, como se o piano em grupo fosse uma confusão, todo mundo tocando ao mesmo tempo. [risos]. “Mas, como é que é? Você toca ao mesmo tempo, um de cada vez?” Mas, eu acho que a principal crítica que se tem é essa coisa da musicalidade e da técnica, que seria muito difícil trabalhar musicalidade e questões técnicas, questões corporais, que ficariam também relegadas a um segundo plano. E eu acho que não, que, na verdade, são perfeitamente possíveis de se trabalhar essas questões no piano em grupo, embora, como eu falei antes, elas sejam desafiadoras, quer dizer, o professor tem que estar atento a elas a todo momento. Eu acho que, pelo contrário, o piano em grupo pode ser um grande aliado, na medida em que o aluno pode observar o colega, e aprender com ele; é a mesma coisa nas questões musicais.

*27 – Existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

Mario Videira: Sim e não. A masterclass acaba sendo também uma forma de ensino em grupo. Tem um grupo ali e você aprende observando as orientações que o professor dá pra aquele aluno, nos seus mais diversos aspectos. Mas, quando você trabalha a mesma peça com os alunos, quando “eu toco a mesma peça que está sendo falada ali”, eu acho que a transferência da aprendizagem é muito mais fácil, ou é muito mais direta do que quando é algo mais abstrato... como eu posso explicar? Assim, no piano em grupo você tem de fato um planejamento de aula e você tem pontos que vai trabalhar com todas as pessoas, seja ao mesmo tempo, todas tocando juntas ou alternadamente, metade da classe ouve, metade toca e depois alterna, enfim, estão todos trabalhando as mesmas questões naquelas mesmas peças. Então, você tem uma transferência mais direta daquilo que está sendo dito. Numa masterclass, o que eu observo, é que o professor trabalha com um aluno por vez, e os outros só observam. Como, em geral, cada um tem uma peça diferente, então, muitas vezes, as dificuldades também são diferentes, e aquilo que é falado daquela peça, não tem essa transferência do conhecimento tão direta pra aquilo que talvez seja a minha dificuldade na outra peça. Tem vantagens e desvantagens em cada uma das abordagens. Mas, acho que são um pouco diferentes, sim.

*28 – De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

Mario Videira: Eu acho que trabalhando justamente essas habilidades funcionais que normalmente são negligenciadas para o aluno de Bacharelado. Eu acho que no Bacharelado, a questão toda está muito focada no aprendizado do repertório, seja ele um repertório solista, ou camerista. Eu acho que essas outras habilidades, harmonização, transposição, improvisação, leitura à primeira vista, eu acho que são habilidades importantes para qualquer músico, também para os alunos de Bacharelado, e que poderiam ser trabalhadas tranquilamente com o ensino de piano em grupo.

*Ana Paula: Na sua opinião, uma disciplina que trabalhe essas habilidade funcionais deveria ser obrigatória para os alunos do Bacharelado em Piano?*

Mario Videira: Eu acho que depende muito da grade curricular e do Projeto Pedagógico de cada curso. Mas, acho que pelo menos optativa ela deve ser. Os alunos devem ter a opção de poderem cursar a disciplina, se eles assim o desejarem. Mas, acho que, de toda forma, se um curso optar por tornar obrigatória a disciplina, eu acho que seria muito vantajoso para os alunos. Esse investimento de tempo que eles teriam que ter, tanto de ter uma aula a mais por semana, quanto estudar todas essas habilidades ao longo da semana, eu acho que só traria vantagens aos alunos.

*Ana Paula: O senhor já teve alunos do Bacharelado em suas turmas?*

Mario Videira: Sim, não são muitos, mas tenho sim. E eles detectam exatamente isso, que é um ponto que normalmente é negligenciado no Bacharelado, mas que é muito importante. E abre outras portas para os alunos também. Se você vai se dedicar a ser um pianista colaborador, essas habilidades de leitura à primeira vista ou transposição, elas são muito importantes e, normalmente, não são trabalhadas.

*Ana Paula: Muito obrigada, Professor!*

**Entrevistada: Profa. Simone Gorete Machado – USP- Ribeirão Preto**

*1 – Gostaria que a senhora discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Simone Gorete Machado: Eu cursei Bacharelado em Música na UFG; depois fiz mestrado na *The Hartt School of Music*, na *University of Hartford*, no estado de Connecticut, EUA; depois do mestrado eu fiz um curso de especialização, a nível de mestrado que se chama *GPD – Graduate Professional Diploma* - que é mais voltado para performance; essa escola prioriza a performance.

*Ana Paula: Foi na mesma universidade do mestrado?*

Simone Gorete Machado: Sim. Depois eu fiz Doutorado: *D.M.A. - Doctor of Musical Arts*. Tinha áreas de ênfase maior e menor. A maior ênfase foi dada à *performance* e a menor foi na área da educação denominada de *General Education*. E foi no Doutorado que eu descobri o piano em grupo. No primeiro semestre do doutorado, as aulas começavam em uma segunda-feira; na sexta-feira anterior, houve uma reunião, já no laboratório de piano que tinha 21 pianos digitais, além do piano digital do professor e o piano acústico de armário. Nessa reunião eles me comunicaram que logo após o final de semana eu começaria, como parte da minha bolsa trabalho, a lecionar para duas turmas de piano em grupo. E eu nunca tinha ouvido falar de piano em grupo! Então, foi um choque. Eu falei: “eu não sei fazer isso”. E eles me apresentaram a minha futura supervisora. Ela estava presente nessa reunião, a professora doutora Lisa Zdechlik. Ela realmente entende do assunto, além de ser a responsável pelas disciplinas de pedagogia. Primeiro ela deu as aulas para eu assistir, eu era uma assistente. Havia turmas diariamente, de segunda à sexta, eu tinha uma turma por dia. Era um nível inicial, 110A, era o primeiro semestre dos alunos de graduação *Music Majors*, mas que não eram pianistas. Poucos dias depois eu já tinha que dar parte das aulas que ela selecionava para mim. Ela ficava assistindo e a gente tinha reuniões para discutir como eu estava me saindo. Um mês depois ela já me deixava sozinha na sala para tomar conta de 21 alunos! Eu tentei imitar a maneira dela, mas não estava dando certo para mim. Decidi ser eu mesma e começou a dar melhor resultado! Então, a partir da segunda metade daquele semestre eu já estava mais independente. Eu fiquei vários anos do doutorado fazendo isso.

*Ana Paula: Durante todo o Doutorado você deu aula de piano em grupo?*

Simone Gorete Machado: Quase, não foi todo porque aquela bolsa tinha um tempo limitado. Mesmo depois disso eles quiseram que eu colaborasse com o que eu havia aprendido; mas foram me passando para piano individual. Digamos que não fui eu que escolhi o piano em grupo. Então, eu estava querendo ficar livre dele. Olha a ironia do destino! Quando me mudei dos Estados Unidos de volta ao Brasil joguei fora muita das coisas que eu tinha de material de piano em grupo porque eu nunca tinha ouvido falar de piano em grupo no Brasil, pensei: “isso foi uma coisa temporária na minha vida, eu vou fazer o quê com isso? Nunca mais vou ver piano em grupo na vida”. Aí eu cheguei no Brasil em agosto de 2007 e a USP lançou o edital para o mês seguinte. Em 6 meses eu já estava de mudança para Ribeirão Preto para ser responsável pelas atividades de piano em grupo na USP.

*Ana Paula: Foi quando você terminou o doutorado, 2007?*

SG: Não, eu terminei o doutorado em 2006, fiquei nos Estados Unidos trabalhando por 1 ano e depois voltei para o Brasil. Como eu disse, um mês depois que eu voltei abriram o edital. Não chamavam de “Piano em Grupo”. Aqui no Brasil, parece que as pessoas costumam falar “Piano em Grupo”, mas não escrevem. Eu acreditei no benefício e potencial que ele pode oferecer ao país. Fiz o concurso, fui aprovada e tenho me dedicado a isso. Mas foi o piano em grupo que me escolheu, não o contrário.

*Ana Paula: E nos Estados Unidos, a professora usava algum método?*

Simone Gorete Machado: A supervisora escolheu o *Alfred's Group Piano for Adults*. O livro 1 e o livro 2.

*Ana Paula: E lá o curso era de 1 ano ou 1 semestre?*

Simone Gorete Machado: Eram 2 anos. O livro 1 era para o primeiro ano. Eram 30 capítulos aproximadamente. Fazíamos 15 no primeiro semestre e outros 15 no segundo semestre. O livro 2 era usado para o segundo ano. Além disso, havia o nível *101*, que eu lecionei também, destinado aos não músicos. Vinham alunos de todos os cursos da universidade para aprender um pouco de piano. Tinham dois níveis e um livro próprio para isso.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*  
(Já respondeu).

*3 – Como a senhora define EPG?*

Simone Gorete Machado: Como um formato de ensino onde vários piano digitais, com respectivos fones de ouvido, são usados em um mesmo espaço físico proporcionando a rara dinâmica de união entre teoria e prática.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG no Brasil?*

Simone Gorete Machado: Tenho que falar da Maria de Lourdes. Não tem como não falar dela. Ela investiu na implantação do piano em grupo no Rio de Janeiro, na Universidade, por meio dos projetos. O seminário que ela organizou, com a presença da Louise Bianchi; eu acredito que isso influenciou porque veio gente de todo o Brasil participar. Então distribuiu esse conhecimento do piano em grupo para o resto do país; não ficou fechado no Rio de Janeiro. Depois disso... provavelmente a melhoria da situação econômica do país tenha ajudado na compra de pianos digitais. Além da vinda de brasileiros do exterior, todos que foram estudar nos Estados Unidos e acabaram conhecendo o piano em grupo lá e voltaram para o Brasil com essa experiência, eu acredito que a volta dessas pessoas possa ter contribuído também.

*Ana Paula: E na USP, a que a senhora atribui a inserção do EPG? Houve uma demanda ou foi uma mudança que partiu da própria universidade?*

Simone Gorete Machado: Eu estive fora do país por mais de 10 anos e eu saí de Goiânia direto para os Estados Unidos - eu nunca estudei na USP, eu não conheço muito da USP, eu

estou conhecendo agora. Mas eu não acredito que tenha sido a universidade, pois pelo que sei, em São Paulo, eles tinham uma sala, que eles chamam de sala Roland e eles têm, ou tinham, oito pianos Roland, e quando a vi, tive a certeza de que ali haviam aulas de piano em grupo! Ao perguntar a respeito, me disseram que não tinha, que aquela sala não era feita para aula, era feita para estudo dos alunos.

*Ana Paula: O professor Mário comentou isso!*

Simone Gorete Machado: Então, eu achei muito intrigante esse fato, eu pensei: “Nossa, aqui eles tem 8 pianos novos; praticamente tudo organizado, e não tem um professor! E, em Ribeirão Preto - que eu tinha acabado de entrar - tem um professor mas não tem a sala pronta, com 8 pianos novos!” São as coisas do Brasil que a gente vai descobrindo. Acho que foi isso: começou em São Paulo, individualmente, não tinha professor de piano em grupo, era só a questão de habilidades funcionais. Veio para Ribeirão Preto com o nome de “Piano Complementar” como consequência de São Paulo. Eu acredito que, pelo número de alunos de licenciatura a Profa. Fátima Corvisier tomou a iniciativa de investir no ensino coletivo do piano nesse nível. Isso aconteceu antes da minha entrada na escola, não participei desse processo.

O que eu participei foi do progresso a partir da minha entrada em 2008. No Campus de Ribeirão Preto, que era uma fazenda com casas agora tombadas, a sala para eu dar aula de piano em grupo era bem pequena, em uma dessas casas, com 3 pianos digitais. Eu não tinha ainda mesa, cadeira, computador e armário próprios. E havia 5 alunos por turma, mas eu tinha só 3 pianos. Então, vindo dos Estados Unidos, eu tive que improvisar. Poucos meses depois me passaram para uma sala maior e eu recebi mais dois pianos digitais. No semestre seguinte já me passaram para uma casa maior no lado oposto do campus. Então, na realidade, eu trabalhei longe de todo mundo, sozinha nessa casa. Eu era responsável por quase tudo. Mas tem crescido gradativamente. Agora eu tenho 8 pianos em uma sala própria com computador, aparelho de som, uma câmera de documentos, que projeta instantaneamente tudo o que filma, projetor próprio além da biblioteca que estou montando. Este espaço é o Laboratório de Piano em Grupo (LabPG) e é oficial; foi oficializado no final de 2009 e reoficializado no final de 2011 porque a gente saiu da ECA para a Filosofia, então eu tive que transferir o vínculo.

*Ana Paula: São 8 pianos ou são 8 teclados?*

Simone Gorete Machado: São pianos digitais com teclas sensíveis. Tem 6 da marca Kawai e 2 Yamaha. Mas mesmo os da Kawai não são todos do mesmo modelo, o que é uma desvantagem. E os da Yamaha tem a desvantagem de não ter o corpo de apoio para o teclado, os pedais e a estante, eles tem aparência de teclado.

*Ana Paula: Mas eles também têm os pedais?*

Simone Gorete Machado: Têm.

*5 - Qual o nome da disciplina no Campus de Ribeirão Preto?*

Simone Gorete Machado: O nome é Piano Complementar I e Piano Complementar II. Depois ela passa a se chamar Instrumento Complementar I e Instrumento Complementar II, se a escolha do instrumento pelo aluno for piano, dentre os instrumentos que a escola ofereça.

*Ana Paula: E só Piano Complementar I e II que são obrigatórias?*

Simone Gorete Machado: Não! Do jeito que era de 2008 até então, o Piano Complementar I e II era obrigatório para todos os alunos de licenciatura e de bacharelado em canto. Isso a Fátima pode te responder com certeza absoluta porque isso eu cheguei e já existia. Então, ela sabe te contar o critério para tudo isso. A disciplina Instrumento Complementar é obrigatória, só que não é obrigatório que seja piano. Se a pessoa quiser fazer outro instrumento, dentre os oferecidos, ela pode. Teve uma reforma curricular recentemente onde eu sugeri a criação da disciplina Piano em Grupo. Parece que decidiram que será obrigatório para todos os alunos terem aula comigo no LabPG, inclusive os de bacharelado em piano.

*6- Qual o conteúdo programático destas disciplinas?*

Simone Gorete Machado: Os itens da programação costumam incluir: postura e consciência corporal, leitura à primeira vista com transposição, escalas, acorde e arpejo, progressão harmônica, harmonização, melodia com cifra, acompanhamento ou dueto, memória e improvisação, música em conjunto e peça solo.

*7 - A senhora adota algum método nas aulas?*

Simone Gorete Machado: Se quando você fala em adotar um método é oficializar: “esse é o livro que nós vamos utilizar”, que os alunos podem comprar e a gente segue aquelas páginas... Não! Não é feito assim. Eu faço daquele jeito que parece que muitos professores fazem no Brasil, que é a colcha de retalhos, pegando daqui e dali, de acordo com a necessidade do aluno. Isso é o que eu tenho feito e, ao mesmo tempo, criando um livro didático com o Professor Carlos da UFG, também baseado nessa necessidade que a gente vai percebendo. Então, a partir do primeiro semestre de 2012 eu terei um livro próprio, pelo menos o Volume 1.

*8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas?*

Simone Gorete Machado: Duração são 4 períodos, uma vez por semana, 50 minutos por aula. Isso vem, eu acredito, lá de São Paulo. Eu acho que foi assim: tem aula de piano, a tradicional aula individual de piano, e as disciplinas dadas no LabPG ainda estão arraigadas a isso. Eu estou procurando transformá-la em uma aula de piano em grupo de verdade, porque piano em grupo não deveria ser feito somente 1 vez na semana por 50 minutos.

*Ana Paula: Quais modificações a senhora faria? Quantas vezes seria o ideal? Quantos períodos?*

Simone Gorete Machado: Ah, seriam no mínimo duas vezes semanais. De 50 minutos. Seria o ideal ter também o que nos EUA a gente chama de *Office hour* que é um horário na semana que os alunos podem receber assistência no laboratório. O que eu tentei fazer aqui no começo é uma experiência com estudo supervisionado. Os alunos vinham para estudar. Começou muito bem e a diferença foi gigantesca entre quem só vinha 1 vez na semana para a aula de 50 minutos e quem vinha nessa aula e também no estudo. Então, realmente eu não tenho dúvida de que 1 vez só é muito pouco. Os períodos, a meu ver, dependem da preparação que a escola decide dar ao aluno. Depende da filosofia da direção da escola. Eu procuraria fazer de forma que o básico fosse obrigatório para não pianistas, mas sem esquecer de preparar o aluno para o futuro dele como profissional, mais voltado para a carreira que ele escolhe seguir. Segundo

ano não seria necessariamente obrigatório para todos. E sempre com a opção de dispensa para os que já sabem o conteúdo.

9 – *A USP- Ribeirão Preto- dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*  
(Já respondeu.)

10 – *Qual o número máximo de alunos que comportam as turmas em que o EPG é adotado? Haveria um numero ideal de alunos por turma?*

Simone Gorete Machado: Digamos que atualmente comportam 8 alunos pois tem 8 pianos. Creio que existe um número médio que pode oscilar entre 4 e 10.

Ana Paula: *Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Simone Gorete Machado: Eu acredito que o professor tem que ter alguma experiência, preparo, treinamento enfim, na dinâmica de grupo e com o equipamento. O preparo do professor determina um pouco o número de alunos. As pessoas que não têm preparo, ou treinamento, ou experiência, ou prática no ensino coletivo do piano, podem vir a ter mais desafios se tiverem muitos alunos.

O equipamento também é um fator. Se você tem uma sala grande com muitos alunos e você não tem fones de ouvido ou um projetor, quer dizer, não tem um equipamento adequado para mostrar o mesmo material para todo mundo ao mesmo tempo, dificulta.

Então, são esses dois fatores, na minha opinião: o preparo do professor para trabalhar com um grupo e equipamento como um projetor, ou um *key-note visualizer*, ou uma câmera de documentos, explicado anteriormente.

11 – *As disciplinas que utilizam o EPG na USP comportam alunos provenientes de diferentes cursos de música?*

Simone Gorete Machado: Sim. Eu nunca criei uma turma só para os de canto, uma só para os de violão, porque eu não tenho condições de personalizar a esse ponto. Além do mais, acredito que eles podem trocar experiências em uma turma variada.

12 – *Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de estes se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Simone Gorete Machado: Não antes. Depois costuma-se fazer uma espécie de audição para perceber o nível de cada aluno. O objetivo tem sido selecionar os alunos para a aula mais adequada, individual ou coletiva, dependendo do nível e do futuro profissional que cada um escolhe.

Ana Paula: *Nas turmas atuais com os alunos da turma da licenciatura e do bacharelado em canto, a senhora verifica que alguns alunos já tem um certo nível de piano e outros são absolutamente não iniciados no instrumento?*

Simone Gorete Machado: Exatamente! Um ou outro fala: “minha mãe já foi pianista, ela toca piano, então eu sei um pouquinho”, ou “eu já tive uma ou outra aula de piano”, então já sabe até tocar alguma música, mesmo que tenha vícios; mas outros não sabem nem onde é o Dó Central!

*13 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros já iniciados no instrumento numa mesma turma de EPG?*

Simone Gorete Machado: Um aspecto que justifica é que a educação de música aqui no Brasil, a meu ver, é muito falha. Vamos supor que mesmo que um aluno saiba um pouco de piano, isso não quer dizer que ele teve uma base sólida. Em geral, eles tiraram música de ouvido, eles têm uma certa facilidade motora, já brincaram com o piano... em geral, é mais nesse sentido que eu percebo. A questão de começar como uma revisão para todos, mostrando o que é a escrita para duas mãos, a coordenação, eu acredito que acaba dando certo. Eu acho que a diferença entre um e outro não é grande o suficiente para ser impossível eles estarem juntos. No caso do bacharel em piano não, realmente não tem a menor condição eu colocar um pianista na mesma aula daquele que não sabe onde é o Dó Central.

*14– A senhora trabalha com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Simone Gorete Machado: Eu tive alguns alunos; só que o propósito, eu acredito que o de monitor, pelo menos como era nos EUA, era dar uma assistência. Então, quando eu fui a professora principal e eu tive uma assistente - porque eu tinha 21 alunos nos EUA - é uma ajuda, para corrigir prova e tudo mais durante as aulas. Aqui não tem sido assim. Aqui o aluno, que eu tenho ou que eu tive em situação parecida, é um aluno que eu preciso ensinar a ensinar, ensinar a estudar, ensinar a ajudar. Então, é um serviço a mais para mim, muito mais que uma ajuda. Nesse caso, as atividades que eles desenvolveram foi uma junção de aspectos. Um aluno de graduação, com bolsa ou com interesse, tinha reuniões comigo e, de vez em quando, também vinha à alguma aula que eu dava, ou oficina de extensão ou estudo supervisionado, para me observar dando essa aula e aprender a ajudar essas pessoas ou lecionar, seja individualmente ou em grupo. Como eu estava sempre presente, eu procurava orientar em coisas como: como identificar o problema do aluno, que sugestão pode ser dada para esse aluno resolver esse problema, e depois fazer um relatório das conclusões tiradas. Eu não sei se isso se enquadra na definição oficial de monitor.

*15 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo? Esta motivação o professor poderia alcançar numa aula individual? A que fatores a senhora atribui tal motivação?*

Simone Gorete Machado: Pelo o que eu percebo aqui no Brasil é que, não é um ou outro, mas alguns que não querem aprender piano! Eles tocam o instrumento deles, já estão confortáveis tocando o instrumento deles; se a mão é torta, eles querem continuar com a mão torta. Enfim, eles não querem colocar a mão reta e ler duas pautas; eles não querem ter que fazer isso. Não são todos, alguns que eu percebo essa resistência. Então, eu não diria que essa motivação engloba todo mundo. Alguns têm a motivação já natural de querer aprender. Agora o ambiente coletivo, depois que ele está aqui dentro, é claro que seduz um pouco. Os colegas estão juntos, tem atividades em conjunto, eu me esforço para fazer a aula ser o mais agradável possível, porque é uma aula obrigatória, quer dizer que se a pessoa é obrigada a estar ali, eu sou obrigada a estar ali, então vamos tentar gostar de estar ali e fazer alguma coisa útil com isso!

Em geral, eu faço uma avaliação interna com os alunos que é para eles dizerem o que eles estão gostando na aula, o que eles não estão gostando, o que eles mudariam, o que eles gostariam que fosse mantido, seja avaliando a mim ou as atividades, método usado, enfim, é

liberado para eles; e é anônima. Eu já tive alunos não pianistas dizendo que o fato de ter uma peça solo ajudou muito para estudar o piano. A pessoa escolher o que gosta de tocar - aquela atração pela música mesmo, de fazer a música no piano - incentivava a ir para o piano estudar e, estando lá, acabava estudando os outros tópicos como a progressão harmônica, ou uma escala.

Eu já fiz a experiência de ter tópicos diferentes em cada semestre para analisar o resultado. Então, eu acho que o que mais incentiva, o que mais motiva os alunos são: o ambiente coletivo, as músicas em conjunto e a peça solo. Esta é a minha experiência.

*Ana Paula: Essa motivação a senhora acredita que um professor poderia alcançar numa aula individual?*

Simone Gorete Machado: Provavelmente não. De novo, eu acho que depende da personalidade de cada aluno, depende de vários fatores. Mas eu acredito que não, acredito que é diferente.

*16 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de se apresentarem diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com que frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

Simone Gorete Machado: No caso de tocar todos juntos é mais frequente e eu posso começar isso logo no começo do semestre.

*Ana Paula: Mas, ocorre semanalmente?*

Simone Gorete Machado: É flexível. Essa parte eu não estipulo com rigidez. Vai depender da turma. A única coisa que é rígida, é marcada, eles ficam sabendo que tem que tocar para os outros, e eles estando prontos ou não estando prontos eles terão que tocar para os outros, é no final do semestre quando é a avaliação do conjunto ou quando é a avaliação do solo. Durante o semestre é o meu discernimento de sentir que eles estão aptos. É uma prática constante nas aulas de piano em grupo, mas... se for em grupo ou individual, eu não obrigo um aluno a se apresentar para todo mundo, se eu sei que ele não está pronto.

*Ana Paula: Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

Simone Gorete Machado: Eu acredito que a vantagem é que, querendo ou não, exerce uma certa pressão sobre o aluno, a responsabilidade de estar apresentando o trabalho dele. Por exemplo: às vezes a gente estuda, acha que está pronto, vai tocar para outra pessoa e percebe onde que ainda não está, que achava que sabia e não sabe. Também é importante compartilhar o repertório, para que todos conheçam músicas que não estão tocando. Eu peço para que eles se apresentem, falem o próprio nome, qual o instrumento principal, quem é o compositor e o título da peça. Muitas vezes eles não sabem o título ou o compositor da própria peça que eles estão tocando o semestre inteiro! Mas, isso força que eles memorizem nomes de compositores, nome de peças, que se apresentem para os outros, porque muitas vezes eles não têm esse hábito de olhar para as pessoas e se apresentar. Fora o que todo mundo já sabe que uma apresentação traz de benefício: a concentração, o desinibir, o auto-conhecimento.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Simone Gorete Machado: Às vezes eles não percebem. Mas, quando percebem, às vezes respeitam. Dependendo de como foi o erro eles tem vontade de rir... e aí já é uma outra oportunidade de eu ensinar que nós temos que respeitar. Mas às vezes até eu fico com vontade de rir... enfim, tem aluno que é mais engraçadinho, gosta de fazer uma brincadeira. Então, até parece que faz de propósito. Mas eu acho que na maioria das vezes eles têm uma reação de generosidade com o colega.

*Ana Paula: E o erro se torna objeto de discussões, de propostas de soluções?*

Simone Gorete Machado: Sim! Mas porque eu incentivo.

*Ana Paula: Mas isso não parte dos alunos? Eles dão dicas aos colegas?*

Simone Gorete Machado: Em performances durante a aula não! Isso sou eu que tenho que insistir mesmo; tenho que espremer, para que eles reflitam sobre isso e manifestem alguma dica, alguma sugestão. Faz parte da aula. Depois que tem uma performance eu faço isso, mas por parte deles não.

O elogio parte deles. Quando eles querem elogiar, eles gostaram, eles elogiam espontaneamente. Mas quando tem o erro não. Eu que tenho que transformar o erro em algo positivo.

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, a senhora afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Simone Gorete Machado: Não. Eu acho que, com relação à presença, a aula individual exige mais responsabilidade do aluno porque a aula só acontecerá com a presença dele. Em grupo não. Se ele não vier, a aula acontecerá da mesma maneira com os outros alunos.

Em se tratando do preparo por parte do aluno, tanto individual como em grupo, eles têm a responsabilidade de cumprir determinada tarefa, determinado conteúdo até o final do semestre, se é semestral. Então, de qualquer maneira ele sabe que, quando chegar no final do semestre, aquele material tem que estar pronto. No piano em grupo eu faço várias avaliações por semestre e eu faço também os testes de tarefas de casa, digamos assim, todo começo de aula, quando não tem prova. Se ele não veio à aula, ele pode perguntar para um colega o que foi dado na aula e estudar sozinho em casa. Ele pode entrar em contato comigo e perguntar o que ele perdeu por e-mail e eu posso até marcar um horário para dar uma assistência para ele. É claro, acho que ele sente que ficou para trás porque não compareceu a aula.

*Ana Paula: Isso não acontece na aula individual...*

Simone Gorete Machado: Acontece. Mas no piano individual tradicional uma diferença grande que eu vejo é que a aula individual é mais de diagnóstico por parte do professor. Então, o aluno apresenta o que ele fez e o professor vai avaliar aquilo e partir daquilo em diante. Claro que tem uma previsão. Primeiro mês devia estar mais ou menos assim, no segundo mês devia estar mais ou menos assim... eu também faço avaliações, mas é um trabalho maior para o aluno. Na aula de piano em grupo, o professor é mais a estrela do show;

o professor é que fica na frente apresentando a matéria de hoje, apresentando o que é tarefa para aula que vem. Então, essa é uma diferença grande que eu vejo. Nesse sentido sim, o professor não vai deixar de apresentar a matéria, se um dos alunos não for. Aquele aluno perde a matéria, perde a apresentação do professor e o trabalho feito em conjunto. O do individual tradicional não, ele pode continuar estudando o repertório, estudando até mais do que se tivesse ido à aula; sem a orientação do professor, ele tem mais, digamos, independência.

*Ana Paula: ... independência no estudo.*

Simone Gorete Machado: Isso.

*19 - A senhora afirmaria que o ensino de piano em grupo faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que na aula individual?*

Simone Gorete Machado: Eu acho que vai depender da postura do professor porque o professor pode ensinar o aluno a ser mais independente ou não, tanto no coletivo como no individual. Mas você deve estar se referindo ao fato de o aluno não receber atenção exclusiva o tempo inteiro durante a aula. A questão de você ter vários alunos e você não poder dar atenção individual, 100% para cada um, faz, obviamente, com que cada um passe um tempo maior se virando sozinho. Nesse sentido sim. Eu acho que o formato coletivo induz essa independência, porque ele não tem uma assistência o tempo inteiro só para ele. Então, acho que eu concordo, embora não acredite que determine.

*20 – Para que o trabalho em grupo se torne eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno? Como fazer com que todos participem?*

Simone Gorete Machado: Sim, concordo. Eu acredito que, se você, como professor, direciona determinadas atividades baseadas na capacidade de cada aluno, se você faz uma certa adaptação assim, você consegue que todos participem. Então, se um é mais avançado você pode dar uma parte diferente para o mais avançado, colocar uma parte mais fácil para o que está mais atrasado, ou deixar um estudando e dar atenção para o outro. Então, para mim, entra em questão a própria dinâmica do piano em grupo. Por isso que eu acredito que um professor, com a experiência da dinâmica do coletivo possa fazer um trabalho com mais qualidade.

*21 – É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. A senhora observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Simone Gorete Machado: Eu noto que, até pela personalidade dos alunos, existem lideranças naturais de personalidades. Até porque eles já se conhecem de outras disciplinas também. Mas, eu forço a formação de “líderes de trabalho”. Então, mesmo que não exista nesse caso uma liderança natural, eu instigo os alunos a escolherem um líder ou que alguém se candidate a ser líder, ou que haja um rodízio dessa liderança, dependendo da atividade. Por exemplo, se tem uma atividade com uma música em conjunto e eles querem que eu seja a regente. Eu posso até reger uma vez ou outra, mas eu quero que um deles seja o regente do grupo todo. E aí eles escolhem entre eles quem é o líder mais apto para essa tarefa. Em geral é um jogando para o outro, porque ninguém quer ser. Quando não é despertada naturalmente a liderança de trabalho, eu acho que o professor pode e deve despertar os alunos para esse aspecto.

*Ana Paula: Por que essa liderança é necessária e importante para o grupo?*

Simone Gorete Machado: A meu ver, na aula de piano em grupo, como em geral a gente tem tratado de alunos de licenciatura... então, vamos supor, que eles serão professores. Apesar de eles estarem comigo no começo do curso, o primeiro ano, ou o primeiro e segundo ano, eu procuro desenvolver neles essa habilidade de saber conduzir e transmitir como se eles fossem dar aula para alguém. Se eles fossem ensinar isso para alguém, eles ensinariam isso como? Ou, se eles fossem responsáveis por um grupo, se eles tivessem que falar com o grupo, eles vão falar como? Então, acho que é baseado nesse mesmo princípio. Se eles serão professores, gosto de começar a chamar a atenção deles para desenvolver essa liderança de grupo.

*22 – A senhora entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Simone Gorete Machado: Sim, por exemplo a questão da música em conjunto, como tem aluno que fala que não pode vir à avaliação da peça em conjunto, pergunta se pode fazer outro dia. Se a avaliação é em conjunto e você vai tocar a sua parte sozinho, já não é avaliação em conjunto.

Mas mesmo durante a aula de qualquer tópico, eu entendo que os alunos aprendem não somente com o professor, mas também com os colegas, seja observando, seja estudando ou ensaiando junto ou seja trocando idéias verbalmente.

*23 – Qual o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se difere da aula individual?*

Simone Gorete Machado: No coletivo o professor precisa ser mais dinâmico, alternando momentos de facilitador, líder e observador. Ele tem que estar se mexendo, tem que estar falando, tem que estar olhando um, olhando o outro, então é muito mais ativo. Digamos que a responsabilidade de preparação de aula e execução da mesma, com diagnóstico e adaptações instantâneas para várias pessoas heterogêneas ao mesmo tempo, exige mais do professor no coletivo do que no individual.

*24 – Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles?*

Simone Gorete Machado: Sim, o professor deve estar atento. Acho que o primeiro meio é o visual, o segundo é o auditivo. A nota, nas avaliações, para mim é mais uma comprovação do que eu já sei; eu já sei quais alunos têm mais facilidade, já sei os que têm mais dificuldade, já sei quais correm risco de não passar de ano. Só que eu preciso provar isso. Então, para mim é aí que entram as notas das avaliações. Mas às vezes o que o aluno apresenta na avaliação é diferente do que ele me mostra na sala de aula; às vezes tem surpresas.

*25 – Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

Simone Gorete Machado: Para o professor, se ele não tem tanto tempo, claro que é uma vantagem ele poder colocar todos os alunos juntos. O conteúdo pode incluir a música em conjunto e muitas vezes um aluno ajuda o colega. O bom piano digital também permite que você grave, mude o timbre, ouça a própria gravação com pausa, *fast forward* etc.

Para o aluno, eu considero que a revisão do conteúdo teórico de maneira prática colabora muito para o andamento de outras disciplinas do curso e para seu futuro como profissional.

*26- Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Simone Gorete Machado: Não poder ser com piano acústico. Isso é uma desvantagem, porque o aluno não aprende a lidar com o piano acústico. Aqui em Ribeirão Preto a aula de piano em grupo tem sido feita com um conteúdo “x”, e a aula de individual o conteúdo muda um pouco. Por exemplo, com o aluno individual, no piano acústico, ele vai desenvolver a habilidade de usar o pedal que é diferente do digital, a mecânica do acústico e a mecânica do digital também funcionam de maneira diferente. Então, em geral, eles estranham bastante quando eles mudam de digital para o acústico. Para mim, a desvantagem mais comum é essa: eles ficam limitados só ao som digital, à mecânica do digital, ao pedal do digital. Existem também alguns alunos que precisam de atenção especial por alguma limitação excepcional, seja técnica, seja de aprendizado. Eles podem sair perdendo se tiverem somente o EPG.

*27- Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Simone Gorete Machado: O que eu percebo deve levar em consideração que o piano em grupo que eu tenho em mente é o piano em grupo norte-americano.

Tem muita gente que não tem idéia nenhuma, porque não sabe que existe, não sabe o que é o piano em grupo. Mesmo músicos. A princípio eu não gostava de saber disso, que ele é desconhecido a esse ponto, depois eu passei a dar valor às pessoas que não fazem nem idéia do que seja piano em grupo e admitem isso, porque eu descobri que pior do que isso são os que têm certeza que sabem, mas nem são da área! Eu acho que isso é pior. Então, tem gente que acha que piano em grupo é feito para leitura à primeira vista e ponto final. Tem gente que acha que é para ensinar harmonia no teclado e ponto final. Tem gente que acha que é para ensinar a tocar piano e acabou. Portanto, se eu for chegar a um consenso, eu te diria que o que eu vejo como a principal idéia equivocada, que pode criar problema para a área, são as pessoas terem certeza de que o piano em grupo é uma coisa só. Para mim, a beleza do piano em grupo é justamente a grande variedade de possibilidade que ele dá de recurso para você trabalhar. E na hora que você limita, de certo modo, você descaracteriza o que é um ensino de piano em grupo, pelo menos do que eu conheço nos moldes norte-americanos. Aliás, parece que no Brasil o coletivo é visto, às vezes, como uma caridade, um assistencialismo, assim: “vamos democratizar a música, então vamos fazer coletivo”. Eu acho que essa é uma opção, mas eu não acho que isso é uma característica do coletivo, que ele tenha que ser assim. E ele fica limitado a isso. O que eu mais discordo é com essa limitação do coletivo. Acho que ele pode muito mais do que as pessoas estão dando crédito a ele.

Acho que ainda tem um certo preconceito de que o EPG não é de alto nível, não é um ensino bem feito. Acho que isso diz respeito tanto para o EPG como para o ensino coletivo de instrumentos musicais, de uma maneira geral. Parece-me que o ensino coletivo no Brasil é mais usado quando não se tem tempo de dar a aula individual, que parece ser sempre considerada como superior e ideal. Pode ser ou ter sido assim em alguns casos. Então, me parece que o ensino coletivo não é visto com a seriedade que deveria ser. Talvez daí venha todo o preconceito que possa ser justificado. Por isso volto a insistir na necessidade de preparação do professor na dinâmica coletiva.

*28 – Existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

Simone Gorete Machado: Sim. As principais diferenças, na minha opinião são: na Masterclass, em geral, você tem 1 pessoa tendo aula e as outras assistindo. As outras não participam ativamente. É como se fosse uma exposição. Elas assistem a exposição do caso prático de outro, uma outra música. Acho que essa é a diferença principal. No coletivo todos podem estar atuando ao mesmo tempo. Outra diferença é que o piano em grupo, ou o ensino coletivo, em geral, é associado a uma iniciação. O Masterclass já é considerado de um nível avançado, de um aperfeiçoamento. Então, parece que, em geral, não associam o coletivo ao aperfeiçoamento, mas só à iniciação.

*29 – De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

SG: Isso para mim é uma novidade, porque nos EUA eu não tive essa experiência. Eu acredito que a maior parte absoluta dos profissionais que lidam com EPG não prioriza o pianista, o bacharel em piano. Mas eu sei que tem universidades que os incluem. Pelo que sei, nesse caso o enfoque é mais teórico. Agora “de que forma?”... isso é o que eu estou montando agora, porque tudo indica que eu terei que dar essa aula aqui na escola. Comecei a pensar no assunto, a ter algumas idéias, mas como eu ainda não pus em prática, conto depois o que aconteceu!

*Ana Paula: Mas a senhora trabalharia as mesmas habilidades ou alguma em especial?*

Simone Gorete Machado: Não tem como ser exatamente, 100%, as mesmas habilidades. Por exemplo, o tempo que eu gasto com um aluno que não é pianista para ele aprender a ler duas pautas é óbvio que eu não vou gastar com um pianista. O tempo que um aluno que não é pianista gasta para coordenar duas mãos ao mesmo tempo, mesmo que seja uma notinha em uma mão, uma notinha na outra, é óbvio que essa dificuldade o pianista não tem. Então, tem muitos aspectos desnecessários. Por exemplo, o ouvido harmônico: isso é uma coisa que precisa ser mais trabalhada com quem não é pianista; o pianista já está acostumado a ouvir harmonicamente. Ele está acostumado a ouvir mais de um som ao mesmo tempo. Mesmo que ele não saiba sempre o nome desse som, ou a função desse acorde em relação ao outro, ele está acostumado com aquela sonoridade. E, o instrumentista que toca uma melodia só, provavelmente não.

Eu acho que pode ser feito; acho que é possível sim, mas, criar uma disciplina realmente útil e necessária para o pianista tanto quanto costuma ser para o não pianista, é que eu vejo como desafio. Simplesmente passar o mesmo conteúdo, mas num nível mais avançado, eu não considero que seja o ideal. Então, o que eu estou pensando é: como criar dois anos obrigatórios de uma disciplina de piano em grupo para pianista, que seja efetivamente útil para o presente e o futuro dele?

*Ana Paula: Muito obrigada, Professora!*

## Entrevistado: Prof. Vitor Duarte – UFC

*1 – Gostaria que a senhor discorresse sobre a sua formação acadêmica.*

Vitor Duarte: Eu fiz Graduação Bacharelado em Piano na UFG, concluí em 1992; Mestrado em Performance no *Arizona State University*, e Doutorado (D.M.A) pela *The University of Arizona*, também no Arizona.

*2 – Como surgiu o seu interesse pelo formato de Ensino de Piano em Grupo?*

Vitor Duarte: Tudo começou nos EUA, durante o meu doutorado. Eu tinha uma *teaching assistantship* que é um trabalho pela universidade. Então eu lecionei duas matérias na Universidade do Arizona: Piano 101 – este é o número da matéria nos EUA inteiro para aqueles alunos da universidade, mas que não são da área de música, que querem aprender piano através do ensino coletivo – o curso era de um semestre e era muito puxado; eram aulas três vezes por semana, segunda, quartas e sextas e toda sexta havia avaliação; também ensinei Piano 110 que era obrigatória para todos os alunos que ingressavam na Graduação em Música. Então, nessa aula tinha trompista, violoncelista, violinistas, pessoas do teatro. Essa matéria era mais difícil, porque uma pessoa que ingressa na universidade para estudar trompa, não queria estudar teclado. [Risos]. Já a matéria Piano 101 era optativa e era muito famosa e sempre superlotada. Eu também dava aulas de teclado em grupo para o município de Tucson em parques de diversões. Assim, ensinei desde crianças, a universitários que não eram da área da música e para universitários que eram da música. A minha formação vem daí. Também tive uma professora que me ensinou como dar aulas de teclado em grupo. Ela me mostrou o projeto dela. Então no início eu assisti às aulas dela. Depois ela me passou a segunda-feira, depois as segundas e as quartas, e depois o curso inteiro! [Risos].

*Ana Paula: Quem era a professora?*

Vitor Duarte: Chama Billie Ray Earlings.

*Ana Paula: Ela utilizava algum método nas aulas?*

Vitor Duarte: O método dela. Ela em conjunto com vários autores fizeram um método que eu achava muito bom em certos aspectos, como por exemplo no ensino de escala. Hoje ensino as escalas no teclado em grupo à maneira do método. Logo no primeiro semestre os alunos aprendem todas as escalas.

Outra coisa que eu aprendi com Dr. Earlings foi a leitura de notas por posição. Assim, por posição meus alunos aprendem todas as notas das linhas de uma vez. Na primeira semana aprendem a ler a clave de sol. Na segunda a clave de fá.

Lá nos EUA, o método dela era bastante tradicional. O teclado em grupo na Universidade do Arizona era tradicional. Aqui no Brasil eu tive que refazer o programa; rodar com uma proposta mais brasileira.

*3 – Como o senhor define EPG?*

Vitor Duarte: Uma prática coletiva em que a intenção não é bem a de criar solistas, mas formar, musicalizar rapidamente um grupo de estudos. É uma maneira de utilizar o teclado como uma ferramenta de ensino, ou seja, o aluno ele estuda o teclado para se virar com o

instrumento, e não criar aquela dependência do professor, como acontece nas aulas individuais de piano em que se estuda para ser solista, estuda-se a técnica. Eu até posso olhar um pouquinho de técnica com alunos mais avançados, mas não é esse o ideal da minha aula. O ideal é musicalizar os alunos para que eles tenham no teclado uma ferramenta de trabalho a partir de uma vivência musical duradoura.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatos/fatores que tiveram mais impacto no desenvolvimento do EPG?*

Vitor Duarte: Onde, no Brasil ou nos EUA? Nos EUA, o EPG já acontece há muitos anos. Como eu disse, eu dava aula para crianças... aqui no Brasil eu ainda não tive o prazer de conhecer nenhum grupo de crianças numa escola privada que tenha o teclado em grupo. Isso está começando agora.

Então, o maior impacto foi o programa. Como eu sou professor de uma Licenciatura em Musica, em que o PPP do curso é focado na voz, o instrumento entra como formação complementar, ou seja, não é o que tem de mais importante no curso. A parte mais importante é a formação vocal e a formação de professores. Mas, na UFC eles têm o teclado em grupo, a flauta em grupo e o violão em grupo. Então, eu tive que remontar todo este programa. Eu só não utilizo arbitrariamente de métodos, porque o método é uma forma mais de focar na leitura. São peças descartáveis, em que você toca uma, depois outra, com a intenção de melhorar a leitura. Introduzi também além do método, peças de repertório, peças em grupo, leitura de cifras, improvisação, harmonia popular, muita improvisação em minhas aulas. São quatro semestres ao todo. Então eu divido; cada semestre um pouquinho mais avançado na improvisação. No quarto semestre eu peço uma improvisação escrita, eles têm que escrever aquilo que eles improvisaram.

*5 – Em quais disciplinas da UFC o EPG é adotado?*

Vitor Duarte: Teclado I, II, III e IV, mais o Teclado Complementar que vai ser instituído agora, semestre que vem e será aberto para todos os alunos da UFC.

*Ana Paula: Essas quatro disciplinas de Teclado são obrigatórias?*

Vitor Duarte: Obrigatórias. Os alunos podem escolher entre violão, flauta ou teclado.

*Ana Paula: Certo, mas, uma vez escolhido o teclado, o aluno tem que cursar os quatro, ou eles podem fazer um de cada instrumento?*

Vitor Duarte: Não, uma vez escolhido o teclado eles têm que cursar os quatro. Mas há trocas. Eles trocam, às vezes, de instrumento. Porque é aconselhado que se você já sabe o teclado, que faça a flauta; se já sabe a flauta, que faça violão. O ideal seria que eles pudessem cursar os três. Mas isso não aconteceu ainda. Então, às vezes, no meio do curso tem uma troca. A pessoa vai para violão, mas depois quer aprender teclado, então vai para teclado. Aceitamos esse tipo de troca.

*Ana Paula: Então o aluno pode optar em fazer um período de cada instrumento?*

Vitor Duarte: Não, um período não, porque depois ele vai precisar do currículo das matérias. A gente faz esta troca. Por exemplo, se ele começa na flauta, e depois ele entra no teclado II, eu aceito como se ele tivesse feito o teclado I.

*Ana Paula: O senhor faria alguma modificação quanto à extensão (4 períodos), periodicidade e duração das aulas de Teclado?*

Vitor Duarte: Não no momento.

*6- Qual o conteúdo programático destas disciplinas?*

Vitor Duarte: Eu tenho que olhar aqui. Se eu tiver aqui, eu já te envio.

*Ana Paula: Existem outros professores que lecionam estas disciplinas?*

Vitor Duarte: Não, somente eu.

*Ana Paula: E a Profa. Isaura Rute?*

Vitor Duarte: A professora Isaura Rute... no campus do Cariri, a universidade já não faz mais parte da UFC. Agora ela é chamada Universidade do Cariri. É universidade federal também. Está neste processo. Antes ela era ligada à UFC, era um campus da UFC. Agora eles estão montando uma instituição própria. Então o campus não é mais ligado à UFC. Então, a Profa. Isaura Rute é professora da Universidade do Cariri, não da UFC.

*7 - O senhor adota algum método?*

Vitor Duarte: Vários métodos. Eu faço uma salada. O método é como aquilo que eu disse; o método são peças descartáveis que visam mais a leitura de notas. Eu não consigo enxergar no método peças de repertório. Os métodos tendem a bitolar, eles prendem a posição, a mão ao teclado. Então, a gente tem que analisar como o método foi escrito, qual foi a pedagogia intrínseca daquele método. Uns começam pelo dó central e vão expandindo, outros métodos começam pelas teclas pretas... teve um que eu ensinei nos EUA, que era um método novo, que começava por todos os dós, depois ensinava todos os “sols” do teclado, e assim ia por todas as notas. O método tem uma didática. Mas essa didática, ao meu ver, ela é mais para a leitura de notas. E ela pode ser bitolante, uma vez que você fica preso a uma certa posição do teclado. O método tem suas vantagens e suas desvantagens. A gente tem que analisar as vantagens e desvantagens do método que está sendo utilizando. Neste caso, eu faço uma salada. O método faz parte das minhas aulas sim, porque os meninos precisam aprender a ler notas, a ler clave de sol e clave de fá. Eu utilizo o método como uma forma rápida de leitura de notas. Então, eles fazem peças em séries de dez. Dez peças, depois mais dez peças... Eu passo de uma pra outra e a gente vai fazendo as peças. Mas é diferente daquelas peças que utilizam improvisação, que têm acordes mais complicados e que eles têm que improvisar. Essas são peças de repertório, que, às vezes, duram um semestre para serem montadas, ao invés de peças descartáveis que toda semana dá pra fazer varias.

*Ana Paula: Essas peças que o senhor chama de “descartáveis”, elas são retiradas de algum método?*

Vitor Duarte: Sim, chama-se “Piano 101” que é o método que leva o nome da matéria nos EUA. É o método do ... só um segundo que vou verificar. É do Alfred’s. Este livro é muito bom, porque faz de maneira muito concisa; segue o mesmo estilo do “Piano Lessons” que é começando pelas teclas pretas e depois trabalha por leitura intervalar. Então, por exemplo, nos EUA a gente lia a primeira nota e depois lia se subiu, se desceu ou se a nota era a mesma, invés de ler a nota por nome. Então, o método por leitura intervalar também tem suas vantagens e desvantagens. A vantagem é que eles aprendem muito rapidamente a leitura. Depois são inseridas as terças, depois as quintas. Como o método é para adultos, ele insere a quinta primeiro, antes da terça. A desvantagem é que se o aluno pegar a primeira nota errada,

às vezes, vai tudo errado à peça inteira. Eu já vi muito isso. A outra desvantagem é que o método é americano. Como eles fazem os métodos americanos? Eles pegam peças folclóricas, peças populares, ou então, tipo o Bastien que é copião de melodias, ele pega uma melodia famosa, popular e altera uma nota aqui e outra ali, pelas questões dos direitos autorais. Eu ainda não achei um método brasileiro que seja baseado em músicas folclóricas, que siga este mesmo procedimento do “Piano 101”. Eu tenho até vontade de escrever um método brasileiro baseado também em músicas folclóricas destinado ao piano em grupo. Então, eu faço uma montagem de vários métodos.

*Ana Paula: Tem algum outro método que o senhor gosta de utilizar?*

Vitor Duarte: O “Piano 101” eu faço questão que eles toquem o livro todo. Então, nos dois primeiros semestres eles tocam todas as peças do livro. Eu faço em series de dez em dez, utilizando a metodologia que era do outro método, da Dr. Earlings. Este livro não é achado mais. Mas é muito bom, principalmente no ensino de escalas, de leitura de notas. E no final do livro tem um monte de peças de repertório para o aluno escolher, para poder tocar.

Então, como eu disse, os métodos americanos são tradicionais. Começam com música folclórica e depois visam um lado mais tradicional. Eles não focam o lado da improvisação e da cifra popular. Então, por exemplo, como montar um *walking bass*. (25`20``). Esse é o lado que eu olho no Teclado III e IV; já é mais visando a harmonia popular. Então, eu passo um blues para os alunos e eles têm que montar o *walking bass*. Tem que achar todos os trítomos da peça, tem que fazer improvisação, eles têm que escrever a improvisação. Então, no Teclado I e II eu começo brincando com improvisação, depois eles passam a escrever, a fazer de forma pensada, de acordo com a harmonia, de acordo com a cifra. Começo com blues porque é mais fácil que uma peça brasileira, por exemplo se eu pegar Tom Jobim, onde a harmonia vai pra qualquer lado. [Risos]. Aquilo é muito difícil para um aluno principiante. Dá pra fazer, por exemplo, o Tom Jobim pelo método do Antonio Adolfo. Esse todo mundo conhece. É um método muito bom também. Eu tiro muita coisa do método do Antonio Adolfo, mais como peças de repertório. E depois, na medida em que eu vou trabalhando cifra, o estudo fica bastante complicado. Então, o meu objetivo no Teclado em grupo não é fazer tecladistas perfeitos, é mostrar a gama que existe no instrumento teclado. Eu mostro: se você quer popular, você tem que procurar isto, tem que estudar harmonia, cifra, improvisação; se você quer o erudito, você tem que aprender isso, aprender a ler nota, aprender um Bach. Bach também faz parte do programa; é obrigatório tocar um Bach no Teclado IV. Então, eu tento abranger a diversidade musical que existe. Tudo inserido dentro do curso de Teclado, tanto erudito quanto popular.

*8 – Qual a periodicidade (uma ou duas vezes por semana) e extensão (numero de períodos) destas disciplinas? E qual o tempo de duração das aulas? O senhor faria modificações em algum destes três quesitos?*

Vitor Duarte: O aluno tem que cursar os quatro semestres de instrumento, mas ele pode trocar de instrumento. É muito raro o aluno não fazer os quatro semestres em teclado. São casos raros. O maior problema é que eu tenho somente 13 teclados na minha sala e o curso é muito competitivo. No primeiro semestre é sempre aquela briga pra entrar na minha sala. Já foi proposto que eu colocasse dois alunos em cada teclado. Não faço isso. Na minha aula realmente tem que ser um aluno para cada teclado. Então, só cabem 13 alunos. E aí, nos semestres seguintes.... porque, não sou eu que reprovoo no curso, sabe?! [Risos]. A matéria que mais reprova é a de percepção. Então, quando chega no Teclado III, eu já tenho a metade do numero de alunos, porque eles reprovaram na Percepção. No Teclado IV, este semestre, eu

tive somente três alunos, porque todos os outros reprovaram na matéria de percepção. Isso não é bom pra mim. Neste caso, quando eu tenho teclados sobrando, eu aceito alguém entrar sim. Às vezes tem gente que já sabe teclado, mas quer aprender um pouco mais de improvisação, ou de harmonia, ou quer continuar tocando, ou quer aprender a metodologia de ensino coletivo e não conseguiu vaga no Teclado I que é muito básico. Teclado I eu começo do zero; desde o início do “bê-a-bá” do nome de notas, de tudo. Então, se a pessoa já tem uma certa base ela não precisa entrar no Teclado I, ela pode entrar no Teclado II. Então, se tem vaga eu aceito sim.

A disciplina ocorre duas vezes por semana, são 64 créditos, ou seja, duas horas de aula, duas vezes por semana.

*Ana Paula: O senhor faria alguma modificação?*

Vitor Duarte: Às vezes eu acho que duas horas de aula, duas vezes por semana é muito. Às vezes eu acho que não precisa disso tudo. Se eu tiver sempre uma turma completa, se os alunos não fossem reprovados na Percepção, eu acho que seria melhor. Mas, por exemplo, no caso deste semestre que eu tive só três alunos no Teclado IV, praticamente virou aula individual; porque duas horas, duas vezes por semana, com três alunos só, é demais. Então, eu falo para os alunos virem às aulas e estudarem na aula, pegar o horário de aula para o estudo.

*Ana Paula: Para uma turma de 13 alunos, o senhor alteraria esta carga horária?*

Vitor Duarte: Eu acho que o ideal era como se fazia nos EUA, três vezes na semana, uma hora de aula. Assim, você tem a segunda-feira para dar matéria, a quarta para eles estudarem e a sexta, prova. Mas, aqui no Brasil não funciona. Os alunos não vão gostar de ter prova toda semana. Nos EUA ocorria uma prova por semana. E lá o curso não era de 4 semestres, era de um semestre só. Então, ele era o dobro do peso do meu curso aqui. Realmente em um semestre os alunos conseguiam tocar, encerravam tocando alguma coisa, pelo menos uma peça, mesmo começando do zero. O curso era muito puxado. Aqui eu divido toda a parte teórica entre quatro semestre, em vez de um. E também com 4 semestres, eu posso avançar mais na teoria, ensinar por exemplo, harmonia de Bossa-Nova, os acordes, por exemplo, com 9, 11, 13, acordes que não possuem a tônica... Então essa é uma parte muito complicada, que pra qualquer tecladista é difícil. Se eu consigo chegar nesta parte, por exemplo, encadeamento II-V-I ... James Aebersold em um dos volumes. Tem um volume que chama II-V-I. Se a gente pega aquelas páginas do James Aebersold com aqueles acordes complicados, que são usados na Bossa-Nova, se eles começam a entender como é a formação daqueles acordes, pra mim já está bom demais.

*9 – A UFC dispõe de quantos laboratórios de teclados/pianos digitais? Quais e quantos são os instrumentos?*

Vitor Duarte: Um laboratório com 13 teclados. Nenhum piano acústico. Esta é minha guerra aqui! Estou pedindo um. O piano elétrico que tem lá é meu, não da universidade. Eu deixo na minha sala de aula.

Está sendo construído um novo prédio. Estamos em fase de aquisição de novos materiais. Eu estou pedindo 13 pedais, porque eu acho importante o estudo do pedal. E estou pedindo um sistema que chama LC3, é o *pianolab*, um módulo da Yamaha que divide a sala inteira em grupos. E também tem os *headphones* que eu posso ensinar pelo microfone, e posso dividir a sala em grupo de dois, de três, como eu quiser, e dar aula pra todos de uma vez pelo microfone. Assim, evita aquela barulheira que acontece na minha sala... porque tem

vários níveis, tem tecladistas populares que são excelentes, tenho pianistas que estudaram erudito, e tenho os principiantes que começam do zero. Eu tenho que juntar todo mundo.

*Ana Paula: Mas, os alunos utilizam os headphones na aula?*

Vitor Duarte: Eles utilizam, mas na hora de fazer as praticas em grupo é que está o problema. Quando eles estudam sozinhos, eles usam os *headphones*. Mas, na hora da pratica coletiva... eu dou chance daquele alunos que são mais avançados fazerem peças mais avançadas. Então, fica metade da turma tocando uma peça pra um lado, e metade da turma aprendendo outra peça pro outro lado; isso dentro da mesma sala. Então, é muito barulho, muita confusão sonora. Este aparelho pode evitar que isto aconteça.

Deixa eu pegar o nome do aparelho certinho pra você. Chama Sistema LC3 da Yamaha. Um aparelho importado. As salas de teclado em grupo nos EUA todas têm, ou similares. Custa um pouquinho caro, mas compensa ter. Facilita muito a vida da gente; a gente não precisa ficar berrando para os alunos prestarem atenção na gente. A gente aperta um botão que desliga todos os teclados e eles passam a ouvir o professor. Então ajuda demais.

*10 – Que fatores importam para a limitação do número de alunos por turma?*

Vitor Duarte: Eu faço uma prova para ingressar no Teclado, um teste rápido, simbólico, porque a minha turma de teclado é feita para começar realmente do zero. O meu curso de teclado é moldado para pessoas que nunca tocaram teclado antes. Então, se a pessoa já tem uma experiência com o teclado, melhor... pode aprender coisas novas, interessar-se pela metodologia de ensino coletivo. Então, a única coisa que eu peço para eles fazerem é tocar um “dó-ré-mi-fá-sol”; porque, se eles tocam um “dó-ré-mi-fá-sol” pra cima e pra baixo, várias vezes seguidas, ali você já sabe quem tem algum problema rítmico ou alguma dificuldade técnica; e, mesmo assim, eu pego esses alunos e no final de 4 semestres eles estão tocando, tocando bem.

*Ana Paula: 13 alunos é um número ideal de alunos por turma, ou o senhor colocaria mais alunos?*

Vitor Duarte: Não, eu não colocaria mais, colocaria menos. Eu acho um numero bom, não digo que seja o ideal.

*Ana Paula: Qual seria o numero ideal?*

Vitor Duarte: 12. Eu diminuiria um aluno. Nas salas dos EUA eram 20. Mas, com 20 alunos... alguns alunos acham que aula de teclado em grupo são aulas individuais de teclado. Eles não entendem que tem uma filosofia coletiva, que não é bem aula individual. Então, eles ficam perguntando demais, querem muita atenção individual, e chamam o professor -“professor olha aqui”, “professor, está certo? -. Então, estes alunos que gostam de ter uma aula individual, são alunos-problemas dentro da minha aula. Eu consigo dar atenção, mas não ser exclusivo. Eu não posso ser exclusivo de um aluno perante uma turma. Então, no caso de um aluno que quer ser exclusivo, eu indico um professor particular, ou uma aula de um conservatório, uma aula de piano individual mesmo, onde você tenha atenção individual. O ensino coletivo é um pouco diferente. Então, quando você tem 20 alunos, fica muito difícil você dar qualquer atenção individual. E qualquer atenção individual que você for dar para um aluno, vai ser muito pouco, porque você tem 20 alunos numa sala. Agora, quando você tem 12 alunos, já facilita, já fica melhor para você montar a sua orquestra de teclados, dividir partes, quem toca

mais faz as partes mais difíceis, quem toca menos faz as mais fáceis. Quando se monta uma orquestra de teclados, e todos tocam juntos, soa tão bonito e tão grande; é muito som! Eu tenho feito muito sucesso aqui com esta orquestra de teclados nos recitais do curso, porque sempre soa muito bem.

*11 – O senhor comentou que faz uma espécie de entrevista com os alunos. Com qual o objetivo esta entrevista é feita?*

Vitor Duarte: É uma entrevista diagnostica, somente para saber se eles já tocaram ou não. Para eu conhecer quem são os meus alunos, para saber se eles têm conhecimento de musica ou se eles não tem conhecimento de musica nenhum. Porque, eu não sei se você sabe, mas o curso de Licenciatura aqui desta universidade não tem prova especifica de musica. Então nesta, alguns alunos ingressam no curso de Teclado achando que vai ser fácil, que vai ser um curso a nível básico. E não é um curso a nível básico, é um curso universitário. Então, eu pego alunos que nunca nem ouviram falar no que é “dó”. Acho que eles gostam de musica, passam no vestibular e entram no curso. Então, é uma avaliação diagnóstica para eu saber direitinho quem já sabe um pouquinho de musica, quem não sabe nada, quem toca, quem não toca nada, quem toca um pouco, ou quem toca muito.

*Ana Paula: Então todos estes alunos são incluídos na mesma turma?*

Vitor Duarte: Na mesma turma.

*12 – Que fatores justificam o agrupamento de estudantes iniciantes no instrumento com outros já iniciados, e ainda com aqueles que nem conhecem música, numa mesma turma?*

Vitor Duarte: Os estudantes já iniciados sempre acabam aprendendo alguma coisa comigo. Eles podem aprender sobre metodologias de ensino. Por exemplo, sobre a construção dos métodos, eu tenho uma aula própria para isso. Eu levo todos os livros que eu tenho em casa. Eu dou um método para cada aluno, há métodos brasileiros também, e nós discutimos qual metodologia foi usada na construção destes métodos. Então, neste âmbito, o curso de teclado pode ser interessante para aqueles que gostariam de dar aulas de teclado ou aulas de piano, para aquele professor que tem um estudio particular, ou que vai ser professor de conservatório.

Para um principiante, ele vai aprender tudo na minha aula mesmo. Agora, pra quem é avançado, eles dão suporte pra aquelas harmonias complicadas das peças brasileiras, para os alunos menos avançados poderem improvisar. Então, como eu falei da questão da montagem de acordes... fazer uma peça de Tom Jobim, por exemplo, que é difícil para todo mundo, até um tecladista profissional vai ter que estudar. Ninguém nasceu tocando. Até quem é profissional, vai ter que sentar no teclado e estudar aquelas harmonias. Eu acho que Tom Jobim roubou, de certa forma, o “parêntesis tonal” que Chopin usa. Chopin quebra a estrutura harmônica clássica da musica. E, às vezes, eu acho que Tom Jobim usa certos acordes que os alunos ficam em duvida se aquilo é empréstimo modal, se aquilo é sub-V. Então, eu tenho que ensinar o que é exatamente sub-V, porque eles confundem muito. Eles acham que todo acorde diferente é empréstimo modal, e não é. Empréstimo modal é uma coisa, sub-V é outra. Então, pra quem está estudando harmonia popular, o curso passa a ser interessante. E também os alunos avançado dão uma base numa orquestra de teclados para os alunos iniciantes poderem brincar com as improvisações.

*13– O senhor trabalha com monitores nas disciplinas de piano em grupo que leciona? Que atividades estes desenvolvem?*

Vitor Duarte: Tem um monitor remunerado. Olha, eu não estou muito feliz com meus monitores, não. [Risos]. Assim, para ser professor, tem que gostar de dar aula. Às vezes, muita gente quer tocar... isso serve até para os professores universitários; tem professor que esta muito empenhado na pesquisa, outros se empenham na extensão, outros gostam de falar em publico, mas alguns não gostam de dar aula. E, pra ser professor tem que gostar de estar em sala de aula, tem que gostar de dar aula. Então, achar um monitor que tenha as características de professor... eu acho que vou ter o meu primeiro monitor assim este semestre. Eu só tive dois até hoje. Os monitores montam horários extras para ensinarem aos alunos, mas os alunos não vão. Poucas pessoas utilizam do serviço do monitor. E o monitor não está presente durante às minhas aulas. Principalmente porque as provas são individuais. A matéria é coletiva, mas as provas são individuais. Então, sem o monitor, as provas tomam de duas a três aulas para ouvir o programa de cada aluno individualmente. Então eu realmente preciso do monitor durante as provas.

Seria bom se eu tivesse um monitor que se interessasse pela filosofia do ensino coletivo, que realmente quisesse aprender. Eu ainda não tive esse monitor dos sonhos. Então, a função do monitor é ajudar o professor nas provas, e ouvir os alunos que têm maior dificuldade individualmente em horário determinado.

*Ana Paula: Então o monitor não é presente às aulas?*

Vitor Duarte: Não, sabe por quê? Isso é uma coisa que está difícil, que eu gostaria que mudassem na universidade. Pra ser monitor, a pessoa já tem que ter concluído o curso. Não pode ser monitor com curso em andamento. Então, para o semestre que vem, eu vou tentar alguém que esteja cursando. Vou tentar quebrar as regras e explicar o porquê. Porque, uma vez que eles concluem o curso de teclado, eles têm outras matérias que chocam com o mesmo horário das aulas de teclado. Ao mesmo tempo, eu não posso ter um monitor que não tenha feito a matéria de teclado. Então, isso é um impedimento para eu conseguir o monitor ideal que seria alguém que estivesse presente a todas as aulas comigo.

*15 – Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo?*

Vitor Duarte: É.

*Ana Paula: Esta motivação poderia ser alcançada numa aula individual?*

Vitor Duarte: Poderia sim. Isso depende muito da filosofia em que o professor está inserido. Nos EUA, a filosofia de qualquer trabalho é a motivação. A motivação não é você dizer que o aluno é o melhor do mundo e esconder as verdades. Então, a gente tem que falar sim as verdades, mostrar as dificuldades, e quais foram os avanços; e tem que ter uma proposta e um ideal a ser alcançado nas aulas. E motivar para que o aluno alcance este ideal, este nível. Então, é sempre difícil. Mas, se o aluno alcança este objetivo, tem que ter a recompensa. A motivação funciona com recompensa. Se a pessoa se esforçou e deu conta, a gente elogia, a gente fala “bom trabalho!”, “parabéns!”, não pode passar por despercebido, nunca.

*Ana Paula: O senhor entende que o próprio grupo é capaz de motivar os alunos?*

Vitor Duarte: Claro! Sempre!

*Ana Paula: A que fatores o senhor atribui tal motivação?*

Vitor Duarte: Olha, tem um menino na minha aula que começou do zero e ficou muito intimidado porque ele tinha muitas dificuldades. Ele começou do zero mesmo, mas logo no início eu vi que ele poderia se desenvolver. Então, ele queria sair do curso, porque as pessoas tocavam melhor, porque tinha muita gente que tocava muito bem. Mas eu não deixei. E ele esta fazendo muito bem. Acabou que, no Teclado II, ele ganhou uma das maiores notas. Por quê? Porque os alunos que já sabiam achavam que poderiam me enrolar com a prova, e não estudaram. E o aluno que não sabia, se empenhou, e fez melhor. Então, é muito comum na minha aula de teclado em grupo, no final do curso, alguns alunos, que começaram do zero, terminam melhores do que aqueles que já sabiam, que entraram na minha turma pensando que não precisariam se empenhar, porque já tinham facilidade, porque já sabiam tocar. Eu, às vezes, fico com muita raiva deles, porque eles não aprendem nada, do jeito que começam o curso, terminam. E os alunos interessados, quando terminam o curso, às vezes eles estão melhores que essas pessoas que já tocavam quando começaram o curso. Mas, os alunos que são melhores, eles motivam, porque eles ensinam, porque eles estão na aula, eles têm paciência com os colegas que não sabem. Então, a coisa acontece coletivamente, uma pratica coletiva. Na hora de tocar junto, quem toca menos, faz um baixo, ou improvisa, e quem toca mais faz os acordes. Então, eu consigo realmente inserir todos, todos os níveis em minha aula. Não é uma coisa fácil. A gente tem que ser muito maleável, muito flexível pra encaixar todo mundo, todas essas dificuldades que existem, e facilidades também, dentro de uma aula de teclado em grupo. Então, tem que ter um espírito coletivo, sim, de aprendizado.

*16 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

Vitor Duarte: O curso sempre termina com um recital e o recital é semestral e para todos os alunos do curso. Então, uma vez a cada semestre.

Agora, o teclado tem um problema. Isso eu já observei. Quem estuda voz, parece que a voz, você chega e já se expõe. Mas, há uma tendência de os alunos se esconderem atrás da estante do teclado. Você coloca a estante na frente e se esconde. Então, isso é uma coisa a ser trabalhada também. Eu não gosto dos meninos no recital se escondendo atrás das estantes.

*Ana Paula: Então, a performance não é praticada nas aulas, ela só acontece uma vez ao final do curso?*

Vitor Duarte: Bem, ao final do curso tem um recital. Agora, a performance acontece em varias aulas, desde que eu não esteja usando o método. Com as peças em grupo... aí sim tem, desde a primeira aula. Porque na primeira aula, os alunos não vão ler partitura. Eu faço questão que eles toquem primeiro. Então, eles aprendem uma série de musiquinhas, folclóricas, musiquinhas famosas, musiquinhas infantis também, justamente para que todos tenham a capacidade de tocar e improvisar, logo na primeira aula. Então, primeiro eles tocam. Depois eu passo para a leitura de notas e para o método. Então, na primeira aula o de Teclado I improvisa, depois vem o II, o III, depois o IV, com coisas simples que dá para todo mundo fazer. Não é assim que funciona a aula de piano?! A gente vai pra aula de piano achando que vai sair tocando tudo na primeira aula. Então, na primeira aula os meus alunos saem tocando sim.

*Ana Paula: Mas acontece aquele momento de um aluno tocar para todos semanalmente?*

Vitor Duarte: Não, porque não é um. Quando nós fazemos peças de repertório, é coletivo, são peças em grupo. Então, o um eu só ouço na prova.

*Ana Paula: Mas têm pequenos grupos que tocam para os outros ouvirem ou é sempre todo o grupo que toca?*

Vitor Duarte: Algumas peças pode-se fazer com todo o grupo, outras não. Algumas são peças mais avançadas que só os alunos mais avançados dão conta. Então, para o curso não ficar chato para aqueles que já sabem o teclado, a gente pega peças mais avançadas para fazer em grupo. Peças essas que os principiantes não dão conta.

*16 - Ana Paula: Qual a vantagem para os alunos em se fazer estas peças em grupo?*

Vitor Duarte: A aula deixa de ser individual, você deixa de pensar individualmente para pensar coletivamente. Na verdade você vai estar fazendo musica de câmara. Você tem todo o envolvimento com os outros alunos. Você tem que ouvir o que os outros estão tocando. Você tem que se interar do mesmo ritmo, da mesma harmonia. Então, é um processo coletivo. É diferente de uma aula individual em que tudo depende só de você.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Vitor Duarte: Olha, errar é tão humano, que se a gente quer algo perfeito, liga a musiquinha do celular! Pra isso não precisava tocar. [Risos] Eu não faço muita questão de erro, não. Eu ensino os meus alunos... eu falo um pouco sobre a estética da arte, porque o erro faz parte do ser humano. Agora o erro só fica feio, quando você o valoriza. Então, se o erro é valorizado, a gente mostra o erro e ele aparece feio. Mas, se a gente não evidencia este erro, o erro passa a fazer parte de uma relação humana de vida, e deixa de ser feio. Então, o aluno quando erra, ele tem que passar por cima do erro, e se virar da melhor forma possível; não parar, nunca. Nunca ser desestimulado, por causa de um erro.

*Ana Paula: Mas, o erro cometido por um aluno se torna objeto de discussão? Não se discute de que forma o erro poderia ser evitado, ou como solucioná-lo?*

Vitor Duarte: Não, não foco meu curso nos erros. Nunca discuti isso em sala de aula. Durante uma prova, se eu vejo que o aluno está errando porque não estudou, eu mando eles refazerem a prova. Eu não deixo passar, não. Mas, se o aluno se empenhou e eu estou vendo que ele está dando o melhor de si, mesmo com os erros, eu vou respeitar. Tem muitos alunos ali que são principiantes. Agora, nos recitais é muito engraçado, porque quem não tem experiência com performance, realmente treme as pernas, a mão, e aí, neste caso, quem tem mais experiência tem que segurar, segura o grupo.

*Ana Paula: Mas o senhor acredita que a pratica do teclado em grupo ajuda a diminuir esta ansiedade?*

Vitor Duarte: Ajuda. Ajuda a diminuir a ansiedade justamente porque tem o suporte de seu parceiro ali. Você tem o apoio do parceiro, de todo o grupo.

*Ana Paula: A própria prática durante as aulas, ao longo do curso, não faz com que o aluno se sinta mais a vontade para tocar em público?*

Vitor Duarte: Isso. Mas quando se trata de performance .. porque aí você não está falando mais do ensino coletivo, você está falando de performance. [Risos.] Quando se trata de performance, é um estudo à parte. Então, o recital já estamos falando em performance, não é?! Performance também tem todo um estudo à parte, para a pessoa poder se soltar diante de uma performance, precisa de muito estudo pra você conseguir tocar bem durante uma performance. Porque, em performance, todos ficam nervosos. Parte da minha matéria de teclado, os meninos têm que tocar e cantar um peça, cifrada ou o que quiser. Eles acham uma peça. Então, para aqueles principiantes, eles estão começando a achar as tríades e eles já têm que cantar e tocar a peça. E muitos deles dão conta. Então, eu tenho feito isso em performances também - apesar de certas críticas, porque aí é uma performance individual, não é coletiva- com alunos que cantam bem e conseguem tocar. Então, eles apresentam a peça cantando e tocando, porque é difícil cantar e tocar. E eu observo que eles também ficam nervosos. Até quem é do popular, do erudito, todo mundo fica nervoso na hora de um recital. E esse nervosismo também vem com a experiência. Não é deixar de ficar nervoso, mas é aprender a lidar com a tensão, e a perfeição que uma performance exige. Então, não valorizando os erros, não deixar que a estética de arte seja atingida. Então esse é um trabalho de performance.

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, o senhor afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Vitor Duarte: É, pelo seguinte: o curso é muito rápido. Logo no primeiro semestre eles já aprendem todas as notas, todas as escalas, clave de sol e de fá, ensino função, modos...eles têm muita coisa pra aprender num semestre só. Praticamente em Teclado I eu faço toda uma retroativa de toda a teoria básica da música. Somente no Teclado II que eu vou entrando em uma Graduação em Música, uma teoria mais avançada. O teclado I é puxado. Então, eles têm que estudar sim a parte teórica, se não eles não vão dar conta de seguir. Sempre nas primeiras aulas me fazem muitas perguntas e certas coisas só vêm mesmo com os exemplos musicais, fazendo, tocando. Então no fim do semestre eles já entenderam como funciona essa teoria. Eu acho o teclado o instrumento ideal para se estudar teoria, porque você tem o aspecto visual das teclas. Isso ajuda muito.

*Ana Paula: Mas o senhor entende que o próprio grupo que provoca esta cobrança individual?*

Vitor Duarte: Não, não é o grupo não.

*Ana Paula: O senhor não vê esta cobrança partindo da própria situação do grupo?*

Vitor Duarte: Não, eu nunca vi esta cobrança partindo do grupo. Porque eu sou um professor que não foco as minhas aulas nos erros, foco no aprendizado e na motivação. Então, o aluno sempre vai ter que estar fazendo seu melhor, mesmo os mais avançados. Eu vou estar sempre desafiando os alunos. Eu estou sempre focando as minhas aulas em aprender mais. Então, eu nunca observei isso. Eu nunca falei: “olha, não pode errar”. Eu sempre falo: “gente, vamos fazer o nosso melhor”, sempre com um vocabulário positivo.

*Ana Paula: E aquele aluno que não vem preparado? Como ele se porta quando tem uma atividade em grupo?*

Vitor Duarte: Ah, são duas horas de aulas. Dá muito tempo de eu ensinar a parte teórica e dá tempo também de a gente fazer as peças em grupo, e dá tempo deles estudarem um pouquinho antes, durante as aulas. Eles podem colocar os fones de ouvido e estudar. Enquanto eles estão estudando, eu posso olhá-los individualmente em suas necessidades.

*19- O senhor afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

Vitor Duarte: Sim, claro! Porque a aula individual visa à formação solista, são anos e anos de estudo e de compreensão musical. Uma aula de teclado em grupo não visa a esta formação solista. Ela visa que você consiga se virar com o teclado; você usar o teclado como uma ferramenta para você utilizar no seu dia-a-dia, pra você trabalhar, pra você tocar aquilo que você quer, aquilo que você gosta. Se existe uma pessoa que canta num coral, que não sabe ler notas, tem dificuldade de ler sua parte, joga no teclado em grupo que no final ela vai saber ler melodia, fazer uma harmonização básica, um acompanhamento básico. Então, ela vai aprender a se virar com o teclado de acordo com as suas próprias necessidades, e não a necessidade que o professor exige numa aula individual.

Numa aula individual, você tem todo um programa técnico, você tem os exercícios técnicos, depois você tem que aprender as escalas, depois você tem os estudos, as peças de repertório, tem todo um programa a ser cumprido. Este programa é o que eu tento não fazer. Isso está difícil... porque eu não queria instituir um programa. Mas, a pedido dos alunos, eu tive que montar o programa aula por aula do Teclado I e II. O Teclado III e IV eu já me recuso a fazer isso, justamente para não deixar que o programa de teclado em grupo vire um programa igual ao dos conservatórios. Porque, uma vez que a gente institui um programa, a gente limita os alunos àquele programa. E assim, se deu conta, o aluno passa, se não deu, reprova. É assim que funciona nos conservatórios; a cada semestre eles têm um programa; se não deu conta do programa, é reprovado. Isso é o que eu não quero fazer nas minhas aulas de teclado em grupo. Então, teclado III e IV, eu deixo um programa livre para peças de repertório, desde os mais simples aos mais avançados da turma, justamente para não deixar o aprendizado limitado a um programa.

*20 – Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno. Como fazer com que todos participem?*

Vitor Duarte: Você pode pegar uma peça popular, folclórica, dá para um aluno fazer a melodia, o outro a harmonia, o outro vai fazer uma levada, um ritmo, outro vai cuidar de um timbre especial, de efeitos especiais na musica. Então, passando uma parte para cada um, todos estarão participando de forma efetiva, porque cada um tem uma função diferente. Quando se trata de improvisação, fica melhor ainda! Porque todos têm que improvisar; e têm que improvisar de acordo com suas limitações. Se você toca mesmo, você improvisa menos; se você toca mais, improvisa mais. Mas todos têm que tocar, com mais ou menos notas.

*21 – È muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Vitor Duarte: Eu tenho visto líderes que beneficiam os colegas. Como o curso é de Licenciatura em Musica, para formação de professores, tem alguns estudantes que realmente se interessam por esta formação de professores e gostam de dar aulas. Eu percebo a maneira com que eles tratam os colegas, com que eles ensinam aos colegas. A gente vê um convívio grande e respeitoso entre os estudantes. E eu gosto muito de pessoas assim no meu grupo.

Mas, tem aqueles alunos que estão mais preocupados com o seu tocar, com o seu desenvolvimento próprio e não estão muito interessados no desenvolvimento dos colegas. Eu, como professor, sou um mediador e tenho que trazer ambos os lados para uma convivência coletiva. Esse é o espírito do ensino coletivo.

*22 – O senhor entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Vitor Duarte: Sim. Por questão da motivação. Quando um aluno vê o outro tocando, ele quer tocar também. Sempre. Principalmente se o aluno começa do zero e começa a tocar bem. Aí sim eu percebo que eles tendem a acompanhar aquele aluno que está se desenvolvendo. Então, a turma começa a progredir junta.

*23 – Qual o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

Vitor Duarte:[Risos] Eu já respondi esta pergunta várias vezes. Na aula individual a gente dá uma atenção individual ao aluno; a gente procura o desenvolvimento técnico... visa ao perfeccionismo no tocar. Numa aula coletiva, a gente não visa a este perfeccionismo; a gente visa a uma musicalização coletiva através de um ensino coletivo. Então, musicalizar é um pouco diferente. Musicalizar os meninos é diferente de tratar o instrumento de forma individualizada. Então, no ensino coletivo nós vamos procurar fazer musica juntos, cada um em seu nível, cada um em suas dificuldades. Mas, nós vamos trabalhar juntos, coletivamente, visando justamente a independência do professor, a não dependência ao professor. Eu não deixo nas minhas aulas coletivas que meus alunos fiquem dependentes de mim. Tem alguns alunos que querem mais e mais atenção, mas eu não deixo. Eu procuro sempre manter o ensino coletivo em grupo para justamente não virar aulas individuais em uma aula coletiva.

*Ana Paula: O senhor comentou também que a aula é em grupo, mas há uma avaliação individual de cada aluno. Como essa avaliação é feita?*

Vitor Duarte.: Na avaliação eles têm que tocar o que eles aprenderam durante o semestre. Então, já não são mais avaliações diagnósticas, são avaliações formativas. Então, eu vou olhar o ritmo, a melodia, harmonia; principalmente o ritmo que eu considero erros graves; notas eu posso perdoar. Então, é também o momento durante o curso em que eu posso dar uma atenção individual ao aluno. Durante as provas eu ouço todos individualmente e mostro onde estão as dificuldades, respondo às perguntas... então, é uma forma de, durante o semestre, eu ter um encontro formalizado, individual, com cada um. Eu não só ouço o aluno, mas comento o tempo inteiro durante a prova, dou dicas, é um encontro individual com o aluno. É diferente de uma prova com uma banca em que você somente assiste e coloca a sua nota. Então, eu tenho todo o envolvimento com o aluno durante as provas.

*25 – Quais as vantagens que o EPG traz para o aluno e para o professor?*

Vitor Duarte: Para os alunos são muitas. O EPG você carrega para sua vida. Aquilo que você aprendeu nas minhas aulas, você carrega para sua vida toda, independente se você canta num coral, ou não. Você tem o teclado ali ... para exercer sua profissão de professor, ou nas escolas publicas, ou então pra tocar aquilo que você gosta, ou pra compor, improvisar. Então, o teclado em grupo passa a ser parte da sua vida. Essa é a minha função como professor de teclado em grupo: fazer com que o teclado faça parte da sua vida, teclado e a musica, juntos. Falo em teclado, mas na verdade é a música.

Para o professor... a vantagem é que eu levei a música para a vida de muitas pessoas. O que muda com o estudo da musica são os valores. Quando a pessoa não estuda música, muitas vezes ela pode dar valor à coisas materialistas. A música tem o lado subjetivo muito grande. Ele tem todo um lado matemático e também subjetivo, em que os valores também são subjetivos. Então, quando a pessoa estuda música, ela não vai somente ficar pensando no lado material do dinheiro... você não vai ficar visando o que é do outro. Você vai se preocupar com as suas notinhas, se elas estão certas ou erradas, se o teu som está bonito ou feio, se você deu conta, ou não, da peça.

Então, qual é a realização de um musico? Tocar bem. Aí entra a questão da performance. Porque, quando o musico toca um peça bem, ele se sente realizado, mesmo que este tocar não tenha trazido nenhuma fonte de remuneração. É uma felicidade que vem no seu ser, em sua questão pessoal. Então, eles entram no curso de teclado porque eles querem tocar, aqueles que estão começando do zero. E, no final do curso eles estão tocando. Então, acontece uma realização, o aluno se sente realizado,e, com isso, eu fico feliz.

#### *26- Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Vitor Duarte: Desvantagens?! Eu não vejo desvantagens. O ensino coletivo é uma filosofia que todos podem estudar. Agora, se tem alguém mais talentoso, e que opta por um ensino solista, eu aconselho sim. Eu falo: “olha, você tem muito talento, essa aula vai ser pouco pra você. Vai em frente, procure um professor individual”. Então, ela não limita, ela apenas musicaliza. Não tem desvantagens.

O ensino em grupo visa musicalizar. Lá em Brasília, porque eu venho de Brasília, trabalhei na UNB com crianças, teclado em grupo para crianças, um projeto de extensão da UNB. Então, eram 8, 10 crianças nas turmas de teclado. Isso é tão bom para a criança, tocar um instrumento quando se é criança, desenvolve as inteligências.

#### *27- Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Vitor Duarte: Essa idéia é equivocada: confundir o ensino de teclado em grupo com o ensino de performance musical. Para ser um performer... eu sou um performer. Eu estudei para ser performer, eu paguei professores particulares para ser performer. Eu quis este estudo e procurei isso. Então, eu sei como é o estudo para ser um performer. É um estudo todo diferente, diferente de uma musicalização. A musicalização é comum para todos. Todos têm que ter o direito de estudar musica. Agora, se você tem um grupo... isso acontecia muito nas turmas de crianças na UNB, sempre tinha uma criança ou outra que se destacava. Enquanto a turma demorava a aprender as pecinhas, um aprendia muito rápido e achava que a turma estava lenta. Então, neste caso das crianças, eu aconselhava os pais, eu falava: “este menino está indo muito mais rápido que a turma”. E, às vezes, a própria criança te pede uma aula individual, ou pra dar peças mais difíceis. Neste caso, eu não acho que a gente deve impedir o estudo da performance. Se tem alunos que querem estudar performance, a gente também encaminha pra isso. Mas, a musicalização ao teclado não visa isso. Ela visa uma musicalização comum a todos.

Então, não vejo desvantagens. Às vezes eu percebo uma confusão entre ideologias, você achar que um é outro, e não é. Um pode ajudar o outro.

*28 – Existem diferenças entre Masterclass e EPG?*

Vitor Duarte: Existe. A masterclass não é coletiva. No caso de um pianista, ele se apresenta para um professor na frente de um grupo. Isso é uma masterclass. É uma aula na frente de um grupo; não é feito o conjunto. Você está visando seu desenvolvimento individual, seu desenvolvimento técnico, o seu conhecimento de musica, enquanto os outros assistem e podem tirar alguma coisa pra si também. Mas, o ensino coletivo é feito em grupo, não são masterclasses.

*29 – De que forma o EPG poderia ser aplicado para os alunos do Bacharelado em Piano?*

Vitor Duarte: Infelizmente nós não temos um Bacharelado na UFC. Quem dera tivéssemos um Bacharelado também! O curso é novo, começou em 2006 e nós somos apenas 8 professores. Para quem quer ser compositor, ou faz Bacharelado em violino, violoncelo, o ensino de piano em grupo é bom para todos, justamente no aspecto teórico que o ensino coletivo envolve. A visualização das teclas... você vai estar aprendendo um outro instrumento... pra compositor ajuda muito, pra regente ajuda muito, pra quem quer fazer arranjo ajuda muito. Então, neste caso é sempre uma vantagem. Agora, no caso de um Bacharelado em Piano, serviria como foi pra mim: eu aprendi toda uma filosofia diferente daquilo que eu estava estudando. Aprendi a dar aula de ensino coletivo; dei aula para crianças, porque eu acho muito bom, adoro trabalhar com crianças. O que mais eu posso dizer? A filosofia do ensino coletivo é bem diferente do ser solista, é você se integrar em um grupo.

E depois, também, você pode introduzir nas escolas. Ainda não tem, mas quem sabe, futuramente, não teremos parques de diversões no Brasil com um estúdio de teclados para crianças?! Esses cursos nos EUA eram mais baratos, eram taxas simbólicas. Então, todo mundo podia fazer. Era um acesso de educação musical para todas as pessoas.

*Ana Paula: Professor, alguma outra questão que o senhor gostaria de acrescentar quanto à pratica do EPG na Graduação?*

Vitor Duarte: Sim, não só na à Graduação. Para aqueles que gostam e acham importante a formação solista, o ensino de teclado em grupo para crianças ou jovens, ele pode já selecionar o solista, se você estiver procurando por solistas. Porque você não vai ter que dar aquele número imenso de aulas individuais para cada criança, para depois a criança chegar pra você e falar que não quer estudar, que não gostou do instrumento. [Risos] Quando o ensino é coletivo, eu nunca tive essa experiência com crianças. Eu nunca tive uma criança chegando pra mim e dizendo que não queria estudar. Então, você pode selecionar aqueles que se destacam para uma formação solista. Até nisso é vantagem; não precisa de tantas aulas individuais, porque a questão que está em formação é a questão da pessoa musical, da música na musicalização infantil, do desenvolvimento da inteligência, do desenvolvimento do ser. Essa é a questão principal do teclado em grupo.

*Ana Paula: Obrigada, Professor!*

## Entrevistada: Profa. Zelia Chueke -UFPR

### *1- Gostaria que a senhora discorresse sobre sua formação acadêmica*

Zélia Chueke: Sou pianista. Fiz o curso de Teoria e Solfejo no Instituto Villa-Lobos, depois me formei em Harmonia, Canto Coral e Piano no curso técnico do Conservatório Brasileiro de Música e entrei para a graduação na Escola de Música, em 1979 onde revebi o diploma de Bacharel em Piano (SUMMA CUM LAUDE) em 1983. Minha atividade como pianista sempre foi bastante voltada para música contemporânea, principalmente a brasileira e em função disto, desde muito cedo atuei em gravações para a radio MEC e programas da TV Educativa. Eu sempre gostei muito de tocar em público, divulgar a música brasileira e musica pouco conhecida pelo público. Minha atividade como docente começou na monitoria do depto. de teclado e percussão da UFRJ e com aulas particulares para alunos de nível e idade diversos.

Fui pra Viena, em 86, e continuei minha formação como pianista lá com Hans Graf – note-se que apesar de me sentir inclinada a divulgar o repertorio contemporâneo, a formação clássica sempre esteve presente e considero essencial na formação do músico. Sempre combino o repertorio contemporâneo com o tradicional em meus recitais. Com este tipo de programa, dei recitais em Viena e outras cidades da Europa e quando voltei, eu e meu marido abrimos uma firma de produção: a Chueke Produções. Produzimos durante 5 anos na Sala Cecilia Meirelles. Você deve ter ouvido falar de uma série chamada “Encontros com Amadeus”, que eram concertos onde a música de Mozart estava sempre presente. Apresentamos uma série no horário nobre – 21h00 e uma outra aos domingos, às cinco da tarde, onde crianças não pagavam; sempre com casa praticamente lotada e sempre repetíamos o mesmo concerto em dois domingos consecutivos. Inauguramos a Sala Guiomar Novaes, com uma série que se chamava “12:30 - Série Guiomar Novaes”, que ia desde música popular a recitais clássicos com nomes como Homero Magalhães. Estas foram atividades bastante representativas de minhas idéias sobre a função do músico enquanto educador, sempre presente em minha carreira como pianista.

Até que começou a febre mestrado e doutorado. Eu sou da época em que as pessoas faziam mestrado com conhecimento de causa, era fruto de um trabalho, de uma carreira, fruto da experiência. Escreve-se sobre o que se viveu, aprendeu e ensinou. Tive a chance de conhecer a primeira turma de mestrado da UFRJ, que aconteceu no meu último ano de graduação. Como a minha professora dava aula de “Correntes da Música Contemporânea”, eu assisti essa disciplina e vi grandes pianistas que cursavam o mestrado, entre eles a Sônia Goulart, a Sônia Maria Vieira, a Estela Caldi e pensava “quando eu crescer, vou fazer mestrado, mas não é agora”. Quando decidi fazer meu mestrado, foi em 1994; recebi bolsa da CAPES para o *The Mannes College of Music*, New York. Terminei em 1996 e depois recebi bolsa integral da University of Miami, na Florida, para fazer o doutorado; também fiz prova para a vaga de *teaching assistant (T.A.)* e fui aceita; queria ter a experiência de dar aula em uma universidade americana.

Foi neste cargo de *teaching assistant* que tive meu primeiro contato enquanto professora, com uma classe de piano em grupo. Eu dava aula individual para alunos que não faziam bacharelado em piano performance, chamados *piano principals*. Eles faziam em outros *majors* como *Music Engineering*, *Music Education*, *Composition*, *Jazz* entre várias outras possibilidades; mas eram pianistas de formação, e por isto tinham condições de ter aula

particular. Paralelamente, tínhamos muitas turmas de piano em grupo; o que era denominado “*Class Piano*” e seguíamos o método Alfred’s Group Piano for Adults (Book 1 & 2), de Lancaster e Renfrow. O diretor do programa de *piano pedagogy* era o próprio Dr. Renfrow. Era (acho que é até hoje) um dos métodos mais usados nos Estados Unidos. O Renfrow era o diretor do e nós éramos responsáveis pelas turmas. Era um método que funcionava perfeitamente bem; eram quatro semestres. Eu dei aulas para turmas dos 4 níveis; alguns alunos nunca tinham tocado piano, mas eram poucos. A maioria delas tinha tido a experiência de piano em grupo na escola, como é comum nos Estados Unidos; algumas escolas oferecem *after school programs* ou até mesmo como parte das aulas de música no currículo regular da escola. Então, ninguém chegava na universidade completamente despreparado, mesmo que não exista como aqui e na Europa, a tradição do conservatório. De alguma forma eles já tinham adquirido aquele tipo de disciplina necessária para o aprendizado do instrumento; sabiam que tinham que estudar pelo menos 20 minutos por dia para conseguir acompanhar as aulas. Existia um “background” que ajudava muito. Eu não estava apresentando nada de novo para eles. O novo que eu podia apresentar, sim, e que eu senti, foi que, como a maioria de nós éramos doutorando em *piano performance* e muitos de nós, como eu, pianistas profissionais, podíamos dar dicas técnicas para esses alunos. Muitos deles não tinham a devido treino técnico e alguns poucos tinham problemas de coordenação motora; eu fazia bem a diferença entre leitura e execução.

Muitos deles que já vinham treinados; tinham aprendido a ler e tocar. Estes métodos de piano em grupo, todos, de uma certa forma apresentavam este tipo de “risco” de associar o que estava escrito com o manual, sem passar pelo ouvido. Então, com a experiência de pianista, eu conseguia fazer que eles ficassem atentos, ouvir e solfejar antes de tocar.

A aparelhagem era muito boa - os laboratórios tinham 12 pianos e com uma “cabine de comando” de onde eu podia controlar o que eu queria ouvir - um aluno apenas, ou dois alunos tocando em duo, etc.; às vezes eu mandava todo mundo tirar os fones e tocarem quartetos ou quintetos para formações diversas, dobrando algumas partes, se fosse interessante. Como os pianos *Rolland* davam a possibilidade, cada um fazia um timbre: um fazia violino, outro fazia viola, etc. Eles tocavam uma pequena orquestra e desenvolviam muito o ouvido numa situação de música de câmara. Tudo através dos recursos dos teclados. O método abria possibilidades para toda essa criatividade.

Quando a turma era mais fraca, aí era melhor ater-se ao método de acordo com o que estava impresso e nada mais. Funcionava para todo mundo e a cada semestre eles faziam a prova no piano normal, no escritório do responsável pelo programa, para ele justamente ver o resultado do nosso trabalho como professores através do progresso dos alunos. Enfim, o programa dava certo. Todo mundo gostava, pelo menos das minhas aulas; isto eu sei não apenas pelos resultados, mas pelas avaliações feitas pelos alunos que nos eram entregues ao final de cada semestre.

*Ana Paula: Quanto tempo a senhora lecionou piano em grupo?*

Zélia Chueke: Três anos na Universty of Miami, dois na New World School of the Arts e desde 2005 sou responsável pelo programa de piano em grupo do DeArtes/UFPR.

Entrei em 1997 na UofM e terminei meu doutorado em 2000. Durante esses três anos eu dei essas aulas para varias turmas, onde a minoria era de instrumentistas, cada um em seu nível. Uma em especial era de alunos do “*Musical Theater*”. A UofM oferece um ótimo programa de *Musical Theater*; os cantores deste programa tinham aula de tudo, inclusive de sapateado, pois treinavam pra fazer *Musical Theater* de alta qualidade. Muitos iam para a Broadway depois que se formavam ou até mesmo durante o curso. Então, apesar de não terem o mesmo tipo de formação musical que os instrumentistas, eles conseguiam fazer os quatro

semestres e passar. Muito disto era fruto de uma disciplina cultivada em função da ambição de se preparar bem para uma carreira super competitiva. Eu não estava “falando grego” quando dizia que eles tinham que estudar, sim. Tudo que eu falava eles prestavam atenção. O que eles não entendiam como fazer, muitas vezes, era apenas questão de erro de leitura. Eu ensinava a eles solfejarem antes de tocar e eles aprendiam a associar o visual ao auditivo antes de tocar. E antes de tudo isto tirava a ansiedade, porque muitos deles ficavam ansiosos, por não serem pianistas. Então eu ia mostrando, graças à minha experiência técnica, como eles podiam facilitar certas passagens para as quais achavam que precisavam de verdadeiros malabarismos pra conseguir. Na medida em que eles iam relaxando e conseguindo se arranjar com a “coreografia”, eles se acalmavam. O programa dava certo.

Quando eu vim para o Brasil, a proposta era essa: transformar. Como o curso da Federal do Paraná não inclui formalmente práticas interpretativas, como é o caso da UNIRIO, da UFRGS, da UFBA, da UFMG, entre outras, eles precisam do piano em grupo para aprenderem a usar o piano como ferramenta. Só que ninguém sabia dar aula de piano em grupo! E daí, isto que você mencionou, sobre a realidade brasileira, eu senti bem porque realmente a maioria dos alunos nunca tinha tido experiência com teclado mesmo. As dificuldades que eu encontrei não foram poucas e ainda não são. Formamos um laboratório com 8 pianos, sem cabine de comando, mas o fato de termos fones possibilita o atendimento individual, porque alguns não conseguem tocar em grupo sem os fones, mesmo que todos estejam tocando a mesma coisa. Mas eu sempre valorizo a possibilidade de se tocar em conjunto em algum momento, mesmo que eu tenha que adaptar e facilitar para certas pessoas; nem que seja um quarteto e que duas pessoas façam só uma linha, mas que eles aprendam a desenvolver essa escuta do outro, da música em conjunto, do fato de você ter de manter o pulso pra tocar junto. Acho muito importante. A vantagem de você ensinar em grupo e ter os fones é poder adaptar a aula aos diversos perfis dos alunos. Por outro lado, muitos deles, ao contrário dos Estados Unidos, não têm nenhuma espécie de experiência anterior em cursos de música e muito menos na escola, porque nós não temos essa tradição no ensino regular. Então, realmente temos alunos a que tem de ensinar tudo. E é muito difícil você instituir o tipo de disciplina que mencionei; até em Treinamento Auditivo, que é uma matéria que ministro, regularmente; se você solfeja dez minutos por dia, ao final da semana você consegue solfejar direito, mas quem não desenvolveu esta prática desde pequeno... O instrumentista desenvolve essa prática; sabe que, se estuda meia hora por dia, no final da semana está tocando bem aquela peça que escolheu estudar. Se estuda uma hora por dia, vai tocar melhor. Isso é cultivado e é muito difícil temos ingressantes com este tipo de disciplina. Eu vejo que é uma questão universal, vejo colegas do mundo inteiro com esse tipo de problema. O perfil do jovem de hoje que não tem essa disciplina... muito menos os que não tiveram e experiência com um instrumento desde pequeno.

### *3- Como a senhora define o ensino de piano em grupo?*

Zélia Chueke: É um ensino do piano como ferramenta de trabalho para compositores, para arranjadores, até para cantores... cantores que podem se auto-acompanhar; para instrumentistas que estão lendo uma peça e não têm ainda o pianista... já podem dar uma olhadinha na harmonia. Pode servir de instrumento para várias áreas de especialidade da Música. Acho que o objetivo é este. Com todas as variáveis que mencionei... leitura de partitura, por exemplo, é uma coisa muito importante pra quem faz composição, pra quem faz regência... uma vez que você nunca teve experiência com o piano, aprender a se virar, poder ler e tocar e saber como é que soa; isso é muito importante.

### *4 – Na sua opinião, quais fatos ou fatores tiveram mais impacto no ensino de piano em grupo*

*no Brasil?*

Zélia Chueke: É difícil generalizar. Primeiro porque eu morei 15 anos fora do Brasil. Na minha época não existia e eu tive contato com isso num contexto completamente diferente do nosso. Então, eu não posso dizer que sei o que está acontecendo em termos de piano em grupo no Brasil. Eu sei o que aconteceu comigo, na UFPR. Mas, o fato de isso estar acontecendo nas universidades do Brasil, partindo do princípio de que, na maioria das nossas universidades federais, os cursos de música nasceram da junção do conservatório com a universidade, o que já foi uma mudança e tanto... eu via que a Escola de Musica era a Escola de Musica, o Instituto Nacional de Musica, até que virou a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Então, já teve todo esse impacto que foi a mudança de cabeça do aluno de conservatório que estava acostumado a estudar duas horas à oito horas de piano por dia, e de repente entrava num contexto acadêmico, universitário. Não só o contexto acadêmico em termos de pessoas, mas em termos de outras matérias que você tinha que estudar (análise, por exemplo) muito do que era ensinado no conservatório, e muito bem, mas sempre tinha aquele “ah, mas você é pianista”. Esta postura existe na França até hoje e estão tentando mudar.

Então, eu vejo que o piano em grupo nasceu nesse contexto, da escola de música dentro da universidade, que abriu a possibilidade para outras áreas, como a musicologia, sonologia, semiótica da música, etc. todas as especialidades que foram surgindo em nível de academia. O piano em grupo acompanha a necessidade cada vez maior, por causa desta diversificação, de se ter uma ferramenta para usar quando se precisa.

*5- Na Universidade Federal do Paraná a disciplina se chama piano funcional, certo?*

Zélia Chueke: Isso, nós mudamos por isso, para que a intenção ficasse bem definida... como não temos curso de performance, ficava evidente que esse tipo de ensino de piano é para pessoas que estão fazendo curso de bacharelado (que inclui composição) ou licenciatura (e usam o piano como ferramenta em várias situações... ensaiar coral por exemplo, porque eles saem de lá e vão dar aula no ensino médio; dar aula para criança, ou formar corais em escolas ... Enfim, o piano em grupo abre essas portas todas para os profissionais. E no caso do pessoal que faz composição, com suporte tecnológico, os teclados são bastante úteis. Colocamos este nome de piano funcional pra ficar bem definido, e mesmo assim alguns alunos ficam com muito medo “ai, meu Deus, não sei tocar piano”. De repente, eles descobrem que, como profissionais bem formados, conseguíamos orientá-los. Aí temos outro problema, porque nós somos pouquíssimos professores no departamento. A única pianista lá era eu até bem pouco tempo; agora temos mais dois pianistas, mas um deles é substituto. Oferecemos outras matérias que são da minha área e é importante que eu as ministre. Temos o curso de mestrado e o de doutorado esta em fase de implantação. Então era impossível que eu ficasse com todas as turmas de piano e eu fiquei então meio que dirigindo o programa. Toda vez que tem concurso para substituto, sou eu que estou na banca porque é difícil você achar o perfil do professor que sabe se adaptar à proposta; mesmo sendo pianista, ele tem que saber adaptar o ensino de piano para a necessidade dos alunos que é diferente da dele; a perspectiva é outra. Eles não estão lá para aprender a tocar Chopin, não estão lá para aprender a tocar todos os Czerny, Pischna e Hanon, Debussy, Ligeti... mas, a nossa experiência pode ajudá-los a saber usar o piano como ferramenta. Então é difícil achar o professor com este perfil maleável. Tiveram alguns anos onde fomos contemplados com muito bons professores; sabemos que este perfil é raro; exige leitura de grade orquestral, leitura de claves diferentes, experiência com cifras e improvisação, técnica pianística e muita criatividade.

*6 - Qual o conteúdo programático da disciplina Piano Funcional?*

Zélia Chueke: No primeiro ano parte-se do princípio que todos estão começando do zero... bom, tem sempre a prova de adiantamento porque alguns não precisam fazer o primeiro semestre. Mas, o primeiro semestre é basicamente pensando que os alunos precisam de técnica básica: técnica de cinco dedos, técnica de progressão harmônica, sempre fazendo a associação entre escuta e execução, bastante baseada no método do Renfrow. Técnica de 5 dedos e de progressão harmônica básica (I- IV - V) para eles já irem raciocinando musicalmente: “aqui está o *dó-ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-dó*, agora vamos para *dó* menor, qual é a armadura? Só precisa levantar o terceiro dedo para tocar o bemol na tecla preta”. Infelizmente, não temos como obrigá-los a seguir este método; o ideal é eles irem pra casa treinar para que isto seja processado rápido: “*dó* maior... *dó* menor, armadura certa, dedo no mi-bemol; vamos para *dó#* maior. Agora, qual é a armadura?” E depois fazer esse tipo de associação com a progressão harmônica.

Se a pessoa entrar lá sem saber nada, sem jamais ter posto a mão no piano, se ela conseguir cursar o primeiro semestre, treinando todo dia e raciocinando dessa forma ela acaba pelo menos com a mão adaptada ao tipo de progressão harmônica, executando escalas e arpejos. Não exigimos muito, apenas que o aluno se sinta confortável e saiba associar o raciocínio musical com o que está tocando. Também começa-se a introduzir leitura à primeira vista com o *Mikrokosmos* de Bela Bartok, o 1º volume do Oscar Peterson, com recomendações simples: “leia, solfeje e depois que você solfejar, toque”, para que se desenvolva esse tipo de leitura que passa pelo ouvido. No final dos 4 semestres, esta prática vai se sofisticando, adicionando-se mais acordes na progressão harmônica, peças mais complicadas para eles lerem e exercícios de improvisação. Introduzimos, a partir do terceiro semestre, leitura de grade, trios, quartetos... o importante neste caso não é que se faça uma redução para piano... é que se aprenda a decidir o que é importante tocar para se ter uma idéia da obra registrada na partitura. Para leitura, usamos entre outros, o método do Morris Ferguson para *score reading* onde eles aprendem a ler clave de sol com clave de fá, clave de sol com clave de *dó* na terceira, clave de sol com clave de *dó* na quarta e vamos adaptando estas leituras de acordo com as possibilidades. Eu tive alunos ótimos! Nosso atual professor substituto foi meu aluno de piano 1, 2, 3 e 4. Ele realmente “traçava” qualquer Ferguson com mudança de clave! E outro, que agora é regente assistente da OSIMPA, que lia as Sinfonias de Beethoven no piano a partir da grade... mas adaptamos de acordo com cada um. Pelo menos ele sai de lá sabendo como usar o piano como ferramenta.

#### 7 – A senhora adota algum outro método além do Renfrow?

Zélia Chueke: Sim, fazemos uma combinação. Eu tinha um método bastante voltado para os métodos que eu usava, que eu aprendi na *University of Miami*, que fui fazendo adaptações, sempre levando em conta a realidade de cada grupo de alunos. Recentemente houve a contratação de um outro professor que é da área de Educação Musical/Cognição e que é pianista principalmente voltado para a música popular, mas tem formação clássica também... então, junto com nosso professor substituto que estava familiarizado com o método, pudemos fazer uma ementa mais abrangente.

#### 8 - O curso é de quatro períodos, mas qual a duração das aulas e quantas vezes por semana?

Zélia Chueke: Uma vez por semana. Queremos que eles aprendam a trabalhar sozinhos. Eles precisam desenvolver a intimidade com o instrumento para saber usá-lo. Mostramos o que precisa ser feito e como; se o aluno tem meia hora por dia, vai perceber que esta progredindo e trabalhando melhor em grupo. Aproveitamos a aula para trabalhar o máximo possível em

grupo e apresentar novas tarefas para a prática individual, que checamos a cada aula, um a um. O pré-requisito para o primeiro semestre é Treinamento auditivo II, para que eles já tenham sido introduzidos às claves de dó na terceira e quarta, sol e fá com antecedência, antes de se depararem com a tarefa na classe de piano e também já terão desenvolvido essa relação do auditivo com o visual.

*Ana Paula: A senhora faria alguma modificação nesses três quesitos: duração de aula, extensão do curso e periodicidade?*

Zélia Chueke: Por enquanto não, porque não temos a possibilidade. O ideal pra mim era que eles tivessem aula duas vezes por semana, mas aí é uma questão de currículo... isso já foi fruto de uma reforma curricular que deu muito trabalho para fazer e estamos quase indo para outra. Mas a verdade é que, no geral, com uma aula por semana, o aluno que sabe aproveitar da instrução, seguir a instrução, aproveita o curso. É uma atividade bastante autodidata.

*9 - A UFPR dispõe de um laboratório com 8 teclados?*

Zélia Chueke: Sim.

*Ana Paula: São teclados ou pianos digitais?*

Zélia Chueke: Nem uma coisa nem outra. O que eu queria eram pianos digitais da marca *Rolland*, que era o que eu tinha na Universidade de Miami, aquele que tem a tecla com o mesmo peso e quase mesma *action* do piano normal, mas não foi conseguido por motivos inúmeros. No entanto também não posso dizer que são teclados simples, não. Posso chamá-los de pianos digitais, com uma certa ressalva.

*Ana Paula: Tem algum piano acústico no laboratório?*

Zélia Chueke: Temos um piano acústico, sim

*Ana Paula: Quando foi criado o laboratório?*

Zélia Chueke: Em 2005, o ano que eu entrei. Fui eu que criei o laboratório

*10 - Qual o número máximo de alunos que as turmas comportam?*

Zélia Chueke: 8, porque são 8 teclados.

*Ana Paula: Na sua opinião, que fatores importam para limitar o número de alunos por turma?*

Zélia Chueke: Se você pensa que, por mais que exista uma prova de habilidade específica para o ingresso no curso, existe ainda uma disparidade muito grande na experiência, principalmente relativa ao piano, então sempre vai haver uma variedade de perfis. Então, para que você possa fazer com que eles aproveitem a atividade em grupo e, ao mesmo tempo, para que você possa adaptar, mesmo que seja um ou dois que precisam de uma atenção maior... enfim, para que se possa fazer toda essa adaptação ao grupo, eu acho que doze é demais. Acho que 8 está bom. 8 é suficiente

*Ana Paula: Então 8 seria o número ideal. A senhora não aumentaria?*

Zélia Chueke: Não

*11 - Algum tipo de avaliação ou entrevista é realizado com os alunos antes de eles se matricularem nas respectivas disciplinas? Qual o objetivo desta avaliação ou entrevista?*

Zélia Chueke: Olha, é uma disciplina obrigatória. Então, no primeiro semestre do segundo ano o aluno ele tem que cursar a disciplina, depois dos dois semestres de Treinamento Auditivo e um de Harmonia. O que está acontecendo é que não existem formas de se recuperar ou prevenir deficiências; dois professores se dispuseram a - e isso é uma iniciativa ótima - a introduzir um curso de extensão pela manhã; servem como aulas preparatórias para o vestibular. Então, é a chance do aluno experimentar a aula de piano em grupo e quando ela entra pra faculdade aquilo não é mais uma novidade, ele já está meio preparado. Então é ótimo! Como eu falei, lá nos Estados Unidos era isso que eu encontrava: pessoas que já tinham essa experiência; eu não estava apresentando nada de novo. Isso é o ideal! Como não é assim para todo mundo, o que acontece é que a gente vai adaptando. Seria muito bom se conseguíssemos ter essa preparação antes, seja na escola de ensino médio ou de outra forma; se a pessoa vem com uma experiência de piano em grupo, ela aproveita muito mais da aula certamente. Mas vamos descobrindo o aluno com as aulas.

*Ana Paula: Então as turmas comportam alunos já iniciados com iniciantes?*

Zélia Chueke: Sim, são grupos sempre díspares... a disparidade diminui aos poucos; a experiência consistente com o material musical, com leitura e escuta, torna mais fácil a conexão com a coordenação motora, principalmente depois que deixamos o aluno mais relaxado, mostrando que ele vai usar aquilo ali e que estamos tentando facilitar a vida para ele, que não precisa ficar tenso, que o piano é uma ferramenta. Fica mais complicado para o aluno que tem deficiência de leitura e escuta, pois ele não tem o referencial auditivo e corremos o risco dele começar a praticar “datilografia”, ou seja, ler e tocar sem passar pelo ouvido.

*12 – Seria este o fator que justifica o agrupamento de alunos de níveis diferentes?*

Zélia Chueke: Não justificaria... ele torna possível, uma vez que a gente tem como pré-requisito pelo menos os dois semestres de treinamento auditivo que correspondem a noventa horas. Geralmente já se está diminuindo esta disparidade, que fica apenas na questão motora, que é mais fácil de ser resolvida.

*13 - A senhora trabalha com monitores nas suas disciplinas? Que atividades estes desenvolvem?*

Zélia Chueke: Trabalho, e o ideal seria que nós tivéssemos monitores que pudessem fazer esse tipo de trabalho... nós temos monitores para o treinamento auditivo que reúnem alunos com dificuldades maiores para trabalhar em grupos menores. Acontece que não temos muito como adquirir monitores para o piano em grupo, por causa da especificidade da qualificação e porque quase não temos horário com a sala disponível para atividades da monitoria. Essa seria a principal função do monitor. Como a sala é pequena, nenhum dos professores até hoje reclamou “ah, eu preciso de alguém pra me ajudar na aula”, “preciso de mais uma pessoa aqui presente pra me ajudar na aula”. Então, você já vê que a disparidade não é tão grande assim. Basicamente, em cada turma você vai ter um ou dois que precisam de uma atenção maior.

*14- Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica do Ensino de Piano em Grupo?*

Zélia Chueke: Motivação para...?

*Ana Paula: Motivação dos alunos para aprender. A senhora acredita que o grupo favorece essa motivação?*

Zélia Chueke: Ah sim... desse jeito que você está colocando, sim. Eu não vou comparar isso com o aluno de piano. Vou comparar isso com piano B. Veja a diferença que mencionei quando falei da Universidade de Miami: o *Piano Principal* é aquele aluno que já toca piano. Então, ele já está acostumado àquela rotina de ir pra casa e estudar, já tem aquele perfil do pianista, mesmo que não seja *piano major*. Os alunos que não teriam uma aula de piano particular, quando estão em grupo fica mais evidente a função do piano pra elas. Sim, certamente eles se sentem menos inibidos porque eles não têm aquela responsabilidade de “estou sentando em frente a um piano de cauda; eu tenho que fazer alguma coisa”. Eu vejo que o piano em grupo caracteriza a funcionalidade, como ferramenta de trabalho e não como instrumento solista.

*Ana Paula: E essa motivação despertada nos alunos pelo grupo, a senhora entende que o professor poderia alcançar em uma aula individual?*

Zélia Chueke: Você está falando de uma matéria obrigatória. Então, a motivação é que ele precisa fazer a matéria. Essa é a primeira motivação dele! [risos]. Se fosse algo que ele pudesse escolher... certamente quem escolhe ter aula de piano é porque está querendo trabalhar. Digamos que fosse matéria optativa; se você se inscreve na disciplina piano é porque quer estudar. O professor não deveria precisar motivar o aluno... ele só vai se sentir desmotivado se você for um péssimo professor – e ele sempre pode trocar de professor - ou se você acabar com a auto-estima dele! Geralmente a motivação é essa... vou lá aprender porque quero aprender. Agora a matéria de piano em grupo é uma matéria obrigatória. A motivação imediata seria: eu preciso disso para passar de ano; melhor seguir as regras porque, senão, não vou passar. Mas o que interessa é que desde o princípio vamos mostrando a funcionalidade da matéria e o aluno que é inteligente e quer ser um bom profissional, enxerga aquilo e faz, se empenha.

*15 – As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. Com qual frequência os alunos desta disciplina tocam para toda a turma ouvir?*

Zélia Chueke: O fato de você fazer qualquer coisa em grupo já implica esta responsabilidade. Você vai para o ensaio, para qualquer atividade em grupo; você se prepara, estuda. Fica feio você sentar lá e não saber sua parte. É basicamente isto.

*Ana Paula: Mas na aula de piano funcional, com que frequência os alunos tocam pra toda a turma ouvir?*

Zélia Chueke: Acho importante sublinhar o objetivo da disciplina. Tocar uns para os outros como você diz, é a recriação de uma apresentação em publico, atividade que geralmente é ligada ao ensino de piano (solo ou musica de câmara) para performers e não se aplica diretamente à uma classe onde se introduz o piano como ferramenta. De qualquer forma, como falei, sempre existe uma atividade em grupo. Quanto à uma apresentação individual, toda aula tem uma parte que recria uma apresentação, desde quando eles começam a ler à primeira vista, por exemplo o *Microkosmos*. Um toca e os outros ouvem; também tem um *Microkosmos* pra dois pianos, para aqueles que não têm coragem de tocar solo perto dos

outros ... e a gente separa, mesmo que seja uma turma bem simples, com pouca coordenação motora, fazemos assim: “4 fazem a primeira linha e os outros 4 fazem a do baixo”. Sempre se privilegia a atividade em grupo, com mudança de timbre, pois os alunos aproveitam mais da experiência auditiva e também levando-se em conta a duração da aula que é de apenas uma hora.

*Ana Paula: Que vantagens essa experiência traz para os alunos?*

Zélia Chueke: Bom, primeiro escuta polifônica que às vezes a pessoa que não tem coordenação motora não consegue desenvolver, se focar demais a parte de execução. Você tem de levar em conta que não é todo mundo que consegue tocar com as duas mãos ao mesmo tempo. O fato de eles fazerem em grupo desenvolve a escuta polifônica que pra mim é tudo para quem faz música; para quem faz composição, para quem toca algum instrumento, é a primeira vantagem.

*Ana Paula: Mais alguma vantagem, professora?*

Zélia Chueke: De acordo com a especialidade, podemos citar muitas, mas em primeiro lugar, vem a escuta polifônica para todos. Se a pessoa está fazendo composição ou regência, mais ainda; ela já começa a ter idéias do que é um universo timbrístico diferente, o que é “dar uma entrada” (para ensaios)... Às vezes os alunos pedem que eu dê a entrada, regendo, porque não conseguem começar a tocar sintonizados e eu falo para eles pensarem na *Orpheus Chamber Orchestra* e elegerem um *spalla* entre eles para dar entrada. Naturalmente, vão surgindo situações que são muito importantes para formação do músico.

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?*

Zélia Chueke: Como a maioria deles não é pianista, não existe uma competição. Agora, eles admitem: quando um é pianista, que faz com mais facilidade, e dizem: “essa parte é mais difícil, dá para ele fazer”. Não existe uma competição; nunca vi esse tipo de atitude. Geralmente é a própria pessoa, quando ela está muito abaixo da média, que se sente muito para trás. Ou ela vai tomar providências particularmente ou ela às vezes tranca a disciplina e deixa para fazer no outro semestre. Não existe este tipo de rejeição por parte dos alunos em relação aquele que cometeu um erro. Estão sempre dispostos a fazer de novo para dar certo.

*Ana Paula: Mas há uma discussão ou sugestão sobre como o erro poderia ter sido evitado, ou por que cometeu o erro?*

Zélia Chueke: Bom, isso aí o professor que fala e todo mundo aprende. Comentários como “veja, é só você respirar”, “você tocou a música antes de ouvir o que está acontecendo”. Isso geralmente é a atividade em grupo que torna evidente. Numa atividade individual, só o professor ouve o erro do aluno. Então, geralmente o erro que atrapalha, o erro que é de conhecimento de todos, é um erro que atrapalha o grupo; isso já dá margem pra várias discussões interessantes. Todo mundo tem que respirar junto; você tem que ouvir o outro porque você está tocando junto, mesmo que você saiba a sua parte, é importante você saber também o que o outro está fazendo. É sempre uma discussão construtiva. Por isso que o perfil do professor é muito importante.

*18 – Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, a senhora afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Zélia Chueke: Acho que sim!

*Ana Paula: Isso porque o próprio grupo cobra do aluno ou pela atividade que é desenvolvida na sala?*

Zélia Chueke: Isso tudo é muito difícil de generalizar. Mas eu sinto assim: geralmente o aluno que falta aula é porque não estudou. Quando você dá aula para uma pessoa, geralmente quando ela acha que não vai render nada, ela não vem à aula. Ou então ela liga “ah, não vai dar pra ir hoje porque não estudei”. E você fala: “não, vem, a gente trabalha junto”. E no grupo tem aquela historia: eles só podem ter poucas faltas. Quando é semana de provas das outras disciplinas a turma fica vazia. [risos]. Eles já entenderam... rapidamente eles entendem que se não estudarem todo dia, vai chegar lá e não vai rolar. Isso eles entendem rapidamente. Geralmente o que acontece... se eles não tiveram tempo de estudar, eles não aparecem na aula. Isso é simples.

*19 – A senhora afirmaria que o EPG faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

Zélia Chueke: Não necessariamente. O que os torna independentes é eles entenderem o que eles têm de fazer e saberem fazer isso no seu estudo diário sozinhos. Isso em todas as atividades de prática... treinamento auditivo, rítmica... Um de nossos professores, especialista em cognição, o Danilo Ramos, que foi quem me ajudou a fazer essa ementas de piano em grupo, propõe aos alunos um quadrinho para “prenderem na geladeira” : “hoje eu estudei dez minutos” e assim por diante. Aí eles começam a ficar “envergonhados” de não ter estudado, vão lá e estudam. [risos] Essa disciplina de todo dia, a partir do momento em que eles entendem, faz a coisa funcionar.

*Ana Paula: Mas o fato de ele saber que vai ter uma atividade em grupo também faz com que a cobrança aumente?*

Zélia Chueke: Acho que sim. Quando experimentam aquela “vergonha” que eles passam lá nas aulas de treinamento auditivo, p.e., você manda o cara solfejar, ele não sabe; manda ler, ele não sabe porquê não trabalhou... quando ele entende... e rapidamente ele entende que, se estudar todo dia não passa vergonha. E ele começa a estudar todo dia. Mas eu acho também que a motivação de ir para frente... é uma coisa tão prática... antes de tudo, não é a vergonha, mas o prazer de ver que deu certo. “estudei 15 minutos por dia e deu tão certo”... o aluno fica tão feliz que continua. Acho que é mais isso. A motivação vem do sucesso.

*20 – Para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno. Como fazer com que todos participem ativamente?*

Zélia Chueke: Fazendo eles ouvirem. Como te falei, tem uma parte que é individual, cada um está fazendo, sem ouvir os outros por causa do fone, você vai lá e ouve, vê o nível da turma e você vai adaptando as atividades em grupo. Digamos, o básico do primeiro semestre, que é o Bartok, Mikrokosmos. Introduz-se uma peça para dois pianos e distribui; digamos que sejam 8 alunos: dois vão fazer a primeira linha, dois vão fazer a segunda do primeiro piano; os outros dois fazem a primeira linha do segundo piano; dois fazem a segunda linha do segundo

piano. Então, primeiro eu faço todos eles lerem tudo. “Vamos ler todos a primeira linha do primeiro piano”etc. .... para que eles tenham consciência do que está acontecendo na peça inteira. Uma vez que todo mundo sabe a peça, vão estudar separadamente e depois tocasse em grupo. Isso já é uma motivação porque depois que explico que “todo mundo conhece a peça, já lemos as parte separadamente, todo mundo sabe o que está acontecendo, agora vamos usar os fones e trabalhar 5 minutos cada um a sua parte”, (que são bem curtas); e depois anuncio “agora a gente vai tocar junto. Posso?” Alguns falam: “não, espera só um minutinho”. Então, eles têm essa noção de que está pronto... e eu aviso que “ é uma primeira lida. Viu como funciona? Agora vai todo mundo para casa estudar.” E cada uma vai estudar sua parte já sabendo o que as outras três estão fazendo. Isso é muito importante.

*21 - É muito comum a formação de líderes num grupo. A senhora percebe nas suas turmas a presença de líderes que se beneficiam em detrimento de outros? Ou líderes que, por sua liderança, beneficiam os colegas?*

Zélia Chueke: Eu, particularmente como professora, sou aquela que vai dar a responsabilidade pra aquele mais tímidozinho lá atrás [risos]... é aquele que precisa ser valorizado. Geralmente não gosto de aluno “líder”, quando essa liderança, como você falou, é em detrimento dos outros. Existem líderes que são líderes positivos, que têm uma atitude de liderança positiva: “não, vamos lá fazer e tal. Eu te ajudo e tal...”. Aí é legal! E, como você está ensinando eles - principalmente na Licenciatura-, a dar aula, levando em conta também essa parte da didática, eles vão aprendendo como integrar os alunos, não deixando ninguém de fora. O importante é não deixar ninguém de fora.

*Ana Paula: E os próprios alunos se corrigem? Ajudam os outros a melhorar?*

Zélia Chueke: Isso eu nunca vi, não. Pelo menos na presença do professor. Mas eu também dou prática de conjunto. Na prática de conjunto eu sei que eles se reúnem para trabalhar fora da aula e se ajudam. Agora a atividade de piano em grupo não é música de conjunto. Você cria uma situação de música de conjunto, mas a finalidade é, antes de tudo, individual. Não se pode comparar com uma prática de conjunto. A prática de conjunto é apenas um dos itens, digamos, da disciplina listados na ementa.

*22 – A senhora entende que a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Zélia Chueke: Sim, como qualquer grupo. Existem atividades... se você está falando da atividade em grupo... Existem atividades em grupo que são extremamente enriquecedoras, existem atividades em grupos que não são enriquecedoras, de forma alguma e até meio frustrantes. [risos]. Isso depende do grupo.

*23 - Qual o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

Zélia Chueke: Existe uma parte básica que faz pouquíssima diferença. A diferença é só que você está dando uma informação para uma pessoa ou para quatro ou para oito. Para mim, faz pouquíssima diferença. Eu vou mostrar a mesma coisa que eu tenho que mostrar. A minha linha que se chama leitura-escuta-interpretação se baseia no fato de que música se ensina antes, começa-se a ensinar música pelo solfejo e a leitura, iniciação musical. Depois você vai escolher o instrumento; você vai fazer música através de um instrumento. Então, geralmente, a minha aula de piano, antes de tudo, é voltada pra leitura. E, daí, a minha intervenção vem

muito nesse sentido de ajudar o aluno a tecnicamente realizar aquilo que ele está ouvindo. Isso em qualquer nível. Ele pode estar tocando um estudo de Ligeti num piano de cauda e ele pode estar tocando um exercício de cinco dedos lá do piano em grupo: se eu vejo que ele está conectando a escuta com a execução, para mim está ótimo. Só vou lá e ensino: “se relaxar o pulso vai ficar mais fácil pra você e tal”. Neste estágio básico eu acho que a função é bem igual. O que vai mudar é quando você começa a abrir para a real finalidade do piano funcional. Isso porque eu estou colocando a aula de piano particular com o objetivo mais de *piano performance*... Não sei se é isso que você quer dizer. Então se eu estou dando uma aula de piano é uma aula de piano. Na classe de piano em grupo eu não estou só dando uma aula de piano, estou ajudando a pessoa a usar o piano como ferramenta. Aí sim muda o foco.

*24 – Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos? Através de que meios a senhora acompanha o desenvolvimento individual deles?*

Zélia Chueke: Porque a prova não é em grupo.

*Ana Paula: É uma só prova semestral?*

Zélia Chueke: Tem duas provas bimestrais. Os objetivos são bem definidos; “aluno tem de saber ler/executar etc...”.

*25 - Quais as vantagens que o ensino de piano em grupo traz para o professor? E para o aluno?*

Zélia Chueke: Para o aluno, como eu disse, ele vai usar o instrumento... O pianista não vai fazer piano em grupo. Seria bom que ele fizesse, por diversos motivos. Para o aluno que não é pianista, ele de repente descobre que pode usar aquele instrumento (que para ele parece algo por vezes inatingível); que ele pode usar aquilo a favor do seu trabalho. Primeiro temos que desmistificar o piano.

Para o professor, desenvolve o raciocínio musical que está além do que ele faz como pianista, e que não depende tanto da técnica, que, no caso do ensino de piano especificamente pra pianista, depende. Você vai raciocinando musicalmente; coisa que é muito interessante. Eu, particularmente gosto muito mais da aula de piano em grupo que de piano particular, porque eu me divirto muito mais, simplesmente. Mas, logicamente, se você compara isso a uma *Master Class*; no caso do ensino de piano em grupo você sabe que está, como professor de piano, “baixando seu nível” no sentido da abordagem técnica, do repertório, mas você não está dando aula para pianistas, e tem que se adaptar. Você descobre muitas coisas também, por estar explicando, às vezes, uma relação coreográfica (música+técnica) para uma pessoa que não tem a experiência e começa a desenvolver um vocabulário novo, mais acessível e detalhado, desenvolve estratégias, abordagens, desenvolve sua criatividade enquanto professor, certamente.

*26 - Existem desvantagens no ensino de piano em grupo? Quais?*

Zélia Chueke: O piano em grupo tem essa finalidade de funcionalidade. Então, não existe desvantagem. O que eu ensino no piano em grupo... com essa finalidade de funcionalidade, é muito mais bem ensinado em grupo do que particularmente. Agora, eu não posso comparar com uma aula que dou para um pianista, e que não vou dar em grupo; esta só é possível individualmente, ou ao nível de *Master Class*, que é o que eu mais faço. Neste caso, você está se dirigindo à um grupo de pianistas, e a linguagem é outra porque a abordagem e consequentemente a finalidade são outras.

27 - *Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao ensino de piano em grupo?*

Zélia Chueke: Primeiro da parte dos professores, principalmente jovens professores, que se colocam assim: “ah, mas vocês não são pianistas, vocês são menores”. Quer dizer, colocam isso como uma atividade menor. Então, eu já acho péssimo. Não é menor, é apenas outro ângulo. Essa seria uma idéia equivocada. Principalmente os jovens pianistas têm muita dificuldade de aceitar que eles podem dar aula de piano em grupo e que eles não estão formando pianistas e que aquelas pessoas vão saber usar o piano até melhor do que eles, na verdade, para certas finalidades. Existem idéias bastante equivocadas. “Ah, você só dá piano em grupo”. Sim, mas para você dar piano em grupo, você precisa saber ler partitura de orquestra, inclusive. Você tem que ter uma formação muito mais abalizada. Mas... essas idéias equivocadas têm até a ver com idéias equivocadas que você tem com relação ao ensino de piano ponto. Porque, infelizmente, as pessoas acham que tocar piano é só você aprender a mexer os dedos e datilografar. O Schoenberg diz isso no seu *Style and Idea*: “se eu posso ensinar datilografia, para que vou ensinar piano?” [risos] Então é basicamente isso. As idéias equivocadas são idéias equivocadas não necessariamente só em relação a piano em grupo, mas em relação ao ensino de piano em si. O piano tem uma desvantagem: você apertou a tecla, saiu o som. O fato de você não ter que trabalhar para tirar o som do instrumento é, as vezes, negligenciada, essa facilidade que você tem de apertar a tecla e sair a nota, causa muitos equívocos. E, digamos, que, no piano em grupo, como a maioria das pessoas... como a abordagem é assim funcional, você evita certos erros de, por exemplo, inadaptação de repertório como ocorre às vezes no ensino direcionado para pianistas concertistas: tem um aluninho que chegou e tem uma facilidade técnica incrível; é uma criança, mas você dá Chopin para ele tocar. Só que não tem maturidade para tocar aquilo! É que nem você dar James Joyce para a criança que aprendeu a ler. Então, ele vai saber até ler, mas ele não está entendendo nada do que ele está fazendo. O piano em grupo, de repente, até evita esse tipo de equívoco. E, quando existe o equívoco, como falei, é um equívoco que existe até no ensino de piano individual.

28 - *Existem diferenças entre masterclass e ensino de piano em grupo?*

Zélia Chueke: Sim, lógico. Certamente. Existe uma coisa que é importante dizer aqui. Quando estou falando com você, estou pensando num tipo de realidade de piano em grupo que é feita com pianos que não são acústicos, que são pianos digitais. Tem uma função diretamente de piano como ferramenta. Eu sei que existem aulas de piano em grupo em termos de masterclass: são pianistas que se reúnem, cada um no seu piano - que nem o Andre Navarra fazia em Viena, na *Hochschule für Musik* quando eu estudava lá; era um grande violoncelista que tinha tocado com Alfred Cortot, francês, morava na França, e vinha uma vez por mês à Viena. Reunia todos os alunos violoncelistas em torno dele; cada um tocava sua peça e ele dava uma masterclass - você também pode fazer isso com piano. Acho maravilhoso! Aí é uma masterclass, sim. Mas aí é um outro contexto. Eu faço isto às vezes com alunos de mestrado e doutorado e, práticas interpretativas em outras universidades e adoro!

29 - *De que forma o ensino de piano em grupo poderia ser aplicado para os alunos do bacharelado em piano?*

Zélia Chueke: Dessa forma. Te dou mil idéias. Por exemplo: na *The Mannes College of Music*, a aula de treinamento auditivo era dividida em dois dias, um dia era só ditado, ditado como a gente conhece; outro dia era o Ferguson, exercícios de *score reading* lidos à primeira

vista; começava com clave de sol e clave de dó e ia até o final do livro, onde você lia quarteto com mudança de clave etc.; eram dois pianos, um começava e o outro terminava; dividiam-se as peças em dois e isto desenvolvia uma leitura à primeira vista ótima inclusive com a noção da continuação, do grupo. Tínhamos que determinar o *tempo* antes de começar e quem tocava a segunda parte, sempre se adaptava ao “estilo” de quem havia acabado de tocar a primeira, por questões simples de musicalidade. Era fantástica essa prática! E, pelo fato de você estar lendo melodias menos complicadas do que o repertório que você estava fazendo, mas, com aquelas mudanças de clave, desenvolvia uma outra habilidade que é o *score reading*, a leitura de grades de orquestra. É ótimo, uma forma de piano em grupo muito boa para pianistas.

Outra forma é o esse ensino de piano em grupo onde você põe vários pianistas na mesma sala e toca-se junto, toca-se uns para os outros e você aprende com os erros e acertos dos outros – com os acertos sobretudo. Mas aí é uma atividade de *masterclass*. Quando a gente fala de piano em grupo, eu penso no aspecto funcional e nos pianos digitais.

*Ana Paula: Muito Obrigada, Professora!*

**Entrevistado: Prof. Haroldo Mauro – UNIRIO**

*1 - Gostaria que o senhor discorresse sobre sua formação acadêmica. Graduação, mestrado e doutorado.*

Haroldo Mauro: Doutorado eu iniciei e parei. A graduação e o mestrado eu fiz nos Estados Unidos, na *Manhattan School of Music*. Graduação e mestrado em Composição erudita. Essa é a minha formação acadêmica, toda na formação erudita. Mas, a minha experiência profissional é toda na música popular, principalmente no jazz. Eu fiz esses cursos já tarde na vida, depois dos trinta anos. Mas anteriormente eu estudei particular. Aliás, eu até estudei no Instituto Villa-Lobos, um ano, antes de eu ir para os Estados Unidos. Acho que foi em 71. Eu estudei lá quando era na Praia do Flamengo. Fiz um ano e saí para ir para os Estados Unidos. Antes disso eu estudei particular com o Guerra-Peixe. Estudei harmonia e composição com ele. Tive vários professores de piano. Tive um professor de piano nos Estados Unidos muito bom que por sinal é brasileiro, William Daghlian. Foi um dos melhores professores de piano que eu já tive! Engraçado, ele é brasileiro e lá nos Estados Unidos que fui encontrar ele. Minha formação é essa. Voltei para o Brasil e depois de alguns anos fiz o concurso para UNIRIO e comecei a trabalhar. Agora, já faz tempo que não dou aula de HARTEC, não sei se você sabe. Porque mudaram, criaram novas disciplinas, eu passei a ensinar Harmonia de Música Popular, só que não no teclado. Harmonia para todos os alunos. Eu parei o HARTEC. A Paula que está ensinando. A Paula, o Eduardo e o Silvio.

*Ana Paula: Quando o senhor parou de dar aula?*

Haroldo Mauro: Deve ter uns três anos, mais ou menos.

*Ana Paula: Mas o senhor lecionou HARTEC por muitos anos, não é?*

Haroldo Mauro: Muito tempo. De 1997 (segundo semestre) até final de 2008 mais ou menos.

*2 - Professor, como surgiu seu interesse pelo ensino de piano em grupo?*

Haroldo Mauro: Na verdade não surgiu interesse, não. Comecei a ensinar assim porque era exigido de mim na faculdade, quando eu comecei a trabalhar. Fiz o concurso pra HARTEC porque era o concurso que existia no momento. Achei que era capacitado para isso porque era

dentro da minha área da música popular. Não que eu tivesse interesse específico de dar aula de piano em grupo.

*Ana Paula: Na sua experiência nos Estados Unidos, na graduação e no mestrado, havia alguma disciplina em que o piano era ensinado em grupo?*

Haroldo Mauro: Sim, eu participei de uma disciplina que fazia parte do elenco de prática de conjunto. O nome da disciplina era “leitura à primeira vista para piano”. Só que eram só dois alunos, eu e mais um. Eu fazia leitura de partitura à primeira vista, exercitar essa técnica. Agora, aulas de piano ou teclado em grupo ou outro instrumento, não lembro se tinha ou não. Mas acredito que sim. Nunca participei de nenhuma aula, a não ser essa que é considerada uma prática de conjunto.

*3 - O senhor entende que a HARTEC é uma modalidade de ensino de piano em grupo? Por quê?*

Haroldo Mauro: É uma modalidade de ensino de piano não para pianistas especificamente. Principalmente para outros instrumentistas. Aplicar harmonia no teclado porque o teclado facilita muito o ensino da harmonia. Tem todas as notas à sua disposição. Pode tocar várias ao mesmo tempo e ouvir, e consegue ouvir o resultado sonoro daquilo que está aprendendo. O que em um instrumento solo, na flauta, por exemplo, você não pode. No papel também você não tem a noção exata. No piano... essa disciplina é ensinar harmonia e o estudante tem de aprender um pouquinho da técnica do instrumento para poder executar o que aprende. Mas, na minha opinião, não precisa ser uma técnica perfeita de piano, a técnica ensinada para um pianista. Tem que adaptar à capacidade de cada aluno.

*4 - Na sua opinião, quais foram os fatos que levaram a UNIRIO a incluir o HARTEC na grade dos cursos de graduação em música?*

Haroldo Mauro: Eu não estava na UNIRIO quando isso ocorreu. Mas acredito que a necessidade de qualquer instrumentista, que toca música popular, saber tocar ou como interpretar uma harmonia escrita nessa gramática que é a cifragem de música popular. Todo músico popular precisa entender cifras. Como traduzir em notas as cifras que vêm na partitura. E o piano, o teclado é a melhor forma de fazer isso.

*6 - Qual o conteúdo da disciplina HARTEC, professor?*

Haroldo Mauro: É a teoria da harmonia aplicada à música popular, desde os acordes mais simples até as harmonias com notas dissonantes, as tensões dos acordes e com exemplos da música popular. Como se aplicam os acordes da música popular e como o estudo das progressões harmônicas... a partir de como elas ocorrem no cancionário da música popular. Ou seja, a exemplo de músicas, você mostra aos alunos como os acordes se encadeiam naquela música. E o aluno pratica aquilo, ela aprende.

*7 - O senhor utilizava algum método nas aulas? Qual?*

Haroldo Mauro: Não, nenhum método específico. Eu seguia mais ou menos o programa que o Silvio Merhy criou. Ele criou um programa, imprimiu e os professores de HARTEC tinham esse programa, mas tinham liberdade para mudar alguma coisa ou outra. Mas basicamente seguia o programa que ele fez. Nenhum método fora disso, não.

*Ana Paula: Então, o senhor não utilizava o método do professor Silvio?*

Haroldo Mauro: Sim, usava. O programa era o próprio método. Era todo o conteúdo com instruções de como aplicar aquilo. Não é um método que você compra na loja, Antonio Adolfo e tal. É um método que ele criou, que não está à venda nas lojas.

*Ana Paula: Os alunos tinham cópia desse material?*

Haroldo Mauro: Não tinham, porque os professores não seguiam à risca aquele método. O método era um modelo pra seguir e criar também algumas coisas que achava interessante criar.

*8 - A disciplina HARTEC ocorre uma vez por semana com duração de 2h, certo?*

Haroldo Mauro: Sim, uma vez por semana, 1 hora e cinquenta minutos de aula, mais ou menos.

*Ana Paula: O senhor faria modificações quanto à extensão, periodicidade ou duração das aulas?*

Haroldo Mauro: A duração da aula eu com certeza diminuiria para 1 hora. 1 hora e meia é o máximo que um aluno funciona bem dentro de uma sala de aula. Me lembro que quando estudei graduação lá nos Estados Unidos, na graduação, a aula mais longa que tinha era a História da Música, que era em um auditório enorme, quase todos os alunos daquele período, mais ou menos cem, e era uma hora e meia. As outras aulas todas eram de uma hora, cinquenta minutos, 55. Na minha vida, todas as aulas que tive na minha vida duravam uma hora. E na UNIRIO são todas agora de duas horas, aumentou para duas horas. E algumas são de três horas, da pós-graduação. Até foi uma das razões que me levaram a abandonar o doutorado. Não agüentava ficar três horas na aula. Acho muito. Poderia ter duas vezes por semana, se fosse o caso. Mas, não era necessário pra HARTEC, acho. Uma aula por semana de uma hora daria bem. No máximo uma hora e meia.

*Ana Paula: E quanto ao número de períodos? 4 é bom?*

Haroldo Mauro: 4 é suficiente, acho. 4 é bom.

*Ana Paula: A UNIRIO dispõe hoje de apenas um laboratório de teclados, correto?*

Haroldo Mauro: Correto.

*9 - E quantos instrumentos contêm esse laboratório?*

Haroldo Mauro: Não sei agora porque mudaram. Reformaram lá o laboratório. No meu último semestre, acho que havia 11 teclados na sala e geralmente 11 alunos também. Quando entrei pra UNIRIO, em 1997, havia dois laboratórios e seis teclados cada um. A aula rendia muito mais. Os alunos aprendiam muito mais. Com o tempo, como foi aumentando o número de alunos e não de professor, foram colocando mais teclado... não, deixa eu ver o que aconteceu... Uma das salas que é a maior, acho que foi a que você estudou, cabia mais teclado e puseram nove lá. E a outra ficou com seis. Depois a outra sala foi transformada em outra coisa e passaram mais dois teclados para essa sala. Aulas com nove, onze alunos é muito. Não

rende tanto porque não dá tempo de você se dedicar a cada aluno. Aula de instrumento você tem que... quando o aluno está em um instrumento, você precisa de um tempo para mostrar a ele como funcionam as coisas e ajudar a responder perguntas individualmente. Então acho que esse número de teclados, de alunos na sala de aula é muito grande, podia diminuir. Quando eram seis, era perfeito.

*10 - Seis seria o número ideal na sua opinião?*

Haroldo Mauro: Isso.

*Ana Paula: E que fatores importam para limitar o número de alunos por turma?*

Haroldo Mauro: Falta de espaço, falta de professor. Eu acho que... quando há uma pressão da administração pra colocar uma taxa maior professor/ aluno, ou seja, a universidade tem que ter tantos professores para tantos alunos em sala de aula, então, uma sala de aula com seis fica abaixo desse ideal que o Ministério da Educação orienta a escola. Quando ouve o Reuni... Sabe o que foi o Reuni? Foi um programa do governo para dar mais verbas para as universidades federais, mas, ao mesmo tempo, exigia uma contrapartida. Então, não ia adiantar nada para melhor as condições da universidade. Tem de dar o dinheiro para melhorar o que tem. Então uma das exigências era aumentar o número de aluno/professor. Se antes era um professor para 12 alunos, passou para 18 alunos para cada professor. Só que essa taxa é calculada no total. Quantos alunos a universidade têm, quantos professores têm? Assim, divide-se o número de alunos pelo de professor e tem de dar 18. Mas uma turma pode ter quarenta e a outra, cinco. Mas o fato é que existe essa pressão. A gente às vezes escuta: “Não, tem de ter mais alunos; tem que botar mais alunos na sala”. Então, esse é um dos fatores.

*Ana Paula: Alguma vez o senhor colocou mais de um aluno por instrumento?*

Haroldo Mauro: Sim, raríssimas vezes. Acho que uma vez ou duas. Lembro que tinha uma turma que tinha mais alunos do que teclados. O número de alunos estava compatível com o número de teclados. Mas, tinha um teclado ou dois que não funcionavam. Os alunos que chegavam por último e sentavam no teclado que não funcionava, na hora que tinha que praticar alguma coisa, tinha que passar, tinha que emprestar o teclado para esse aluno sentar lá.

*11 - As disciplinas de HARTEC comportam alunos de provenientes de diversos cursos. Existe alguma avaliação ou entrevista realizada com os alunos antes de ingressarem na disciplina?*

Haroldo Mauro: Não existe.

*12 - Que fatores justificam o agrupamento de alunos já iniciados no piano com iniciantes no instrumento?*

Haroldo Mauro: Acho que é uma falta de planejamento.

*Ana Paula: Na sua opinião, deveria haver uma diferenciação de turmas?*

Haroldo Mauro: Tem alunos de piano, pianistas que, embora já estejam avançados no instrumento, não sabem nada de música popular, nem de cifras. Então, eles estão na prática no mesmo nível que os outros. A única diferença é que eles conseguem executar com mais facilidade os exercícios. Mas, isso não quer dizer que eles vão aprender com mais rapidez do

que os outros, porque é uma questão de entender a harmonia com a cabeça, com o raciocínio. Agora, existe a liberação dos alunos, ou seja, a dispensa dos alunos de fazer a disciplina no primeiro semestre, no segundo ou não fazer, dependendo da capacidade deles. Na época em que estava ensinando não era uma coisa ainda regularizada pela escola. Agora é. O aluno solicita um teste da disciplina, forma-se uma banca e aplica-se um teste no aluno e verifica-se qual o semestre ele pode entrar, se ele pode entrar num semestre mais avançado ou se pode ser dispensado completamente da disciplina. Então, geralmente são os alunos de piano que se sentem, sentem que não tem necessidade daquilo, eles pedem pra fazer esse teste. Na minha época não existia esse teste formal. Não gostava de dispensar ninguém... porque senão ficava uma coisa irregular, você tinha que deixar o aluno faltar todas as aulas e fingir que ele tinha aparecido, dar presença e nota.

*13 - O senhor trabalhava com monitores na disciplina HARTEC?*

Haroldo Mauro: Tive em um semestre só, ou dois, que tinha dois monitores, o Portela e a Laura Freitas. Todos dois foram voluntários.

*Ana Paula: E que atividades eles desenvolviam?*

Haroldo Mauro: Principalmente ajudar os alunos com dificuldade. Eles encontravam esses alunos em outro horário, outra sala e tentavam ajudar os alunos a executar os exercícios de harmonia.

*Ana Paula: Então eles não eram presentes às aulas?*

Haroldo Mauro: Também. A Laura inclusive era da turma e era monitora. Voluntária. O Portela participava das aulas também, ajudava nas próprias aulas quando os alunos estavam fazendo exercícios. Eles andavam pela sala observando os alunos e ensinavam, ajudavam.

*Ana Paula: E o senhor considera necessário para aula de HARTEC a presença de um monitor?*

Haroldo Mauro: Acho importante principalmente quando há muitos teclados. Quando eram seis... de seis pra onze é o dobro, né! O tempo que eu gastava rodando a sala para olhar seis alunos, eu ficava o dobro do tempo com cada um. Pra olhar onze, diminui. Então, tendo monitor te ajuda muito. O monitor está olhando um aluno enquanto o professor está olhando outro.

*14 - Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma característica do ensino em grupo?*

Haroldo Mauro: Acho que não.

*Ana Paula: O senhor não entende que em grupo os alunos são mais motivados que em uma aula individual?!*

Haroldo Mauro: Não, nunca percebi isso.

*15 - Com que frequência os alunos, na disciplina HARTEC, fazem apresentações de trabalhos para todos os colegas ouvirem?*

Haroldo Mauro: Não sei. Na minha época, quando ensinei, não havia isso. Não fazia apresentação nenhuma. Acredito que a Paula faz. Acho que faz no fim do semestre uma apresentação.

*Ana Paula: Ao longo do curso os alunos não tocam pequenos exercícios para os outros escutarem? É sempre com headphone?*

Haroldo Mauro: Sempre.

*Ana Paula: Não há um trabalho em grupo ou alguma performance em grupo?*

Haroldo Mauro: Acho que isso fica a cargo de cada professor. Estou falando das minhas turmas. Nunca fiz isso. Pode ser que outros professores façam.

*Ana Paula: Então, um aluno nunca conseguia escutar o que o outro estava fazendo?*

Haroldo Mauro: Não. O professor tocava para eles ouvirem. O professor é que sentava no piano e tocava quando precisava. Tocava exercícios para os alunos ouvirem.

*16 – Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?  
[Pergunta não realizada, tendo em vista o teor das respostas anteriores].*

*17 – Qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo reage ao erro cometido por um aluno no momento de sua performance em aula?  
[Tampouco perguntada]*

*18 - O senhor entende que o ensino em grupo é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade nos alunos no sentido de ele comparecer as aulas com maior frequência e de estar melhor preparado?*

Haroldo Mauro: Boa pergunta. Não sei responder, não sei se em grupo os alunos tem mais responsabilidade, se estão mais preparados... Sinceramente não sei. Não vou afirmar isso, não.

*Ana Paula: Mas normalmente os alunos vêm para as aulas com a matéria estudada, praticada, ou não?*

Haroldo Mauro: Acho que varia de aluno para aluno. Acho que o aluno que chega com o material preparado, ele tanto chega preparado na aula em grupo quanto na aula individual. O outro, o malandro, ele tanto chega despreparado numa, quanto na outra. Na minha experiência eu tenho percebido isso. Não que seja malandro, mas aquele que não preparou sabe se lá por que motivo... Ocorre da mesma forma na aula de grupo e na aula individual. Na minha observação é assim... do que já dei de aula até hoje. Se pensar muito, pode ser que mude de idéia.

*19 - O senhor afirmaria que o ensino em grupo faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de uma forma mais rápida que ele faria em uma aula individual?*

Haroldo Mauro: Acho que pelo contrário. Acho que na aula individual ele se torna mais independente mais rapidamente simplesmente porque você dá pra passar muito mais... o contato é muito maior. O aluno aprende mais porque ele tem muito mais tempo, e tem mais liberdade para fazer perguntas e tirar as dúvidas que ele tem, do que em uma aula em grupo. E tem mais tempo também para tocar e o professor comentar aquilo que ele está tocando. Isso não quer dizer que ele vá ficar dependendo do professor, não.

*20 - Para que o trabalho em grupo se torne eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno?*

Haroldo Mauro: Isso aí quando os alunos todos estão se ouvindo. No caso do HARTEC, não, porque eles estão com fone. Mas em algumas das minhas aulas eu coloquei os alunos para tocarem juntos; poucas vezes, mas coloquei.

*Ana Paula: Como fazer com que todos participem ativamente?*

Haroldo Mauro: Dar aos alunos uma tarefa que esteja não muito difícil para eles executarem, mas também não muito fácil para não ser uma coisa monótona.

*Ana Paula: O senhor comentou que na turma existem aqueles que já tocam piano e aqueles que nunca tocaram nenhum instrumento. O senhor fazia alguma divisão de tarefas conforme o nível do aluno?*

Haroldo Mauro: Sim, nessas aulas onde eu colocava todo mundo para tocar, eu dava as partes mais difíceis ou até colocava as partes mais complexas, que eu não colocaria normalmente, para os pianistas tocarem.

*Ana Paula: Essa experiência ela ocorria normalmente com que frequência?*

Haroldo Mauro: Diria que 15% das aulas.

*Ana Paula: Isso acontecia com todas as turmas ou variava?*

Haroldo Mauro: Acho que com todas as turmas. Não lembro exatamente. Você estudou comigo, você se lembra de ter tocado pra turma?

*Ana Paula: Não...*

Haroldo Mauro: Está vendo? Então não era.

*Ana Paula: A minha turma era pequena. A gente ficava naquela sala menorzinha...*

Haroldo Mauro: Ah, vocês tocavam e se ouviam. Não era com fone. Por que era naquela sala?

*Ana Paula: Não me lembro. Acho que estavam fazendo reforma na outra sala.*

*21- Professor, é muito comum a formação de líderes nas turmas. O senhor observava nas suas turmas a presença de líderes que se beneficiavam em detrimento de outros? Ou líderes que, pela sua liderança, beneficiavam os colegas?*

Haroldo Mauro: Lembro que poucas vezes isso aconteceu. Acho que sim. Teve dos dois tipos. Mas muito raramente.

*Ana Paula: Esses dois monitores que o senhor mencionou, o Portela e a Laura, não foi o caso de uma liderança que surgiu na turma?*

Haroldo Mauro: Não, o Portela não era da turma. A Laura talvez, não lembro direito. Lembro que percebi que ela era uma aluna muito dedicada, inteligente e talvez tenha visto ela ajudando alguém durante a aula e perguntei a ela se ela queria, se ela toparia ser monitora. Mas não posso afirmar com certeza.

*Ana Paula: Ela era pianista?*

Haroldo Mauro: Sim. Não sei qual curso fazia, mas ela mudou para composição. Ainda está lá na escola, pelo menos estava no último semestre.

*22 - Professor, a interação entre os alunos é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreria?*

Haroldo Mauro: Sim, porque cada um tem idéias diferentes. E surge uma idéia na cabeça de um que o outro não teria.

*Ana Paula: Então o fato de os alunos estarem juntos é uma vantagem para o aprendizado deles?*

Haroldo Mauro: Sim.

*23 - O papel do professor na aula em grupo se diferencia de uma aula individual em que sentido?*

Haroldo Mauro: Se diferencia! Claro! Na aula em grupo você tem que... não pode nivelar a turma nem por alto nem por baixo. Tem de nivelar mais ou menos pelo meio. Então você tem de estar preparado para... tem alunos que vão ter dificuldade de aprender a matéria e outros que não vão ter dificuldade nenhuma, mas vão ter dificuldade... vão perder um pouco o interesse na aula vendo que aquilo é muito fácil. Então, o professor tem que lidar com isso, ao passo que na aula individual, um aluno só, o nível é aquele.

*24 - Na aula em grupo, o professor também deve estar atento ao rendimento de cada aluno. Através de que meios o senhor acompanhava o desenvolvimento individual do aluno?*

Haroldo Mauro: Na aula, vendo ele praticar os exercícios.

*Ana Paula: E havia quantas avaliações no semestre?*

Haroldo Mauro: a maior parte do tempo em que ensinei HARTEC, eu não dava prova. Eu dava nota no dever de casa. Toda semana, às vezes pulava uma semana, tinha exercício. Passava na aula para o aluno fazer, praticar em casa e apresentar na aula. Eu olhava um por um na aula e dava nota.

*Ana Paula: Então, são várias avaliações ao longo do semestre?*

Haroldo Mauro: Sim. Às vezes dava uma prova também, se achasse necessário. Mas normalmente, não.

*25 - Quais são as vantagens que o HARTEC traz para o aluno e para o professor?*

Haroldo Mauro: Acho que vantagens próprias da aula em grupo. Você atende vários alunos de uma vez só. Cada aluno tem uma idéia diferente e na aula em grupo isso é uma vantagem... Na aula de HARTEC isso não acontece muito, porque como cada um está fazendo seu trabalho individualmente com fone ninguém fala com ninguém. A vantagem de dar aula em grupo quando se tem participação ativa das pessoas, elas falam, tocam. Então, a vantagem da aula em grupo para o professor e o aluno acho que é basicamente essa.

*Ana Paula: Então o HARTEC em grupo para o aluno funciona como uma aula individual?*

Haroldo Mauro: É, ela funciona como uma aula individual em grupo.

*26 - Existem desvantagens no HARTEC?*

Haroldo Mauro: Só quando o grupo é muito grande.

*Ana Paula: Então, só o número de alunos seria uma desvantagem, pela questão do tempo?*

Haroldo Mauro: Porque você tem que olhar cada aluno tocando. Por exemplo, uma aula de harmonia, essa disciplina que eu estou dando agora, harmonia, eu não fico olhando todo mundo fazer. Passo um dever de casa, eles entregam e eu corrijo em casa. O dever de casa da aula de HARTEC, quando passo, eu tenho que ver os alunos tocando. Não posso levar pra casa. Tenho que ficar lá na aula, o aluno toca. Às vezes, o aluno demora 15 minutos pra fazer o exercício, o outro demora 5. Por isso que o número de alunos não pode ser muito grande, porque senão não dá tempo. O mesmo trabalho feito em aula na aula de harmonia que não é no teclado, os alunos estão fazendo o trabalho e eu não fico olhando um por um. Eu recolho e posso olhar depois da aula. Trazem no papel. Eu posso olhar na aula ou não. Se a turma for pequena, posso olhar na aula. Se a turma for grande, posso levar pra casa. Mas na aula de HARTEC não dá pra fazer isso. Na aula de instrumento tem de ouvir o aluno tocar.

*27 - Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao ensino em grupo, no caso ao HARTEC?*

Haroldo Mauro: Não sei. Posso imaginar que alguém pense, por exemplo, que a pessoa vai aprender a tocar piano na aula de HARTEC. Ou que o pianista que toca clássico vai estudar HARTEC e vai sair tocando popular, tocando mesmo profissionalmente. Que vai ser muito divertido tocar piano na aula e depois não é.

*Ana Paula: Não é mais divertido?!*

Haroldo Mauro: É, mas pra quem tem dificuldades é difícil pôr os dedos no acorde. Os alunos ficavam cansados. Depois de uma hora de aula, ficava saindo fumaça da cabeça.

*Ana Paula: Já que o senhor tocou neste ponto, para o aluno que nunca teve a experiência de piano, HARTEC não apresenta uma dificuldade a mais, que ele tem de vencer?*

Haroldo Mauro: Claro. Essa é a maior dificuldade do HARTEC e o motivo pelo qual a matéria tem de ser dada muito lentamente. O aluno que não é pianista, principalmente aquele que nunca sentou no piano, a compreensão da disciplina vai muito mais rápido do que a mão acompanha o teclado. Então, uma aluna, por exemplo, ela entende aquilo tudo, mas na hora de tocar não consegue. Essa é uma dificuldade grande. Então, a matéria tem de ser dada devagar. Acredito que isso deve causar uma... frustração no aluno e na aluna, porque está entendendo aquilo mas não consegue tocar. Isso é uma coisa difícil do professor que tem que acalmar o aluno, não deixar ele se decepcionar e achar que não vai dar certo. Ele entende, mas não consegue tocar.

*Ana Paula: E mesmo assim o senhor entende que não se deve separar os alunos iniciados com os iniciantes?*

Haroldo Mauro: Deveria sim!

*Ana Paula: Mas na UNIRIO nunca houve esse tipo de separação?*

Haroldo Mauro: Nunca houve. A não ser o que te falei. O aluno que se sente apto a pular a disciplina, solicita, ganha atestado e tal. Acho que nunca foi feito isso porque é muito difícil. Não é só separar um nível ou outro. São muitos níveis. Cada um tem um tipo de facilidade, um tipo de dificuldade. No programa do semestre você tem o conteúdo A, B, C, D e E. Alguns alunos sabem o A e B, não sabem o C, nem o D, mas sabem o E. O outro sabe o A, mas não sabe o B, nem o C, não sabe o D, nem sabe o E. Tem o outro que não sabe nada. Tem um que sabe tudo, esse pode sair. Então, você vai ter que dar uma aula individual para cada um, porque não é todo mundo que vem com o mesmo tipo de *background*. Uns sabem umas coisas, outros sabem outras, principalmente a música popular que se aprende muito fora da escola. Então, alguns sabem um dos tópicos do programa e outros sabem outros. É difícil separar. Dá pra separar aqueles que sabem tudo daquele semestre, daquele período. Mas o resto que é difícil. Podia separar sim para pianista e não pianista.

*28 - Existem diferenças entre HARTEC e ensino de piano em grupo?*

Haroldo Mauro: Sim. A principal é que no ensino de piano existe uma parte voltada para exercitar os dedos, os músculos para preparar o físico, para executar, tocar. No HARTEC nunca fiz isso. Cada um toca do jeito que pode. Não passo um exercício técnico. E nas aulas de piano tem um repertório para o aluno tocar a música. Se bem que HARTEC também tem... O repertório do HARTEC é pro aluno tocar as cifras. Ler as cifras e tocar. Na aula de piano o aluno tem de tocar a peça toda.

*Ana Paula: Na aula de HARTEC o senhor trabalha improvisação?*

Haroldo Mauro: Não.

*Ana Paula: Está reduzido à harmonização e leitura de cifra?*

Haroldo Mauro: É... agora, existe um pouco de improvisação aí porque a cifra pode ser lida de um jeito ou de outro.

*Ana Paula: Improvisação então só na leitura da cifra?*

Haroldo Mauro: Quando você vai tocar um acorde, tem uma dose de improvisação. Pode tocar o acorde aqui ou lá, desse jeito ou de outro. Agora não dá pra deixar o aluno muito livre na escolha de como ele vai tocar o acorde, porque ele acaba se perdendo. É muita coisa. É mais didático ensinar poucas possibilidades de fazer aquele acorde.

*29 - Na sua opinião, a disciplina HARTEC deveria ser obrigatória para bacharelado em piano?*

Haroldo Mauro: Acho que não porque nem todo mundo quer tocar música popular. O cara quer tocar música clássica, ótimo! Estuda música clássica. Talvez ele nunca vá tocar música popular. Ele não quer. Então, deveria ser optativa. Se a aluna gosta de música popular e quer tocar, então entra no curso de HARTEC, aprende cifra e tal. Senão, não precisa obrigar a aluna a estudar cifra de música popular se ela nunca vai tocar. Não precisa. O que você acha?

*Ana Paula: Eu acha que deveria. Porque eu acho que esse conhecimento falta à gente. A gente não pratica isso. Eu acho que, quando você faz Harmonia de Teclado, você começa a olhar a partitura e identificar os acordes, a função, até para fazer um estudo do encadeamento harmônico que o compositor usa na peça, facilita. Muitas vezes a gente não faz isso nas peças clássicas. Então, eu acho que o aluno ganha fazendo HARTEC, ele ganha um conhecimento que ele pode aplicar nas suas peças clássicas.*

Haroldo Mauro: Mas, a música popular você não consegue aplicar na música clássica.

*Ana Paula: Não, mas você consegue reduzir o acorde e fazer o encadeamento. Numa sonata, por exemplo, você descobre o acorde e, se você quiser estudar só a harmonia da peça, você vai conseguir encadear os acordes.*

Haroldo Mauro:Então, acho que, nesse caso, devia ter como nos Estados Unidos... harmonia de teclado, mas não popular. Harmonia clássica. Pra quem estuda clássico é ótimo. É a mesma coisa que o HARTEC, só que para música clássica. É o estudo de harmonia aplicado no teclado.

*Ana Paula: Eu nem sabia que existia esta disciplina nos EUA. Mais alguma questão, que eu não tenha abordado,, que o senhor queira acrescentar?*

Haroldo Mauro: Essa aí. Acho que devia ter harmonia de teclado para música clássica, principalmente para música clássica, porque eles precisam mais ainda do que a música popular. O músico que toca popular já tem a necessidade de entender harmonia, porque tem que criar para formar os acordes. Na partitura, as notas não estão lá como estão na música clássica. Na música clássica, você não precisa saber harmonia nenhuma, se você souber ler música, toca. E se você tiver sensibilidade musical, você toca bem, sem saber nada de harmonia. Popular não, você tem que saber harmonia. O músico popular já tem um pouco de conhecimento de harmonia e tal. O da música clássica, não. Ele aprende a harmonia, mas seria muito bom ele tocar no teclado para ter essa noção que você está falando aí: ele vai olhar uma peça clássica, uma sonata, vai entender muito melhor o que ele está fazendo. Pode até improvisar um pouco quando ele esquece ou erra uma nota, sabe qual é a função que ele está naquele momento, qual é depois, e toca as notas daquele acorde e vai embora... É, você está certa.

*Ana Paula: Obrigada, Professor!*

**Entrevistado: Prof. Silvio Merhy – UNIRIO**

*1 - Em que universidade o senhor se formou? Qual foi o curso? Em que ano?*

Silvio Merhy: Sou bacharel em Piano pela Escola de Musica da UFRJ. Me formei em 1968.

*Ana Paula: Qual o seu maior nível de formação?*

Silvio Merhy: Doutorado em História, pelo IFIS, concluído em 2001.

*Ana Paula: Em que ano o senhor começou a lecionar na Graduação da Unirio?*

Silvio Merhy: Em 1971.

*Ana Paula: O concurso realizado foi para lecionar qual disciplina? E quais disciplinas o senhor hoje ministra?*

Silvio Merhy: Fui contratado para disciplina Harmonia. Hoje ministro apenas Harmonia de Teclado na Graduação, disciplina que eu criei; disciplina Transcrição da Canção, também criada por mim, e incorporado ao currículo do Bacharelado em MPB; e leciono Metodologia da História na Pós-Graduação.

*Ana Paula: Quanto às disciplinas Teclado Básico e Harmonia, quando o senhor começou a lecionar na Graduação?*

Silvio Merhy: A disciplina Teclado Básico já existia em 1971 e corresponde exatamente à disciplina Piano Complementar da Escola de Música da UFRJ. Depois dos cursos de extensão realizados pela pesquisa, cuja coordenadora era a Profa. Maria de Lourdes Gonçalves, os conteúdos programáticos de Teclado básico e Piano Complementar se separaram. Então, nós tivemos duas disciplinas que foram originadas do teclado básico: uma apenas para Harmonia de teclado, e a outra para Piano Complementar que seria repertório e técnica. A disciplina Teclado Básico englobava repertório, técnica, leitura de cifras, tocar em conjunto, improvisar, acompanhar, fazer solo, tocar peças barrocas, tocar peças solo, englobava tudo isso. Com a divisão, esta disciplina ficou mais definida, em termos de conteúdo programático e em termo de atividades. Ela não precisava mais incorporar a leitura de cifras. A leitura de cifras sempre foi uma tradição no Instituto Villa-Lobos. É claro que esta tradição vem do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado pelo maestro Villa-Lobos, em 1940. E esta tradição de incorporar a música popular ao repertório de ensino é uma tradição que vem do Conservatório de Canto Orfeônico. E ela permaneceu e se eternizou na Escola mesmo depois da criação do Instituto Villa-Lobos em 1964, se não me engano a data.

*Ana Paula: O senhor teria as ementas das disciplinas Teclado Básico e Piano Complementar, as originárias e as atuais?*

Silvio Merhy: Com certeza na Unirio tem. Tem todas as ementas lá. Inclusive as copias das ementas estão colocadas no Xerox para quem quiser. A secretaria escolar me deu esta noticia.

Foram encontradas todas as ementas desde a época em que a Profa. Salomea era decana e o Prof. Turíbio era chefe de departamento.

*Ana Paula: Como o senhor acabou de comentar, a criação da disciplina Hartec foi resultado da pesquisa da Profa. Maria de Lourdes.*

Silvio Merhy: A disciplina HARTEC foi resultado estrito, foi um dos produtos da pesquisa da Prof. Maria de Lourdes. Porque, com o desenvolvimento do ensino de habilidades funcionais, como a Profa. Gonçalves desenvolveu nos cursos de extensão, ficou claro que as habilidades poderiam ser distribuídas por várias disciplinas. Não é necessário que uma só disciplina contenha todas as habilidades. Isso ficou claro. Você pode ter uma disciplina só para tocar em conjuntos, você pode ter uma disciplina só para trabalhar com leitura de cifras, pode ter uma disciplina só para trabalhar repertório e técnica tradicional, piano solo...

*Ana Paula: Por que a harmonização foi a habilidade funcional escolhida para a criação desta disciplina?*

Silvio Merhy: Isso é muito interessante. Primordialmente, a habilidade funcional de harmonização, de leitura e de cifras, ocorreu porque o método de leitura de cifras ao teclado foi criado por mim, no Brasil. Foi o primeiro método de leitura de cifras ao teclado, criado por mim, na época dos cursos de extensão, na década de 1980. E, como tinha este método, eu elegi a habilidade funcional, que é a leitura de cifras e harmonização, para uma disciplina; porque era um trabalho que eu vinha desenvolvendo na pesquisa com as pesquisadoras. Por isso a escolha. Então, como já havia professores que faziam a disciplina Repertório e Técnica, a gente conseguiu distribuir.

Mas, acontece que, na época, a disciplina teclado básico, que se transformou em Piano Complementar, ele continuou fazendo leitura de cifras, porque não houve essa divisão tão rígida, essa fronteira tão rígida. Mas a parte de harmonização e leitura de cifras ficou sendo uma atividade muito específica da Harmonia de Teclado, porque todo o tempo era gasto com isso. E, mais uma coisa também que eu acho importante, o repertório que se tomou para leitura de cifras, era um repertório que se tornou exclusivamente de música popular brasileira. Então, como a Escola tem uma forte tradição em Música Popular Brasileira, a disciplina coincidiu em cheio com o próprio projeto pedagógico da escola. Como a leitura de cifras se transformou em algo tão predominante na aula, praticamente a aula se transformou em harmonização ao teclado. E eu como professor de Harmonia – eu era professor de Harmonia, não dava aula de teclado - passei a dar aula de teclado quando criei a disciplina Harmonia ao Teclado; antes eu dava aula de Harmonia, harmonia coral a quatro partes para turmas de 20 alunos.

*Ana Paula: Quem eram os professores das disciplinas Teclado Básico e Hartec?*

Silvio Merhy: Havia dois professores apenas: Arminda Valeri Teixeira - que é uma ótima pianista, uma excelente acordeonista, que toca profissionalmente ainda hoje - e eu que fazia junto com ela a mesma disciplina. Nós dividíamos o grupo de alunos. Outros professores também ministravam Teclado Básico, mas ocasionalmente, eventualmente, não era uma atividade permanente como a minha e da Armida.

Antes da criação de Hartec, eu era professor apenas de Harmonia. Depois, com a criação de Hartec, na década de 80, eu comecei a trabalhar primeiro com Teclado Básico e depois Hartec. Eu passei a dar Teclado Básico antes da criação da disciplina Harmonia de

Teclado, Hartec. Mas, na verdade, de 1971 em diante, eu dava aula de Harmonia; na década de 80 é que houve a transformação.

*Ana Paula: A Profa. Armida já lecionava Teclado Básico quando o senhor ingressou?*

Silvio Merhy: A Profa Armida já lecionava Teclado Básico desde a década de 1960; fazia repertório de cifras, leitura de cifras, acompanhamento, harmonização de melodias; fazia este trabalho e ela fazia também repertório e técnica, em que os alunos tocavam peças de Bartok, pequenas peças barrocas, Bach, e outras peças barrocas.

*Ana Paula: Com a criação de Hartec, a Profa. Armida também foi lecionar Hartec?*

Silvio Merhy: Não. Ela ficou só com o Teclado Básico.

*Ana Paula: E o senhor que assumiu Hartec.*

Silvio Merhy: Isso. Porque, como professor de Harmonia... foi exigido que os professores tivessem conhecimento de Harmonia para dar aula de Harmonia de Teclado, porque ela não era simplesmente uma aula de piano, era uma aula de piano com conhecimentos de harmonia. E ocorreu algo muito importante na disciplina Harmonia de Teclado.

A disciplina Harmonia de Teclado foi criada para dar conta da leitura e interpretação de cifras. A Profa. Armida, em Piano Complementar, fazia isso. Só que eu inventei um método que sistematizou a leitura. A leitura não era sistemática, porque era um pouco na tradição do violão, que já tinha uma tradição muito maior que a do piano. Então eu sistematizei este conhecimento, criei um método de leitura que funcionou maravilhosamente bem e que foi aplicado nos cursos de extensão. Então, nas atividades minha, de Maria José e de Lourdes, havia uma divisão de tarefas. E a Lourdes deixava a meu encargo fazer atividade de leitura de cifras com as professoras. E foi um sucesso o meu curso. Por quê? Porque eram pianistas que tinham uma boa leitura, mas que não sabiam como tocar os acordes, sobretudo no que diz respeito aos intervalos compostos de 9, 11 e 13. E o meu método é justamente um método que cobre estas formas de piano com 9, 11 e 13. Então foi muito fácil. E elas começaram a tocar acompanhamento de canções de Tom Jobim. Acompanhamento por quê? Porque é uma habilidade funcional no uso do teclado. Então, eu uni o conceito de acompanhamento das habilidades funcionais, com o conceito de leitura de cifras. E eu fiz a leitura de cifras como acompanhamento. E a disciplina Hartec foi criada assim: acompanhamento ao piano de música cifrada- leitura e interpretação de cifra. Deu muito certo. Durou uns três ou quatro anos este sucesso. Depois começou a haver um grande problema. O seguinte problema: os alunos tocavam todas as canções, canções com harmonias mais complexas do Tom Jobim, do Roberto Menescal. Mas, começaram a se perguntar o que significavam aqueles acordes. E eu percebi que tinha uma falha no meu projeto e no meu método, que era apenas a formação intervalar dos acordes, mas não tinha uma explicação da sintaxe, ou seja, da função dos acordes na frase musical. Quando eu percebi isso, isso foi pra mim uma grande surpresa, uma surpresa que me assustou um pouco. Eu percebi que eu tinha que incluir conceitos de harmonia na aula de teclado. Então, eu comecei a tratar de tônicas secundárias, modulações, inclinação, funções na frase musical, cadências, comecei a incorporar todos esses conceitos. Ficou claro que harmonia de teclado era uma disciplina que não era só de leitura de cifras, era de harmonia mesmo. E hoje eu tenho na minha bibliografia livros de harmonia, que são livros de harmonia adotados na Escola. Quer dizer que a Harmonia de Teclado é uma disciplina da Harmonia, e não do Piano, na verdade. Então, todos os encadeamentos, que você faz o treinamento na aula de Harmonia, ou deveria fazer, eu faço

na aula de teclado. Então, o encadeamento de acordes é uma peça fundamental e jamais será feito numa aula de piano. Professor de piano não faz transposição de encadeamentos; não faz sentido, tem em outras atividades. Então, a disciplina se transformou numa disciplina de harmonia.

*Ana Paula: Então, com a criação de Hartec, a disciplina Teclado Básico deixou de existir e passou a se chamar Piano Complementar?*

Silvio Merhy: Exatamente. Houve uma modificação curricular. Acho que a partir da criação dos Bacharelados foi possível fazer isso. Mas não tenho certeza da reforma curricular em que isto ocorreu.

*Ana Paula: E Hartec sempre foi lecionado em grupo?*

Silvio Merhy: Sempre foi. Sempre em grupo.

*Ana Paula: E o Teclado Básico?*

Silvio Merhy: O Teclado básico era uma disciplina individual. E esta tradição da aula individual passou para o Piano Complementar que é puramente individual.

*Ana Paula: Então, Hartec foi a primeira disciplina de teclado em grupo.*

Silvio Merhy: Para a Graduação foi. Eu criei esta disciplina a partir do método de leitura de cifras e a disciplina foi incorporada à Graduação e a disciplina passou a fazer parte do curso de graduação. Ela passou a ser obrigatória.

*Ana Paula: E o método utilizado foi o que o senhor desenvolveu.*

Silvio Merhy: Exatamente.

*Ana Paula: Para todas as turmas?*

Silvio Merhy: Todas as turmas. E os professores depois contratados - agora somos quatro – todos empregam o meu método.

*Ana Paula: Professor, vamos passar às questões sobre o laboratório de teclados eletrônicos. Qual foi a pesquisa que resultou na instalação do laboratório de teclados eletrônicos?*

Silvio Merhy: Foi a pesquisa da Profa. Maria de Lourdes Gonçalves que criou os cursos de extensão na Unirio, que eram feitos em julho. E, para estes cursos foi necessário montar um laboratório de pianos eletrônicos, inspirados nos laboratórios americanos que ela conhecia muito bem.

*Ana Paula: O senhor se lembra do nome do projeto de Pesquisa?*

Silvio Merhy: Não sei. Foi um projeto elaborado por ela mesma. Eu e a Profa. Maria José Michalski éramos, vamos dizer, pesquisadores associados. Ela era a coordenadora da pesquisa. E ela recebeu o laboratório. Ela foi à decana, a Profa. Salomea Gandelman, que gostou muito da idéia, e, a partir da iniciativa da Maria de Lourdes, recebemos o laboratório,

que foi todo construído e idealizado por ela; a disposição dos teclados, do piano foi idealizado por ela. Porque esta disposição faz parte do projeto pedagógico da disciplina. O piano acústico, que é necessário, não podem ser só pianos eletrônicos, tem que ter um piano acústico para demonstração do professor. É toda uma estrutura. Começamos com apenas 4 teclados.

*Ana Paula: Eram 4 teclados e um piano acústico.*

Silvio Merhy: Exatamente. O laboratório inicial foi este.

*Ana Paula: O senhor lembra a data de instalação do laboratório?*

Silvio Merhy: Não. Eu posso verificar.

*Ana Paula: A disciplina Hartec foi a primeira que utilizou o laboratório?*

Silvio Merhy: No Brasil. O laboratório criado pela Profa. Maria de Lourdes Gonçalves foi o primeiro laboratório de pianos eletrônicos, que ela chamava assim, na América do Sul.

*Ana Paula: E ele era utilizado tanto para Hartec quanto para os cursos ...*

Silvio Merhy: Não, só para Hartec. Piano Complementar era ministrado normalmente em salas com piano acústico.

*Ana Paula: E os cursos de extensão para professores também eram neste laboratório?*

Silvio Merhy: Neste laboratório.

*Ana Paula: Então ele funcionava para estes dois propósitos?*

Silvio Merhy: Só que o laboratório foi montado no final dos cursos. Eu acredito que apenas um curso foi feito no laboratório. A maioria dos cursos de extensão foram feitos com 2 pianos acústicos. A sala que era de piano acústico foi transformada em laboratório.

*Ana Paula: E hoje quais disciplinas utilizam o laboratório?*

Silvio Merhy: Apenas Hartec. Existe um projeto na Escola, de formação de professores para ministrar aulas de piano em grupo. E este projeto deve começar a utilizar este laboratório também. Este projeto é da Profa. Ingrid Barancoski. E eu tenho impressão que agora que fizemos uma reforma no laboratório, uma obra no laboratório, de cabeamento, de internet, não usamos mais quadro de giz ... e, a partir deste novo laboratório, com pianos bem mais atualizados, sofisticados, vai ser mais utilizado para todo o tipo de aula.

*Ana Paula: Quantos laboratórios existem hoje na Unirio? E quantos instrumentos?*

Silvio Merhy: Apenas um. Temos 11 e teremos 12 teclados.

*Ana Paula: Tem uma clavinova, não?*

Silvio Merhy: A partir do ano passado [2010], o novo projeto incluiu uma clavinova e 12 pianos digitais.

*Ana Paula: E o piano acústico?*

Silvio Merhy: Ele continua.

Silvio Merhy: Hoje temos 12 teclados eletrônicos, de 61 teclas. Não colocamos pianos de 88 teclas, porque não temos espaço pra isso. E a disciplina tem um justificativa que é atender a 12 alunos ao mesmo tempo, enquanto a disciplina Piano Complementar atende a apenas 1. E isso é uma forte justificativa para termos o laboratório aprovado.

*Ana Paula: O senhor concorda com a ementa da disciplina Hartec ou acrescentaria alguma outra habilidade funcional a ser desenvolvida no curso?*

Silvio Merhy: Não, o que aconteceu com a disciplina, a necessidade de modificação da disciplina surgiu pela demanda do alunado. Nós sabemos que na Unirio, embora esta avaliação não seja documentada, há um crescimento forte com relação à base teórica dos alunos ingressantes. Os alunos ingressam hoje com uma base bem mais sólida que há dez anos atrás. Então, a ementa da disciplina há dez anos, as atividades indicadas na ementa eram feitas em períodos muito mais longo de tempo para os alunos. Na medida em que este período está diminuindo, porque os alunos ingressantes vêm mais preparados, a disciplina está antecipando conteúdos. A disciplina é formatada de uma maneira bastante cartesiana. No primeiro período da disciplina só trabalhamos com tríades, no segundo tétrades, e a partir do terceiro e quarto períodos trabalhamos com acordes de nonas. Hoje em dia já podemos fazer no primeiro período tríades e acordes de sétima. Mas, isso ainda não foi experimentado, porque há dúvidas se os alunos têm condição de fazer isso. O quarto período é um período de acordes especiais, praticamente de harmonização.

*Ana Paula: Quando ocorreu o primeiro curso de extensão para professores?*  
Silvio Merhy: Em 1982.

*Ana Paula: Quem foram os professores que lecionaram?*  
Silvio Merhy: Maria de Lourdes Gonçalves, Maria José Michalski e eu.

*Ana Paula: Havia algum pré-requisito para inscrever-se no curso?*  
Silvio Merhy: Não havia, mas a preferência era por professores de piano.

*Ana Paula: Licenciados ou Bacharéis?*  
Silvio Merhy: Bacharéis, muitos Bacharéis em piano

*Ana Paula: Mas poderiam ser licenciados também?*  
Silvio Merhy: Poderiam.

*Ana Paula: O senhor se lembra de alguns alunos que fizeram os cursos?*

Silvio Merhy: Tem alunos que a gente conhece muito. Deise, Denise Kalas, Bernadete Berno Bastos, Valeria Fittipaldi que são alunos que hoje trabalham com esta metodologia.

*Ana Paula: Em que cidades do Brasil também foram realizados estes cursos?*

Silvio Merhy: Nós propusemos a Lourdes, com o sucesso dos cursos, a afluência de alunos do Brasil inteiro, pelo nome da Lourdes, principalmente, pelo conhecimento que ela desenvolveu, por iniciativa dela, foi proposto à FUNARTE a realização destes cursos para difusão do conhecimento em outras cidades. A FUNARTE gostou do projeto e aprovou. Foram feitos cursos em Belém, Cuiabá, Belo Horizonte, Campos, Montenegro, Maringá, Curitiba, principalmente nessas cidades.

Algumas cidades foram feitas por nós três. Em algumas foram feitas por dois. Outras mais intensamente apenas pela Lourdes. Em algumas cidades ela repetiu o curso algumas vezes. Foi feito em São João Del-Rei. O resultado da pesquisa foi divulgado no Encontro de Pesquisadores de Minas Gerais, São João Del-Rei, por duas vezes. Eu e Maria de Lourdes Gonçalves fomos a São João Del-Rei para divulgar o resultado da pesquisa, fazer comunicação de pesquisa. Eu tenho este material e coloca a sua disposição.

*Ana Paula: Por que a escolha destas cidades?*

Silvio Merhy: Foi uma escolha em conjunto com a FUNARTE. Escolas de Música que tinham a demanda pelo conhecimento do material de piano em grupo e da metodologia do piano em grupo.

*Ana Paula: A FUNARTE financiou todas as viagens?*

Silvio Merhy: Todas as viagens financiadas pela FUNARTE.

*2 - Quando o senhor conheceu o EPG?*

Silvio Merhy: Conheci quando a Profa. Maria de Lourdes Gonçalves começou seu estágio na Unirio. Ela era professora da UFRJ e foi para a Unirio fazer um período sabático, digamos assim.

*Ana Paula: O senhor esteve no Congresso sobre o método Pace realizado em São Paulo?*

Silvio Merhy: Não.

*Ana Paula: Na sua opinião, o EPG na Graduação deve restringir-se aos alunos que não têm o piano como instrumento principal?*

Silvio Merhy: Não, claro que não. O Piano em Grupo deve ser ministrado para todos os alunos. Com certeza as atividades de piano em grupo para os alunos de Bacharelado, que tenham a especialidade em piano solo, serão feitas de uma outra maneira. Então, é preciso haver um grupo em que essas atividades possam ser feitas em conjunto. Mas, já tive muita experiência com alunos do Bacharelado em Piano, cursando Hartec; não digo agora “Piano em Grupo”, porque minha experiência é com Hartec, não só com Piano em Grupo. O Piano em Grupo para iniciantes não pode ser ensinado na Graduação, a não ser que seja para a formação de professores de piano. Não faz sentido o Piano em Grupo ser ensinado na Graduação porque... a iniciação ao piano ela pode ser feita no Piano em Grupo, e é muito útil que seja, mas os alunos de Graduação não são iniciantes em música. Então, tem que haver uma adaptação para esses alunos que conhecem música, mas não são pianistas. Então, na verdade nós temos dois tipos de público: o aluno que tem uma formação pianística e outro que não tem. Mas, ambos frequentam a classe de Hartec e aproveitam muito. Eu tenho tido alunos do Bacharelado em Piano todos os anos. Alguns procuram como optativa. A disciplina foi obrigatória para pianistas até a última Reforma Curricular, e agora passou a ser optativa. Mas eram 4 períodos obrigatórios para pianistas. E os pianistas não têm uma formação em leitura de cifras e harmonização ao teclado. Então, isso era visto como uma atividade necessária para pianistas e a disciplina era considerada juntamente com flautistas, cantores, outros instrumentistas.

*Ana Paula: Mas, o senhor acha que as turmas deveriam ser diferenciadas?*

Silvio Merhy: Não. Agora... não acho que possa ser dado Piano em Grupo para turmas que não são de iniciantes. Isso é um contra-senso.

*Ana Paula: E os alunos que fazem Licenciatura e tocam outros instrumentos ...*

Silvio Merhy: As salas combinam alunos de Bacharelado em Violino, Flauta, Cantores, Violão, em conjunto com os alunos da Licenciatura.

*Ana Paula: E com alunos do Bacharelado em Piano?*

Silvio Merhy: Também.

*Ana Paula: E a disciplina Piano Complementar poderia ser em grupo?*

Silvio Merhy: Poderia. Perfeitamente! Piano Complementar pode ser feito em grupo e existem projetos da Profa. Ingrid e do Prof. Claudio Dauelsberg. Eu conheço pouco o projeto deles. O Piano Solo é que não pode ser dado em grupo, evidentemente. Formação do pianista com repertório solo não pode ser dado em grupo. A experiência que já tivemos com pianistas de fazer leitura de transcrições ...em grupo é muito útil. Eu acho que teria que ter uma atividade nesta disciplina, que eu não consegui ainda achar o espaço... mas uma atividade só de leitura de transcrição e de partitura distribuída entre os alunos. Eu já tive a experiência de ler, por exemplo, Sinfonias de Brahms, transcritas para dois pianos, divididas as partes entre os alunos. Eles conhecem o repertório, eles conseguem fazer a leitura, e não é uma leitura de piano solo. O importante é que não seja feita uma atividade de piano solo para alunos de Harmonia de Teclado.

*Ana Paula: Nessa turma de Hartec, as habilidades são iguais para todos os alunos?*

Silvio Merhy: São iguais. Todos vão desenvolver as mesmas habilidades. A gente sabe que os alunos do Bacharelado em piano não desenvolvem a habilidade de leitura de cifras e harmonização.

*Ana Paula: Na sua opinião, o número de alunos que o senhor tem hoje por turma é ideal?*

Silvio Merhy: Comportamos até 12 alunos, no máximo, porque nós temos um dispositivo, que é uma mesa de som que a gente recebe o sinal de áudio de cada aluno... então, nós podemos controlar. Mais que 12 é impossível controlar. Apesar de a disciplina ser em grupo, existe um controle individual do aluno feito pelo professor e pelo monitor. A disciplina tem monitor, sempre presente que ajuda a fazer este controle.

*Ana Paula: Quais as funções do monitor?*

SM: Fazer o acompanhamento e o reforço de conteúdos que os alunos precisam fazer. Existe uma grande polêmica, um momento de impasse para os alunos de Hartec. Os alunos consideram que o fato de não serem pianista dificulta muito a disciplina. Isso não é verdade. Essa comprovação é feita constantemente, porque não é a falta do conhecimento do teclado e da adaptação física ao teclado, mas a falta do conhecimento teórico que dificulta a leitura de cifras; é a falta de domínio de intervalo, domínio de tonalidade, domínio de armadura de claves que dificulta, e não a adaptação física ao teclado.

*Ana Paula: Quanto ao nome da disciplina, o senhor considera ...*

SM: Harmonia de Teclado eu considero um nome ótimo, foi sugestão da Profa. Gonçalves, eu posso dizer isso. A contestação que houve com relação a esta disciplina, inclusive na Escola de Musica, foi que alguns professores disseram que não era “Harmonia de Teclado” era “Harmonia ao teclado”. A resposta é: não é “harmonia ao teclado”, porque não é tocar corais harmonizados ao teclado. É harmonia de teclado porque ela tem características que a harmonia vocal não tem; e ela usa, às vezes, procedimentos que na harmonia vocal são proibidos. Como, por exemplo, um dos mais óbvios, o paralelismo geral ascendente. A disciplina utiliza paralelismo geral ascendente. Você pode fazer acordes de primeiro e segundo graus com todas as vozes paralela; na harmonia não é permitido. Então, ela se distingue da Harmonia Vocal. Mas, a base da harmonia de teclado é a harmonia vocal, a condução de vozes tem que ser controlada pelos conceitos da Harmonia Vocal, as funções são controladas pelos conceitos de Harmonia Vocal, todos os conceitos de modulação, de inclinação, são todos da Harmonia Vocal. Mas, alguns procedimentos são permitidos no teclado.

*Ana Paula: Qual seria o nome ideal para a disciplina Piano Complementar, se fosse lecionada em grupo?*

Silvio Merhy: Piano em Grupo. Nós já tivemos Piano em Grupo em nível de extensão. Eu tive o projeto de Plano de Extensão em Piano em Grupo, não era Hartec, nem Piano Complementar. Funcionou durante três ou quatro anos. E tinha grupos de pianistas. No máximo 4, me parece. Então, a disciplina foi feita assim. Era muito bom, muito bem feito. Era ministrada pela Viviane Sobral. Não sei se teve outra professora.

*Ana Paula: Qual a periodicidade da disciplina Hartec?*

Silvio Merhy: Uma aula semanal de 2h.

*Ana Paula: Quais as vantagens do ensino de piano em grupo?*

Silvio Merhy: Difícil dizer. Essa questão é muito complexa, porque envolve a profissão do pianista. A profissão do pianista hoje é muito diferente ... ela hoje tem características muito diferentes do que tinha na década de 80, ou na década de 60. Acho que a tendência é o piano em grupo. Masterclass é uma espécie de piano em grupo. Só que as atividades são focadas apenas no repertório solo.

*Ana Paula: Essa seria a grande diferença?*

Silvio Merhy: O repertório solo apenas. Você não faz conjunto. Conjuntos de pianistas. Você pode fazer o repertório a quatro mãos, a 2 pianos. Mas, em geral, a masterclass não se vê esse tipo de repertório, se bem que poderia ser feito. Mas, você não tem nenhuma outra atividade funcional; você não tem atividade de transposição numa masterclass. Você não tem atividade de harmonização, leitura de cifras... você não tem leitura à primeira vista. Não se faz leitura à primeira vista em masterclass. Na verdade, ela tem característica do piano em grupo, mas tem muitas restrições com relação às atividades praticadas.

*Ana Paula: O piano em grupo envolve muitas outras atividades.*

Silvio Merhy: É.

*Ana Paula: Na sua opinião, todas as aulas de piano poderiam ser dadas em grupo?*

Silvio Merhy: Não. O repertório que abrange o repertório de concerto dificilmente pode ser dado em grupo, no máximo masterclass. Mas, a masterclass tem a periodicidade diferente da aula individual, semanal. Não se faz masterclass semanal. É preciso ter uma aula onde há contato individual do aluno com o professor, assim como em outros instrumentos. Isso talvez comece a mudar com o ensino à distância. Risos. Eu não sei como é possível fazer ensino à distância para piano solo! Mas isso já está começando a ocorrer. A Unirio tem projetos de ensino à distância de instrumento solo, em que o professor controla o estudo do aluno através da internet. Mas, o contato direto, pessoal, presencial é necessário. Então, individual e presencial, essas duas coisas são necessárias, apesar de todas essas transformações sociais.

*Ana Paula: Então, na sua opinião não seria possível o ensino de piano em grupo para os alunos do Bacharelado?*

Silvio Merhy: Não.

*Ana Paula: Uma forma de conciliar seria a masterclass? Mas não seria semanal.*

Silvio Merhy: É. Ocorreria talvez uma, duas vezes por semestre. Quando os alunos têm alguma coisa para apresentar para os colegas. Em geral, na minha opinião, a masterclass ocorre desta maneira: apresentar, perante os colegas e outros professores que quiserem assistir, um repertório.

*3 - Como o senhor define EPG?*

Silvio Merhy: É o ensino que desenvolve várias habilidades funcionais em grupo. Os alunos podem fazer um trabalho individual com fones, ou podem fazer um trabalho sem fones, em que todos ouçam e todos participam. Muitas vezes, no EPG, é preciso fazer uma tarefa que seja feita em conjunto. Isso é muito importante. O que ocorre no piano em grupo é que, na verdade, o conjunto musical pode ser um resultado do piano em grupo. Você pode fazer conjuntos musicais em piano em grupo. É possível.

*Ana Paula: Muito Obrigada, professor!*

**Entrevistado: Prof. Silvio Merhy (cont.)**

*Ana Paula: Professor, o senhor comentou, na primeira entrevista, que, em 1971, o senhor lecionava a disciplina Harmonia.*

Silvio Merhy: Eu fui contratado para ensinar Harmonia no Instituto.

*Ana Paula: E ainda não existia a disciplina Piano Complementar?*

Silvio Merhy: Exatamente.

*Ana Paula: Foi após a chegada da Profa. Maria de Lourdes e a realização dos Cursos de Extensão que ficou claro que o conteúdo que estava sendo abordado na disciplina Teclado Básico era muito abrangente e precisava ser dividido entre outras disciplinas, correto?*

Silvio Merhy: Em parte foi assim. De fato ocorreu de modo mais complicado, porque é preciso considerar a interferência de pessoas. A disciplina Teclado Básico era da responsabilidade da Profa. Armida Valeri Teixeira. Mas, como se viu que a disciplina não dava conta de todo o conteúdo, a própria professora entrou em acordo para que a disciplina fosse desmembrada. Foi um conjunto de condições que propiciaram a mudança. Com o tempo percebeu-se que a disciplina estava abrangente demais e que era interessante dividir a disciplina. A Profa. Armida concordou com a mudança, assim como os demais professores de piano. Canções cifradas constituíam um item importante das atividades, mas nem todos os professores utilizavam esse material, que por outro lado tornava a tarefa ampla demais: leitura de partitura somada à leitura de cifras, à técnica, às peças do repertório de diversas épocas e estilos, etc.

*Ana Paula: O senhor falou em professores de piano...*

Silvio Merhy: É que nem todos os professores de piano davam aula de Teclado Básico. A disciplina Piano já existia. Mas, como já disse, nunca teve uma representação muito forte no IVL. Eu não me lembro muito bem porque nunca ministrei essa disciplina. Mas não havia uma demanda por aula de piano solo. Não havia muita procura e não fazia parte do projeto da escola. A escola nessa época se colocava como de vanguarda. Em 1971 o diretor era o compositor e professor Reginaldo Carvalho. Ele tinha um projeto de revolucionar o ensino da música implementando uma escola fortemente experimental. No entanto, anos mais tarde com a inauguração do Bacharelado a disciplina Piano ganhou mais destaque.

*Ana Paula: Na época só existia o curso de Licenciatura, correto?*

Silvio Merhy: Só Licenciatura.

*Ana Paula: Os Bacharelados só foram criados na década de 80?*

Silvio Merhy: Antes da década de 1980 havia muitas experiências de musicalização e a escola contava com diversas iniciativas. Era uma escola aberta, onde ocorria todo tipo de coisa. Houve inclusive experiências que hoje podemos avaliar como positivas. Criou-se, por exemplo, a disciplina Prática de Conjunto, que promovia encontros às quartas-feiras, com as mais diversas configurações de conjunto musicais. Dependiam exclusivamente de iniciativas

individuais de professores e alunos. Após a saída do diretor ocorreu uma mudança dramática no projeto da escola.

*Ana Paula: Professor, eu estive na UNIRIO e vi que o laboratório de teclados está todo reformado, tem uma clavinoва, um projetor...*

Silvio Merhy: É. Estamos comprando uma tela interativa e teclados novos. Esse mês vamos comprar 12 teclados novos.

*Ana Paula: Hoje tem 11, certo?*

Silvio Merhy: Apenas 11, porque um está com defeito. Mas, vamos ter 12 instrumentos novos. Assinei ontem o termo de referência para a compra dos instrumentos.

*Ana Paula: Professor, hoje a disciplina HARTEC é lecionada uma vez por semana com carga horária de 2h, certo? O senhor faria alguma modificação, aumentaria a carga horária?*

Silvio Merhy: Atualmente não é possível aumentar porque o currículo não comportaria. Em outro curso que não seja graduação, é possível administrar aulas duas vezes por semana. A carga horária da graduação é muito pesada e dificulta o desdobramento.

*Ana Paula: Professor, que fatores importam para limitar o número de alunos por turma?*

Silvio Merhy: A profa. Lourdes trabalhava até com duplas e a profa. Ingrid faz atualmente trabalho similar. A profa. Lourdes recomenda a dinâmica do “senta, levanta”. O “senta, levanta” é: o aluno senta no banco, faz o treinamento, levanta e faz uma roda por onde vão circulando os outros alunos. É um procedimento que pode dar certo. O problema dos 12 pianos é que o professor não consegue controlar a atividade de todos os alunos. Por isso, nós temos uma mesa de som que foi exigência do prof. Haroldo. O Prof. Haroldo fez essa exigência para poder ouvir cada aluno em separado. Nem sempre os treinamentos são em conjunto, pode haver treinamento individual. Os andamentos diferem de aluno para aluno; não só a velocidade, mas o tempo de entendimento, de compreensão dos conteúdos é diferente para cada aluno. Alguns são mais desembaraçados e conseguem concluir mais rapidamente a atividade, enquanto outros não. É um tipo de situação que pode comprometer o estudo em conjunto. Por isso, na aula, são feitas atividades em conjunto e individuais. Para isso são usados os auriculares, para não comprometer a qualidade musical do resultado.

*Ana Paula: Qual seria o número ideal de alunos?*

Silvio Merhy: Para um grupo de crianças acho que 6 é um bom número. Se forem muito disciplinadas é possível aumentar esse número. Mesmo na graduação os alunos não são disciplinados, do ponto de vista musical. Nem sempre são muito concentrados musicalmente.

*Ana Paula: Então, na disciplina HARTEC, o senhor acha que 12 alunos é um número bom?*

Silvio Merhy: É possível de acordo com a minha experiência. Muitas atividades não são factíveis sem os auriculares, quando todos os pianos estão com o som ampliado. A falta de disciplina musical pode fazer com que todo o conjunto fique prejudicado. Há várias técnicas que permitem que alunos de diferentes níveis de desenvolvimento possam tocar em conjunto

disciplinadamente. Podemos dividir o grupo de forma que alguns usem auriculares para acompanhar ou repetir as apresentações dos mais preparados.

*Ana Paula: Professor, com a ultima reforma curricular, os 4 períodos deixaram de ser obrigatórios para o Bacharelado em Piano. Para Licenciatura apenas 3 são agora obrigatórios; para MPB apenas 2 períodos; e nenhum obrigatório para os outros Bacharelados.*

Silvio Merhy: O 4º período deixou há algum tempo de ser obrigatório para todos os cursos, inclusive para o Bacharelado em Piano. Houve duas reformas curriculares. Nesta segunda reforma a obrigatoriedade deixou de existir.

*Ana Paula: E na sua opinião, os 4 períodos deveriam continuar sendo obrigatórios?*

Silvio Merhy: Na minha opinião, os 4 períodos são essenciais.

*Ana Paula: Para todos os cursos?*

Silvio Merhy: Pode ter havido retrocesso na grade curricular. Atualmente a procura pelo Hartec IV é grande! O período está sendo oferecido para todos os cursos como optativo. Na verdade a concepção de oferta de disciplinas é que está sofrendo mudanças. Há uma tendência de ampliar o leque de escolhas dos alunos, de modo que eles próprios configurem seu curso.

*Ana Paula: E os alunos de outros instrumentos procuram a disciplina?*

Silvio Merhy: Não, a procura por parte de outros instrumentistas é bem mais reduzida do que a que se ocorre por parte de alunos de Bacharelado em Piano. O que significa que nem sempre a obrigatoriedade é uma condição positiva, muitas vezes a optativa também cumpre seu papel.

*Ana Paula: Na sua opinião, a motivação despertada nos alunos é uma questão característica da aula de piano em grupo? A que fatores o senhor atribui tal motivação?*

Silvio Merhy: Não, acho que não. O que eu quero dizer é que não é exclusivamente pelo grupo que os alunos são atraídos. Ela não é procurada exclusivamente pelo fato de ser ministrada em grupo. É procurada também pelos conteúdos que apresenta. O fato de ser em grupo, para alguns alunos, é muito positivo. Há os gostam de estar em grupo e gostam do convívio com os colegas. É um aspecto importante mas não exclusivo.

*Ana Paula: Mas o senhor entende que o grupo motiva os alunos a estudar?*

Silvio Merhy: Motiva. E muito. Os alunos trocam experiências entre eles, ouvem seus colegas tocarem, aprendem muito com a experiência dos demais.

*Ana Paula: As aulas de piano em grupo proporcionam aos alunos mais oportunidades de apresentarem-se diante de um público, ainda que este seja constituído apenas por seus colegas de turma. O senhor até já comentou que frequentemente os alunos tocam em grupo nas aulas.*

Silvio Merhy: Muitas vezes. Em todas as aulas praticamente.

*Ana Paula: E individualmente, existe esta prática de tocar para toda a turma ouvir?*

Silvio Merhy: Existe. Faço frequentemente simulações de avaliação em que cada aluno se apresenta sob a observação do resto da turma. Cada item a ser avaliado é apresentado para audição dos demais. É uma espécie de avaliação comparativa, em que cada aluno avalia a si próprio e mensura a sua posição dentre os colegas.

*Ana Paula: Com que frequência eles tocam para todos ouvirem?*

Silvio Merhy: Em todas as aulas.

*Ana Paula: Que vantagens a constância desta experiência traz para o aluno?*

Silvio Merhy: A vantagem é que eles se avaliam permanentemente e têm a possibilidade de planejar melhor o estudo. Nos testes de avaliação para nota todos os alunos presenciam as provas dos colegas. São provas públicas.

*Ana Paula: Professor, qualquer performer está sujeito a cometer erros no momento da execução. De que forma o grupo se posiciona em relação ao erro cometido por um aluno quando ele está tocando em aula?*

Silvio Merhy: Tal situação não acarreta nenhum problema. A solidariedade entre os alunos é grande.

*Ana Paula: Mas o senhor observa algum aluno dando uma dica para o outro?*

Silvio Merhy: Sim. O auxílio mútuo ocorre constantemente, na compreensão dos conteúdos, na organização dos exercícios, na definição do repertório, etc. Em qualquer dificuldade o aluno socorre o colega posicionado ao lado. O apoio e elogio entre colegas também faz parte da dinâmica dos grupos, assim como o reconhecimento do mérito de apresentações de qualidade.

*Ana Paula: Mas um aluno se coloca na posição de crítico em relação ao outro?*

Silvio Merhy: Na sala de aula isso em geral não acontece. As críticas podem acontecer de forma discreta, sobretudo longe do ambiente da sala.

*Ana Paula: Comparando-se a aula de piano individual e a aula de piano em grupo, o senhor afirmaria que esta última é capaz de gerar um maior senso de responsabilidade no aluno, no sentido de comparecer às aulas e de estar muito melhor preparado?*

Silvio Merhy: Talvez o senso de responsabilidade seja mais fortemente acionado com a presença dos colegas, que são considerados como pares, com a mesma idade, o mesmo momento de vida, etc.

*Ana Paula: O senhor afirmaria que o ensino em grupo faz com que o aluno se torne um aprendiz independente de forma mais rápida que numa aula individual?*

Silvio Merhy: De uma certa forma o grupo estimula o estudo independente, visto que a situação de avaliação ocorre em cada aula, diante dos colegas. O planejamento e a organização do estudo torna-se recurso individual indispensável.

*Ana Paula: Isto porque os alunos estão frequentemente ouvindo a performance dos colegas?*

Silvio Merhy: Dos colegas e do professor. O professor também toca durante a aula e impõe a orientação de estudo, com relação ao andamento, à memorização, à concentração, à adaptação física ao instrumento, etc. Ele pode também delegar a liderança a um dos componentes do grupo para a realização de determinadas atividades.

*Ana Paula: Professor, para que o trabalho em grupo torne-se eficiente, é necessária a participação ativa de cada aluno, correto?*

Silvio Merhy: Sim.

*Ana Paula: Como fazer com que todos participem?*

Silvio Merhy: É às vezes difícil conseguir a participação homogênea. A disposição dos alunos é muito variável, assim como o humor, o temperamento e a maneira de se comportar. Alguns são mais tímidos e participam menos, muitas vezes com medo do julgamento do professor ou dos colegas. Outros participam mais, opinando invariavelmente sobre as atividades. Na escolha do repertório alguns alunos se retraem e não mostram concordância ou discordância. Outros participam ativamente das escolhas, dando sugestões. Acho que o grupo não funciona como um todo homogêneo, em que todos participam igualmente.

*Ana Paula: Mas o senhor observa que, quando a atividade é realizada em grupo, eles se motivam mais para participar?*

Silvio Merhy: Eu não faço atividade que não seja em grupo. Tocando em conjunto ou em separado com seu fone, as atividades são sempre em grupo e comuns a todos. Os andamentos é que são variáveis, por isso o uso dos auriculares.

*Ana Paula: Mas, o senhor observa que, quando eles estão tocando em conjunto, eles são mais motivados?*

Silvio Merhy: Ah, sim! Mais motivados! Tocar em conjunto é sempre melhor, sobretudo quando as diferentes tarefas são distribuídas, um aluno toca a melodia, outro o acompanhamento e o outro o baixo; o dedilhado do baixo, por exemplo, pode ser trabalhado separadamente. Muitas vezes o próprio professor toca a harmonia, enquanto um aluno toca a melodia e outro a linha do baixo. Ou um aluno toca a harmonia no estilo coral, outro toca a harmonia com padrões rítmicos, outro toca apenas o baixo, outro toca a melodia e outro ainda canta a letra da canção. São atividades estimulantes e muito variadas! Bem diferente dos treinamentos isolados com os auriculares. Alguns alunos usam o treinamento durante a aula para compensar a falta do estudo individual.

*Ana Paula: O que ele deveria fazer em casa.*

Silvio Merhy: Exatamente.

*Ana Paula: É muito comum a formação de líderes dentro de um grupo, qualquer que seja sua atividade fim. O senhor observa nas suas turmas de EPG a presença de “líderes” que se beneficiam em detrimento dos outros? Ou que, por sua liderança, beneficiem os colegas?*

Silvio Merhy: É uma questão complexa! O que eu noto mais comumente no grupo é que os melhores alunos, ou que assim se consideram, se isolam dos demais quando julgam que estes não têm nada a acrescentar a seus conhecimentos e, talvez por essa razão, não se ocupam com a ajuda ao colega sentado ao lado. Tal tipo de comportamento não pode ser qualificado como de liderança. Por outro lado os colegas que se mostram mais solidários nem sempre assumem lideranças, tampouco os que obtêm resultados mais rápidos e melhores. Alunos que se destacam, recebem a admiração dos colegas, mas nem sempre assumem atitudes de liderança no grupo. O comportamento solidário de fato é muito mais frequente do que a atitude de liderança.

*Ana Paula: Líder do grupo.*

Silvio Merhy: Outro aspecto a salientar sobre a liderança é que os participantes dos grupos reconhecem os alunos mais dedicados e disciplinados e recorrem a estes em caso de dúvidas ou pedido de ajuda. Pode se considerar que há liderança nos casos em que tal situação se torna recorrente.

*Ana Paula: Mas, o senhor observa que alguém seria beneficiado ou prejudicado no grupo?*

Silvio Merhy: Não vejo como possa haver prejuízos. Em que sentido prejudicado?

*Ana Paula: Não sei, o senhor comentou que tem aqueles que se isolam...*

Silvio Merhy: Ah, sim. O isolamento não acarreta prejuízos no caso em que o aluno se destaca dos demais. Não há por parte dele interesse em interagir com os demais, situação que provavelmente deve ocorrer em outras disciplinas. É uma espécie de esnobismo. Há alunos que consideram que já conhecem muito bem o material trabalhado e perdem o interesse pelas atividades e pela dinâmica do grupo. Há, ao contrário, alunos que não estão tão preparados mas que devido à sua organização de estudo se tornam uma espécie de líder. Seria um líder organizacional e não artístico.

*Ana Paula: O senhor entende que a interação aluno/aluno é capaz de despertar... Ela é capaz de despertar processos de desenvolvimento que de outra forma não ocorreriam?*

Silvio Merhy: Sem dúvida! Certamente!

*Ana Paula: Por que?*

Silvio Merhy: Pelo contato com os colegas. O aluno em sala de aula aprende com o professor, com a instituição, mas ele aprende muito com o colega. Acho que esta é a experiência mais insubstituível, é estar com o colega compartilhando conhecimentos e atividades musicais.

*Ana Paula: Qual o papel do professor na aula de piano em grupo? No que ele se diferencia de uma aula individual?*

Silvio Merhy: Traçar a diferença entre a aula em grupo e a aula individual não é muito fácil. Acho que um dos papéis do professor é entender que há, em um grupo, temperamentos muito diferentes e por isso é preciso haver também uma tolerância maior com relação aos resultados. Na aula individual, o resultado pode ser sentido imediatamente, na aula em grupo isso pode não acontecer. Porque o bom resultado obtido pelo grupo não é partilhado por cada indivíduo da mesma forma. É preciso uma boa dose de compreensão por parte do professor e não exigir que os resultados das atividades sejam compartilhados de maneira homogênea entre alunos tão diferentes em termos de temperamento e de aproveitamento. Por isso é importante avaliar o empenho e a disciplina musical de cada um e minimizar na avaliação as habilidades e conhecimentos trazidos de experiências musicais anteriores. O próprio aluno pode auxiliar na tarefa de avaliação medindo o estado atual de seus conhecimentos em relação ao início do período letivo.

*Ana Paula: Na aula de piano em grupo o professor também deve estar atento ao rendimento apresentado por cada um dos alunos?*

Silvio Merhy: Sobretudo. Você falou rendimento...tem outra maneira para falar...

*Ana Paula: Desempenho, empenho...*

Silvio Merhy: Empenho, mais que desempenho. A avaliação deve valorizar sobretudo o empenho individual e a participação no grupo. As habilidades desenvolvidas anteriormente podem ter sua importância minimizada do ponto de vista da avaliação.

*Ana Paula: O senhor comentou que faz duas avaliações.*

Silvio Merhy: Sim.

*Ana Paula: Única e exclusivamente duas, ou o senhor avalia a cada aula alguma atividade?*

Silvio Merhy: Tenho tendência a avaliar a cada aula, mas nem sempre o registro individual é possível.

*Ana Paula: E as duas avaliações que o senhor comentou são feitas de frente para todos os alunos, ou só a última?*

Silvio Merhy: Não, todas são feitas em grupo.

*Ana Paula: Sempre para todos ouvirem?*

Silvio Merhy: Exatamente. O resultado é publicado no meu site na Internet para conhecimento de todos.

*Ana Paula: Mas, a nota é atribuída só pelo senhor ou os alunos também participam*

Silvio Merhy: Não, só por mim. Mas existe a possibilidade de recurso quando há insatisfação. Se for o caso o aluno pode aprimorar os itens que foram mal avaliados e reapresentá-los novamente para o grupo. É um procedimento muito positivo.

*Ana Paula: Quais as vantagens que o HARTEC em grupo traz para o professor?*

Silvio Merhy: Há certamente pontos favoráveis que fazem crescer o trabalho do professor.

*Ana Paula: Por que HARTEC é lecionado em grupo? Qual a vantagem em ser em grupo?*

Silvio Merhy: Harmonia de Teclado pode ser ensinada individualmente. As vantagens e desvantagens, creio, são as mesmas de outras disciplinas quando são ensinadas individualmente.

*Ana Paula: Então, é mais vantajoso para o aluno fazer em grupo?*

Silvio Merhy: No Hartec em grupo, creio, há mais espaço para as iniciativas dos alunos. Como o controle do professor é menos intenso, os alunos se sentem mais à vontade para experimentar. O aluno é exposto a situações que ele próprio deve solucionar, de acordo com seus próprios padrões estéticos, muitas vezes diferentes dos do professor. Em alguns momentos o entendimento do conceito exposto é mais importante do que o aperfeiçoamento da sonoridade. Os padrões harmônicos apresentados são exercitados de forma que o professor perceba que o aluno entende com clareza a situação harmônica. Nesse caso o objetivo é o crescimento teórico. O ensino de piano solo visa o aperfeiçoamento minucioso e o aluno deve responder exatamente e imediatamente às exigências do professor; o que conta é o padrão estético e a qualidade da audição do professor porque o aperfeiçoamento da sonoridade é orientado e controlado por ele e o aluno pianista depende da crítica do professor. Um detalhe de interpretação ocupa às vezes a maior parte do tempo da aula e o espaço para experimentação é reduzido ao mínimo.

*Ana Paula: Existem desvantagens no EPG? Quais?*

Silvio Merhy: Sim. A desvantagem, do meu ponto de vista, é que certos alunos tentam se omitir, deixando a participação mais intensa para os colegas. Talvez por timidez evitam se arriscar, temendo a crítica do professor e dos colegas.

*Ana Paula: Então, o grupo estaria desestimulando o aluno?*

Silvio Merhy: O aluno deve estar consciente da sua omissão e lutar contra ela.

*Ana Paula: Então, na realidade, tem um duplo sentido, ao mesmo tempo que é bom que ele se auto-avalie, ele fica mais intimidado para tocar.*

Silvio Merhy: Exatamente. Você está certa! É uma dupla visão da mesma situação. Na aula solo o aluno deve tocar sempre, mesmo se não trabalhou intensamente durante a semana. No grupo é mais fácil escapar da situação e deixar a vez para o colega supostamente mais bem preparado.

*Ana Paula: Alguma outra desvantagem?*

Silvio Merhy: Talvez justamente o fato de que a falta de controle da sonoridade vai estimular no aluno a demanda por uma aula individual.

*Ana Paula: Mesmo com os pianos digitais com as teclas mais sensíveis...*

Silvio Merhy: Mesmo com piano acústico. Aprimorar a sonoridade é um trabalho de nuances. Eu acho que as nuances se perdem um pouco no grupo. Eu não consigo trabalhar muito nuances no grupo. De fato não é falha da metodologia do piano em grupo, é a maneira que eu pessoalmente escolhi para ensinar. E não creio que as minhas limitações devam ser entendidas como falhas da metodologia.

*Ana Paula: Que idéias equivocadas são geralmente atribuídas ao EPG?*

Silvio Merhy: Em geral a idéia mais equivocada é a de que se trata de ensino de música para iniciantes. Persiste ainda a idéia de que não é necessário um conhecimento muito profundo para lidar com o iniciante. Em comparação, a aula para o aluno mais avançado seria mais nobre do que para iniciante. Acho que esse é o principal preconceito. A aula de piano em grupo seria menos nobre do que a aula individual.

*Ana Paula: Por que ela seria dada apenas para iniciantes?*

Silvio Merhy: Porque considera-se que é ministrada para pessoas que não são solistas, que não têm desenvolvimento pianístico.

*Ana Paula: O senhor entende que o HARTEC é uma modalidade do EPG?*

Silvio Merhy: Apenas em parte. Penso que é uma parte do que se pode ministrar em música, e sendo em grupo é mais proveitoso.

*Ana Paula: Obrigada, professor!*