

Roda de conversa 4

Moderadores: Sergio Molina e Adriana Terahata

Participantes: Marisa Trench Fonterrada e
Teca Alencar de Brito

Sergio Molina – Projeto “A Música na Escola” inicia a roda de conversa quatro que tem como tema a educação musical do século XXI – as experiências criativas. A ideia é que a gente discuta sobre a geração de educadores musicais que priorizaram o trabalho com a criatividade e com a inventividade.

Marisa Fonterrada – Não vamos desprezar o que já se fez no século XX, quando tivemos uma grande mudança na maneira de encarar a música. Na verdade, uma ânsia por buscar novas formalidades e novos caminhos, aconteceu desde o final do século XIX. Esse desenrolar de acontecimentos chegou até mais ou menos à década de 1950, com propostas bem diferentes que quebraram o paradigma anterior.

Os educadores que começaram a trabalhar nessas propostas de criatividade tinham como modelo os compositores e colocavam as crianças e jovens frente a estímulos sonoros, dando a elas a chance de escutar esses modelos e trabalhar com eles.

Nesse terreno, vários autores tiveram trabalhos significativos. Escolhi falar de alguns deles por dois critérios: um, porque alguns são reconhecidos no mundo inteiro como é o caso de John Paynter e do Schafer. Outro, porque foi importante aqui no Brasil, como é o caso de Theophil Maier, um músico muito atuante, tenor de um grupo alemão que trabalha com poesia concreta, dadaísmo e poesia contemporânea. Ele esteve no Brasil várias vezes na década de 1980. E entre outras coisas, trabalhou com professores da rede estadual e fez um trabalho lindíssimo, baseado em jogos vocais. Ele fazia uso do jogo, do lúdico, de experimentação.

O Schafer pertence às duas categorias. Ele é um nome conhecido mundialmente, mas também esteve várias vezes no Brasil e teve seus livros publicados aqui, o que aumentou o conhecimento e o acesso das pessoas a esse material.

Paynter nunca esteve no Brasil, mas ele tem a vantagem de ter sido, por muitos anos, professor de escola dos ensinamentos fundamental e médio na Inglaterra, que já tem uma estrutura muito definida de aula de música, com corais, orquestras, conjuntos de metais. Mas ele trabalhava no lado “B”, fazendo exercícios de criatividade, desde a década de 1970 até seu falecimento em 2010.

SM – Teca, fale um pouco, por favor, sobre os educadores criativos como o Koellreutter que serviram como fonte para seu trabalho.

Teca Alencar de Brito – Trabalho com educação musical há muitos anos. Na minha trajetória de estudante, estudei música e piano no conservatório e fui sendo capturada para educação aos poucos. Comecei a trabalhar com educação musical em vários lugares como escola pública, escola de música e depois no conservatório do Brooklin, onde comecei a desenvolver um trabalho mais meu.

Nesse processo, fui conhecendo propostas do Paynter, do Schafer, participei dos cursos do Theophil Maier e do Koellreutter, alemão naturalizado brasileiro que teve uma importância muito grande na música e na cultura brasileira, e que na minha formação, em especial, teve uma importância fundamental.

Na época em que o Koellreutter voltou da Índia para o Brasil, no final dos anos 1970, início de 1980, ele montou um curso de atualização pedagógica, onde entramos em contato com esta proposta de uma educação musical que tinha exatamente esse objetivo do desenvolvimento humano.

Koellreutter era um professor de músicos, mas o foco dele era, realmente, uma educação musical para todos, não para a formação de especialistas, mas para o desenvolvimento integral do ser humano.

Para isso, ele usava a criatividade e a improvisação como ferramentas pedagógicas. Koellreutter, no decorrer de sua vida, teve uma convivência com sistemas totalitários, mas por outro lado, com o pensamento oriental, porque ele foi para o Japão e para a Índia. Ele se confrontou muito com o ser humano, dos melhores aos piores e viu, na música e na educação, possibilidades de superação de algumas questões de pensamentos dualistas, do pensamento do racionalismo dominante.

Dentro da proposta de educação do Koellreutter, a improvisação era questão chave. Para ele, improvisação era ferramenta pedagógica. Ele dizia que não devíamos confundir improvisar com o fazer qualquer coisa. A preocupação do Koellreutter era sempre a de que devemos ter consciência do que estamos trabalhando.

Um trabalho de jogo de improvisação deve ter um objetivo; um objetivo musical, pois vamos lidar com questões próprias da música voltadas ao desenvolvimento humano. Quando você faz um trabalho de improvisação com um grupo, você está colocando as pessoas em contato; então, você vai trabalhar com relacionamento, com o outro, com a troca, você vai ter que devolver a autodisciplina, você vai ter que trabalhar várias questões como a concentração, a escuta, o estar com o outro, o trocar, o construir junto.

Quando as pessoas falam da importância da música na educação, principalmente na educação infantil, isso está sempre atrelado ao que música contribui para desenvolver a coordenação motora, para aprender as datas, e não é nada disso. Não é uma coisa funcional.

Por meio do trabalho musical, da improvisação, do contato com outro, podemos transformar relações, modos de pensar. O desenvolvimento humano vai além disso. Quando me perguntam sobre importância da música, a importância da música na educação, ou da volta da música escola, eu respondo que a música é importante na vida, e ponto final.

Para fazer um trabalho, o professor precisa aprender a apreender do aluno o que ensinar. Quer dizer, você está atento ao aluno, qual é o desejo dele, ou o que ele já tem, e a partir disso você vai estruturar os conceitos dos quais está trabalhando. Por outro lado, você vai sempre construir a partir de questões. Koellreutter falava: eu só me comporto como professor quando o aluno pergunta, o resto do tempo eu faço música com ele.

Adriana Terahata – Você fala de olhar atento desse professor sobre o que o aluno já sabe, o que ele sabe fazer com ajuda, e o que ele ainda não sabe fazer sozinho. É importante trazer a clareza do adulto que consegue observar esses pontos.

TA – E que está ali junto, vai construindo junto, vai provocando. Quando o Koellreutter queria discutir com os alunos, por exemplo, o conceito de música, ele não ia chegar e falar: “hoje nós vamos falar o que é música; música é arte de combinar os sons de maneira agradável”. Ao contrário, ele ia provocar, ver o que eu podia fazer, propor para os alunos uma improvisação trabalhando só com papéis, fazer música com papéis. Eles vão começar a produzir sons, vão descobrir

Roda de conversa 4

“A música é muito complexa, mas ao mesmo tempo é muito simples. Mas, mesmo sendo simples, você precisa ter confiança em você e no que você pode fazer.”

MARISA FONTERRADA



gestos para produzir som. E então, alguém, de repente, pode perguntar: “Mas professor, isso é música?”. Para ele, essa era a oportunidade de se colocar: “O que você entende por música?”.

SM – Gostaria de voltar para a Marisa para focalizar um pouco mais no Schafer e falar da sonoridade do mundo em geral, da ideia das paisagens, e como isso é visto pelo Schafer e de que jeito isso poderia ser uma contribuição adaptada ao nosso contexto no Brasil em 2011, na escola?

MF – O Schafer se notabilizou mundialmente por causa da preocupação que teve com o ambiente sonoro. Ele conta que, quando foi lecionar em Simon Fraser, uma universidade em Vancouver, no Canadá, ele não foi dar aula no curso de música; mas sim no curso de comunicação. Os alunos tinham aulas com médico e advogado e todos falavam do som, ou que o som faz mal à saúde, por fim, falavam de poluição sonora. Esse foi o pontapé inicial para uma pesquisa enorme que ele desenvolveu por muitos anos, que é a paisagem sonora mundial, para a qual formou um grupo de pesquisa. As primeiras coisas que ele observou não eram observações reais; ele foi ver na história.

Como é que era esse mundo antigamente, na pré-história, na história, que não está documentado, morreu? Pintura você tem registros, mas o som, como era o som? Então ele foi muito atrás dos mitos e dos textos de autores de Antiguidade Grega, Idade Média, romancistas. E a partir daí, Schafer foi construindo como era esse ambiente, e depois estudando leis antirruídos em diferentes países, em diferentes épocas, até chegar no conteúdo de um livro que é um retrato de sua preocupação com a questão do som ambiental, porque antes de você nascer, no 4º mês de gestação, você já vive em um ambiente sonoro e as primeiras impressões depois do nascimento são sonoras também.

Ele mostra também que, até a revolução industrial que eclodiu no século XIX, a relação homem/meio-ambiente sonoro era equilibrada. Foi no século XIX, e depois do século XX, e está cada vez aumentando mais no século XXI, que fomos desequilibrando esta relação. A partir daí, começaram a acontecer uma série de perturbações. Uma das maneiras de se conviver com esta perturbação é se defender disso, se fechar, aprender a não ouvir, a se concentrar no que interessa e ignorar o que não te interessa. Só que, nesse processo, você se fecha também para os sons bons, o som de qualidade. Estou falando da escuta, mas isso acontece com os outros sentidos também.

SM – Que dizer, na medida que aquilo me agride é interessante que eu não me atente tanto.

MF – Você tem que se proteger.

SM – Como esse conteúdo pode entrar em sala de aula?

MF – O livro Educação Sonora, é uma boa bula, porque o que ele pretende é o resgate da escuta. Ao mesmo tempo em que propõe um trabalho musical organizado, com algum tipo de preocupação estética, busca o sentido da escuta que começa com a coisa puramente física – com a reação do seu ouvido indo para o cérebro, mandando esse comando –, e você começa a aprender a ouvir analiticamente. Começa a perceber como é esse som, como ele se constitui, se ele é agudo ou grave, se ele é curto ou longo, se ele é bonito ou feio, se ele me causa espanto, se ele me deixa chateado, se eu adoro esse som - pois tem também um componente afetivo –, e depois um componente mental, racional.

AT – Essas propostas criativas trazem a preocupação com desenvolvimento humano, com uma educação musical para todos, com a criatividade, além da questão da superação de um raciocínio dual. Esse raciocínio, bem e mal, certo e errado, ainda é muito presente na educação.

MF – Uma criança pode te ensinar muitas coisas, mas há coisas que o professor sabe mais do que ela, e não pode se envergonhar disso porque o professor é a grande referência. Isso não quer dizer ficar mandando, mas ele tem mais experiência para coordenar, indicar o que funciona, ou sugerir que se tentem algumas coisas.

TA – Em meu trabalho com educação, fui aprendendo a construir junto. Quando as pessoas perguntavam como as crianças criam, eu falo que a gente cria junto. A gente constrói grupos e metas e vai trabalhando. Idéias surgem, você ouve, opina, participa de processos. Com o tempo, aprendemos a escutar com o aluno.

AT – Isso é uma relação de abertura, de escuta absoluta.

TA – Exatamente, e de pensamento. Você pode fazer coisas muito simples, mas cada vez que você convida as pessoas a ouvirem, a darem palpites, você vai construindo. Uma coisa é ser arranjador de um grupo que está ali para fazer aquilo que você criou, outra é você construir junto com seus alunos. Claro que temos que fazer o papel dos professores, mas este não é fechado, não vai ter que ser apenas de um jeito.

AT – E como a gente sensibiliza esse professor para essa postura de abertura?

MF – É um longo trabalho.

TA – Uma questão que tenho falado sempre é a que temos que redimensionar as idéias de música, do próprio conceito de música. É como se a gente desse muitos passos para trás, na ideia do que é música, para dar passos para frente. Acho a ideia do jogo muito importante. Do jogo de relações entre sons e silêncio, no tempo e espaço, e um jogo em que você cria sentidos e significados. Acho também que precisa de um resultado. Não precisa ser o resultado da música tradicional, tonal, não é só isso que é música.

MF – E também não precisa ser o resultado da festinha de fim de ano.

TA – Em um desses momentos em que estava se preparando para começar um jogo de improvisação, eu falei para os alunos: “Lembra que a gente tem que escutar, escutar a gente própria, escutar o outro, porque senão, a gente não faz

Roda de conversa 4

música?” Em seguida, um aluno de quatro anos, com toda a sua sabedoria fala: “É, né, Teca, se a gente não escuta, a gente não faz música, a gente só mexe as mãos”.

Isso é muito inteligente, porque na verdade, ele percebe a conexão de corpo e mente, de escuta e gesto. Quando ele falou isso, eu ri sozinha, pensando que está cheio de gente que só mexe as mãos, estuda, estuda escala, faz um monte de coisa e realmente não tem uma escuta qualificada, e uma criança de quatro anos percebe que fazer música é estar inteiro ali.

AT – Parece que você disse que redimensionar o conceito de música é considerar a experiência criativa da criança.

TA – Exatamente, é considerar o modo musical da criança e penso que isso também precisa ser levado para a escola. O exemplo das artes visuais e das artes plásticas pode ser um caminho que pode aproximar os educadores de um modelo de ensino de música. Hoje em dia, todos reconhecem os caminhos do desenvolvimento do gesto gráfico, que começa pela garatuja, pelas formas circulares. Ou o desenho da criança, ela desenha forças, ela tem intensidades, ela tem um gestual que está presente bem antes da forma. Quantas vezes vemos uma criança que desenha uma coisa, e de repente ela olha e fala: eu fiz um peixe. Foi o olho dela que viu aquele peixe. Isso hoje é explicável dentro da educação, a gente não convive mais só com aqueles modelos do desenho prontos que a criança só tinha que pintar. Só que, na música, ainda existe uma desconsideração muito grande a respeito disso. As pessoas não acham que as crianças também passam por um processo de construção do conhecimento musical.

MF – Lembrei-me de um pesquisador, o Hargreaves, que no final da década de 1980 pra 1990, catalogou um monte de balbúrcios de crianças bem pequenas e mostrou o que seriam as “garatujas” sonoras. Ele mostrou como a criança mais nova faz esses barulhos. O bebê sozinho no berço tem notas muito graves para a voz dele, até muitas agudas, e não tem padrão, é quase aleatório. À medida que essa criança vai crescendo e convivendo com a família, começam a se formar alguns padrões, por exemplo, desenhinhos que se repetem. O ambiente onde ela vive é super importante, porque o referencial que ela vai ter é do ambiente. A criança imita, depois é que ela pensa, depois é que ela cria. Não dá para criar do nada, ela imita, tanto é que as crianças aprendem a falar a língua materna porque elas convivem com ela, não é genético. Se você tirar o bebê e colocar em outro país, ele não vai falar aquele que o gene encontrou, vai falar o que ela está ouvindo. Acho que as garatujas não são muito estudadas – eu só conheço o trabalho do Hargreaves – e poderíamos estudar aqui sistematicamente, cientificamente; é um campo ainda para ser descoberto.

A grafia é um registro, é quase um auxílio de memória. Depois que eu inventei uma coisa, se eu não achar um jeito de escrever, eu posso esquecer dela. Então, durante as aulas, você começa a perguntar: “Como que a gente vai guardar isso?”. E não vale gravar. E as crianças sugerem muitas maneiras de grafar. Pode ser por cores, por formas, usar o papel. Depois ela tem um pensamento analógico, em que vai relacionar: quanto menor o som, mais fraquinho eu vou fazer o lápis. Quando o som for forte eu risco com força. Ela vai começar a fazer analogias.

TA – As pessoas perguntam quando as crianças começam a escrever música. Eu começo a trabalhar com crianças a partir de três anos. Não começo, com uma escrita tradicional, precisa e absoluta. Começo a trabalhar com esse conceito, o conceito de que um som pode ser transposto para uma outra dimensão. Eu brinco falando que o som magicamente vai parar no papel. Primeiro, começamos a trabalhar com questões dos parâmetros básicos, sem definições, altura, se o som é grave, se o som é agudo. Não precisa ficar definido que o grave está embaixo e o agudo está em cima. Isso é uma convenção.

O aluno registra as suas impressões, e eu observo. Quando você faz isso com os menorzinhos, você pode fazer sons curtos com um monte de bloquinhos. As primeiras coisas que eles fazem é cantar juntos. Vamos improvisando até chegar no estágio que eles já tem certos conceitos. O som curto é um ponto, um som longo é uma linha. Neste ponto, a gente já está escrevendo música e começa a criar inclusive partituras que são imprecisas. Isso todo mundo pode fazer.

MF – Tenho visto crianças de educação infantil que usam formas pelos trabalhos de alfabetização e matemática. Elas começam a usar os conceitos de outra área, porque para eles é tudo junto.

SM – Lembrei-me da ideia do ensino pré-figurativo, que é um conceito que o Koellreutter coloca.

TA – Koellreutter procura ensinar o pré-figurativo, que é um sistema de ensino pelo qual ele incita o aluno a se comportar diante do mundo como algo que ele tenha criado. Quer dizer, ele é o agente dessa transformação, e o professor é alguém que está junto. O oposto seria o pós-figurativo, esse ensino tradicionalista onde você dá tudo pronto.

MF – A mesma coisa que o Paulo Freire fala de educação bancária.

TA – Pensando em alunos em um estágio mais adiantado, no ensino pré-figurativo, o professor não precisa ensinar aquilo que o aluno pode encontrar nos livros. Ele tem que aproveitar esse espaço para fazer música, para pensar junto, para construir, para criticar, para avaliar, para fazer, e não para ficar doutoralmente citando nomes e datas dos livros. Você tem que estimular, à medida que os nossos alunos vão crescendo, para eles sejam capazes de buscar isso e trazer para o espaço de sala de aula. Eu não dou respostas, eu lanço perguntas.

AT – Avaliando essas situações propostas por vocês e, em contrapartida, a realidade e o desafio da escola pública e do professor polivalente (que não é especialista), o que é possível fazer nessa escola, com esse professor de educação infantil e o professor de artes (que pode ser músico ou pode não ser)?

As pessoas falam que aprender música é muito difícil. Temos que romper com isso. Eu costumo dizer que a música não é um privilégio dos músicos, a música é de todos.

TECA ALENCAR



Roda de conversa 4

MF – Esse é um grande nó que a gente tem. Idealmente, seria bom ter um educador musical que orientasse pelo menos algumas escolas. É muito difícil chegar para um professor não músico e falar que ele pode fazer música. O ideal é que eles tivessem um apoio, uma formação. A música é muito complexa, mas ao mesmo tempo é muito simples. Mas, mesmo sendo simples, você precisa ter confiança em você e no que você pode fazer.

Uma vez trabalhei em um projeto com professores em uma escola pública, e levei uma música popular para eles ouvirem. Tinha um cantor e um conjunto tocando. Pus um pedacinho, desliguei e perguntei: “O quem começa primeiro, os instrumentos ou cantor?” Eles ficaram apavorados: “Professora, eu não sei, eu não sou músico!” Eu falei para que eles escutassem do novo. “Os instrumentos começam e o cantor começou depois.” “E quanto os instrumentos estão tocando?” “Isso eu não sei.” “Vamos ouvir de novo, só um pedacinho.” Daí eles falavam: “Eu ouvi um violão, um contrabaixo, um pandeiro e um piano”. Isso mostra que temos potenciais dentro da gente, afinal escutamos música desde antes de nascer. Então, quando você começa a perceber esse potencial dentro de você mesmo, você pode fazer algumas coisas. Tem muitas coisas que você pode fazer, mas talvez você precise de uma orientação para começa a fazer.

TA – Não tem milagre, a gente tem que encarar que a música é uma área que tem suas especificidades e, ao mesmo tempo, nós somos seres musicais. Muitas vezes as pessoas falam que aprender música é muito difícil, que você tem que sofrer muito, tem que ter talento. Isso é uma herança do conservatório europeu, e o modo de ensino ainda perpetua um pouco isso. Temos que romper com isso. Eu costumo dizer que a música não é um privilégio dos músicos, a música é de todos.

Eu acho que essa questão do foco da escuta é fundamental; é aprender a escutar. Quando elas começam a escutar, muda alguma coisa. É a passagem do ouvir para o escutar. Ouvir é um processo fisiológico. Se nosso corpo está funcionando a gente ouve, mas nem sempre escuta. Quando você começa a colocar a atenção, você começa a transformar a escuta.

Para o professor que não é especialista, a primeira coisa importante é se voltar para isso. Começar a detalhar a escuta, perceber o que ele tem, o que ele pode fazer, como ele lida com essas coisas, estimular esses jogos de escuta com os alunos. Também acho que tem que ter uma formação, tem que ter um acompanhamento para mudar os padrões, mudar a ideia de música. Para que as pessoas possam perceber que tem muita coisa que pode ser feita dentro da escola, que é interessante, que tem valor, que é musical, e sem ter que necessariamente saber ler partituras.

SM – Queria que você falasse um pouquinho de uma educadora que está aqui perto, que é a Gainza. Qual seria o viés dela, como ela se encaixa nesse processo.

MF – Violeta Gainza é um nome muito importante. Ela é argentina e vem de uma formação muito clássica como pianista. Ela teve contato com todos os educadores musicais ligados à primeira geração e foi uma das pessoas que mais contribuiu para trazer outros profissionais para a América do Sul. Ela trouxe pessoas e traduziu muitas coisas dessas pessoas, como por exemplo, o próprio John Paynter.

A Violeta trabalha com a criatividade de uma maneira surpreendente. Uma vez assisti a um curso que ela deu no conservatório do Brooklin, de improvisação ao piano, e entre os alunos tinha pianistas e não pianistas. Ela escolheu uma menina, que disse: “mas eu nunca sentei em um piano”. Ela respondeu: “senta agora; você só vai tocar nas teclas pretas”. Ela foi escutando a aluna, vendo, sugerindo, mandando experimentar. Depois de dez minutos, aquela moça que nunca tinha sentado ao piano estava tocando coisinhas que ela inventava nas teclas pretas.

TA – A Violeta tem coerência, um pensamento pedagógico, metodológico, ela trabalha também com improvisação e possui uma habilidade de condução muito grande. O que eu acho bonito no percurso da Violeta é que ela sempre acompanhou a formação, ela não faz sempre as mesmas coisas. No seu livro, “La iniciación musical del niño”, era muito em cima dos métodos da primeira geração, Dalcroze, Willems, Kodaly, que ela estudou muito. Ela foi ampliando o trabalho, foi buscar apoio na musicoterapia, na psicopedagogia, na eutonia, no papel de corpo; sempre escrevendo, pensando e trazendo coisas. Hoje ela está com uma nova proposta que ela chama de Nova Práxis, que é uma prática de educação musical. O Koellreutter também já falava dessa não dissociação entre teoria e prática, quer dizer, você aprender fazendo, analisando, pensando e conceituando. Isso, para ela, é um jogo.

Vejo, nos encontros aos que eu vou, que o brasileiro tem muito a contribuir e que aprender, a entrar em contato com as produções musicais de outros países, porque desconhecemos a música dos outros países e, por outro lado, temos muitas contribuições, no sentido de uma organização no sistema de educação musical.

