

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

UNI-RIO

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO
TRABALHO DE EDUCAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS
DO TECLADO

ALUNA: Ana Cristina Santos de Paula
PROFESSORA: Regina Márcia Simão Santos

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO
TRABALHO DE EDUCAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS
DO TECLADO

Por:
Ana Cristina Santos de Paula

ÍNDICE

Introdução pg. 1 e 2

Situação problema
Objetivo
Delimitação
Justificativa

Desenvolvimento do Tema:	Pg.
1. - A Proposta da Educação Musical Através do Teclado:	
1.1 - Definição e Origem Histórica da Disciplina	2
1.2 - Consideração sobre o objetivo da disciplina ...	4
1.3 - Habilidades Funcionais e o embasamento filosófi co da educação musical através do teclado	4
2. - A Prática da Educação Musical Através do Teclado no Brasil:	
2.1 - Como surge no Brasil esse movimento	6
2.2 - Materiais Didáticos Utilizados no Brasil	7
3. - A Utilização do repertório de música popular brasilei ra na educação musical através do teclado :	
3.1 - A Música Popular Brasileira como fonte geradora de conteúdos	9
3.2 - Um repertório mais próximo a realidade do aluno	10
3.3 - O uso dos gêneros da música popular brasileira face ao desenvolvimento das habilidades funcio nais	11
4. - Descrição de Experiência através da utilização de um repertório de choro carioca:	
4.1 - A escolha do gênero choro	12
4.2 - O plano do trabalho	13
4.3 - O Desenvolvimento do trabalho	16
4.4 - Análise da Experiência	17
Considerações Finais	20
Bibliografia	22

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO
TRABALHO DE EDUCAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DO TECLADO:

Introdução:

Situação problema:

O motivo que me levou a desenvolver essa monografia foi que em experiência com um grupo de adolescentes com o qual desenvolvo um trabalho de educação musical através do teclado há aproximadamente quatro anos, pude observar que era sempre necessário estar procurando novas maneiras de elevar os estágios atingidos por eles no domínio das habilidades funcionais e a nova maneira que venho encontrando de ampliar-lhes o desenvolvimento dessas habilidades é dentro de um repertório de música popular brasileira.

Eu fui aluna do curso técnico de piano do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, estudei com pianistas de música popular que tocavam em bares da noite carioca, fui professora de dois cursos de música no Rio de Janeiro durante seis anos e sou aluna do 9º período do Curso de Licenciatura em Música da UNI-RIO e em todas essas experiências é que constatei que na maioria das vezes o repertório desenvolvido no estudo de um instrumento é desvinculado da realidade do aluno e não é utilizado como fonte geradora para se trabalhar conteúdos. Entretanto no caso brasileiro a música popular pode servir como fonte geradora para a educação musical e especificamente a educação musical através do teclado.

Objetivo:

Diagnosticada essa problemática o objetivo dessa monografia é demonstrar o potencial gerador de gêneros da música popular bra

sileira na educação musical através do teclado.

Delimitação:

Não é pretensão dessa monografia fundamentar uma metodologia de educação musical através do teclado mas discutir a possibilidade da utilização dentro da disciplina de um repertório de música popular brasileira como fonte geradora para o desenvolvimento das habilidades funcionais.

Justificativa:

A constatação dessa possibilidade foi feita através da experiência com um grupo de adolescentes com idades entre 13 e 18 anos em cima de um repertório de choro carioca que será descrita durante esse trabalho. A discussão do tema foi desenvolvida através de consulta a literatura especializada no assunto e entrevistas realizadas com profissionais atuantes na área de educação musical através do teclado. Foram entrevistados os professores Sylvio Mehry, professor de harmonia de teclado da UNI-RIO com grande experiência nessa área e Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves uma das principais responsáveis por essa filosofia de ensino no Brasil.

Desenvolvimento do tema:

1. A proposta da Educação Musical através do Teclado:

1.1 - Definição e Origem Histórica da Disciplina:

A Educação Musical através do Teclado, consiste em um ensino integrado música/instrumento, elaborado no sentido de levar o aluno ao desenvolvimento de sua musicalidade total, tendo o teclado como meio musicalizador. O termo musicalidade, compreendido, não como a designação de um dote inato, mas como capacidade de entender e fazer música.

A metodologia de ensino de piano restringia-se ao desenvolvimento da habilidade técnica e à execução de repertório. O desenvolvimento de outras habilidades viria mais tarde e a educação musical propriamente dita ficava entregue a outros mestres, por isso o objetivo da educação musical através do teclado é reconduzir o piano à sua condição de instrumento a serviço da música e não apenas a serviço do virtuose.

Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves uma das pioneiras desse trabalho no Brasil nos dá um parecer histórico desse movimento:

"As primeiras experiências documentadas de ensino de piano em grupo são devidas a J.B. Logier (1777-1846), na Inglaterra, que chamou "novo sistema de educação musical" sua maneira de usar o teclado como meio musicalizador, em aulas em grupo de até 12 alunos. J.B. Logier sofreu tremenda campanha panfletária, quando do lançamento do seu sistema de ensino. Mas formou escola, tendo como adeptos professores de várias partes do mundo.

Calvin B. Cady, considerado o pai do ensino de piano em grupo nos EUA, causou escândalo com suas idéias revolucionárias sobre educação musical, que deixou documentada em duas obras: Music Education, an Outline e Music Education Monophony (1902 a 1903, respectivamente). Mas foi ele que iniciou a tradição do ensino de piano em grupo, mantida, até os dias de hoje, no Teachers College da Universidade de Columbia em Nova Iorque.

A situação em que a metodologia se desenvolveu foi a da aula em grupo, mas é necessário esclarecer que não é a situação do grupo o ponto mais importante do movimento da educação musical através do teclado e sim a metodologia que se desenvolveu através do ensino

de piano em grupo. Metodologia essa que pode perfeitamente ser aplicada no ensino individual.

Bennett Reimer afirmava que o teclado não encontra paralelo como meio capaz de oferecer tantas oportunidades de experimentar, perceber, compreender a expressividade da música, através dos elementos dela - melodia, ritmo e harmonia.

Portanto, desde que os professores de piano se capacitaram de que o processo ensino/aprendizagem limitado a prática de técnica e repertório limitava também o desenvolvimento da musicalidade do aluno, a prática do que hoje se classifica como Habilidades Funcionais no uso do teclado passou a integrar e mesmo a caracterizar uma nova metodologia de ensino do piano.

1.2 - Consideração sobre o objetivo da disciplina:

O objetivo central da educação musical através do teclado é permitir ao aluno que ele não adquira apenas técnica do instrumento mas possa através dele expressar e desenvolver a sua musicalidade.

Paralelamente à conceituação do fato musical, várias são as habilidades a serem cultivadas para que a educação musical se processe em sentido amplo. Essas habilidades só tem significado quando integradas e desenvolvidas no sentido de alcançar a comunicação da expressividade da linguagem musical.

1.3 - Habilidades Funcionais e o embasamento filosófico da educação musical através do teclado:

O ensino tradicional tinha como núcleo a formação do solista, envolvido em técnica e repertório, o elemento inovador da metodologia adotada na Educação Musical através do Teclado é que o núcleo do processo ensino/aprendizagem do piano passa a ser ocupado pela

prática de Habilidades Funcionais no Uso do Teclado.

É a seguinte a classificação dessas habilidades:

- . saber usar o teclado tocando por imitação e por audição (tocar de ouvido)
- . ler música no teclado:
 - . do texto musical
 - . de cifras
 - . à primeira vista
- . harmonizar no teclado
- . acompanhar
- . transportar
- . criar :
 - . improvisar
 - . compor
- . dominar a técnica instrumental
- . executar repertório:
 - . solo
 - . conjunto
- . analisar e ouvir criticamente

A prática dessas habilidades pretende atingir a formação abrangente do músico e a formação do solista passa a ser uma entre outras atividades visadas no processo ensino/aprendizagem.

Com tais princípios, o movimento da Educação Musical Através do Teclado objetiva a formação da pessoa musicalmente educada, que poderá vir a ser profissional ou amador, pianista ou não.

O embasamento filosófico da disciplina é de que a educação musical deve ser dada a todos, sem objetivos preconcebidos de orientação para a profissão ou para o lazer e sim por seu valor no enri-

quecimento da vida das pessoas e da sociedade.

2. - A prática da Educação Musical através do Teclado no Brasil:

2.1 - Como surge no Brasil esse movimento:

A expansão do movimento da educação musical através do teclado atingiu o Brasil em meados da década de 70.

Em 1977 se realizou em São Paulo um congresso sobre o tema com a presença de Robert Pace, professor americano, estudioso do assunto e muitos professores de piano interessaram-se pelas propostas didáticas de Pace e começaram a utilizar seu material. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves que vinha por conta própria pesquisando e elaborando um projeto de educação musical através do teclado para a escola de música da UFRJ percebeu o quanto era necessário o estudo de piano em grupo se desenvolver dentro de uma realidade brasileira. Maria de Lourdes tinha feito uma viagem aos Estados Unidos em que tivera contato com outros educadores além de Pace e interessada em apresentar e discutir as novas propostas didáticas em termos de ensino de piano foi que idealizou um curso para professores dentro da universidade encontrando forte resistência.

Maria de Lourdes ainda encontrava um forte preconceito no meio musical de que o piano não musicalizava. A professora defendia suas idéias afirmando que a meta da aprendizagem continuava a ser a execução do instrumento mas acima de tudo estaria ocorrendo o estudo da música, sendo esta mais significativa como habilidade e como uma arte quando a mente e as emoções estão tão envolvidas na execução quanto as mãos. O piano não musicalizava porque não era utilizado com esse objetivo, a não-musicalização não eram um limite do instrumento, muito pelo contrário.

Maria de Lourdes transferiu seu trabalho para a UNI-RIO onde pode concluir sua pesquisa em ambiente favorável.

Entretanto não viu seu sonho realizado que era criar dentro da UNI-RIO uma disciplina pertencente ao currículo dos cursos de bacha

relado e de licenciatura que pudesse discutir a metodologia da educação musical através do teclado. O professor Sylvio Merhry que trabalhou com ela durante o Curso de Especialização em Ensino de Piano em Grupo para Professores conseguiu criar a disciplina Teclado Básico, atualmente denominada Harmonia de Teclado, entretanto o próprio professor Sylvio considera que sua disciplina não dá aos alunos uma nova visão didática sobre o ensino de piano, pois a harmonia de teclado é considerada o desenvolvimento de apenas uma parte das habilidades funcionais que caracterizam a metodologia da disciplina.

Percebe-se assim que enquanto essa nova metodologia de ensino de piano é bastante utilizada e desenvolvida nas universidades americanas, no Brasil ela ainda precisa ser muito mais divulgada.

A professora Maria de Lourdes conseguiu muitos adeptos nos seus cursos de extensão para professores de piano promovidos pela UNIRIO e para atender o apelo desses professores para que fosse preenchida a lacuna na literatura didático instrumental brasileira, dentro da linha de educação musical através do teclado, escreveu uma obra de 4 volumes que compõem o que ela chamou de um curso básico para o ensino integrado música/instrumento.

Esse é um dos poucos materiais brasileiros específicos de educação musical através do teclado. Por muito tempo o professor que quisesse trabalhar dentro dessa proposta de ensino, só dispunha de material estrangeiro.

2.2 - Materiais Didático Utilizados no Brasil:

Interessada em desenvolver meu trabalho didático em relação ao piano dentro da filosofia da educação musical através do teclado, tive a oportunidade de utilizar o material estrangeiro e tam

bém o material brasileiro.

Em relação ao material estrangeiro que em geral apresenta livros específicos para o desenvolvimento de cada habilidade funcional no uso do teclado pude observar que isso faz com que o desenvolvimento das habilidades muitas vezes ocorra de maneira fragmentada.

A obra de Louise Bianchi, Lynn Freeman Olson e Marvin Blikenstaff, por exemplo, que constitui um curso de 5 anos, apresenta no decorrer de cada estágio, um livro para técnica, um livro de repertório, um livro de harmonia funcional e um livro de criatividade musical. Robert Pace procede de maneira semelhante.

Observei que meus alunos quase sempre conseguiam um desenvolvimento muito mais integrado e amplo das habilidades funcionais quando elas eram trabalhadas dentro de um repertório próximo a realidade deles e que lhes dava prazer. Muitas vezes trabalhando uma única música que estava sendo tocada no rádio e que eles traziam para a aula, proporcionava-lhes um crescimento musical muito maior do que aquele amontoado de livros. Eu utilizava o repertório como fonte geradora para apreensão dos conteúdos que deveriam ser trabalhados e esse procedimento funcionava bem melhor.

Em relação a obra da professora Maria de Lourdes, concluí que ela não fragmenta tanto o desenvolvimento das habilidades que ocorre através da abordagem em espiral durante os 4 volumes, guardadas as proporções estabelecidas pelas etapas que os alunos vêm vencendo. Por esta razão algumas habilidades funcionais só são mais efetivamente exploradas no 4º volume. Consta do repertório da obra peças do folclore brasileiro, entretanto há uma total carência de música popular.

O mesmo acontece nos livros de educação musical através do teclado publicados por Elvira Drumont, professora de escolas de música.

ca em Brasília.

Outra importante questão que precisa ser levantada é que os trabalhos até o presente momento publicado pelas autoras citadas se destina à crianças, por isso o repertório é bastante infantil.

Para desenvolver o trabalho com adultos muitos professores utilizam a obra do educador americano James Lyke.

Percebesse assim que existe uma lacuna de material didático brasileiro em relação a educação musical através do teclado em geral, especialmente para adolescentes e adultos.

Entretanto a música popular brasileira poderia servir como fonte geradora para a educação musical através do teclado no Brasil.

Foi o que eu observei a partir do momento que passei a utilizá-la em meu trabalho dentro dessa proposta de ensino e conseguei obter através dessa utilização bons resultados que procurarei descrever.

3. - A utilização do repertório de música popular brasileira na educação musical através do teclado:

3.1 - A Música popular Brasileira como fonte geradora de conteúdos:

Em primeiro lugar a música popular brasileira possui uma estrutura musical extremamente rica devido ter recebido a influência cultura de povos diversos.

Nos variados gêneros encontramos muitas brechas para introduzir a música erudita, a música de outros povos e trabalhar muitos conteúdos musicais.

E em relação a interpretação a música brasileira não deve ser tocada como está escrita.

"Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser

mais do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixe e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as subtilezas para a invenção do cantador ... "diz Mário de Andrade e continua "o que carece pois é que nosso artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva".

Por tanto a boa execução da música popular brasileira leva antes de tudo a um grande treinamento auditivo. Incontestavelmente a percepção do fraseado, a fluência rítmica, a intuição musical precisarão ser desenvolvidas.

O professor Sylvio Mehry explica que o repertório que utiliza em seu curso de harmonia de teclado da UNI-RIO é um repertório de música popular brasileira, porque desde as canções folclóricas até os gêneros mais sofisticados como a "bossa nova", por exemplo, pode-se extrair rico material harmônico, que organizado didaticamente leva o aluno a compreender todos os conteúdos da harmonia funcional.

Se a música que pertence a realidade brasileira fornece tantos elementos para um desenvolvimento musical amplo, porque deixar de utilizá-la em prol de materiais muitas vezes distantes de nossa realidade e que não permitem ao aluno conhecer a história de seu povo, resgatar a identidade cultural de seu país?

3.2 - Um repertório mais próximo a realidade do aluno:

A partir do momento que eu comecei a observar que o repertório utilizado como fonte geradora para a apreensão de conteúdos era uma maneira espontânea de desenvolver a musicalidade eu passei a pedir aos meus alunos no início de cada etapa que listassem músicas que gostariam de apreender e a partir daí ocorria a minha organização didática dessas músicas procedendo de maneira semelhante ao

educador Paulo Freire em seu método de alfabetização.

Eu acho que o repertório deve partir sempre da realidade do aluno para que o conhecimento e aquisição de novos hábitos musicais possam então ser trabalhados.

Em seu livro *Materiales em La Educacion Musical*, Violeta de Gainza ⁽¹⁹⁸⁷⁾ afirma:

"É lógico que crianças e jovens aspiram a conhecer e dominar uma linguagem que sentem como própria e se identificam e resistem a receber materiais musicais preparados especialmente para "aprender" tal aquele contido em um programa de música - por melhor e completo que possa parecer - desconectado com sua realidade social, econômica, cultural, geográfica, histórica e sonora. Os educandos que tem recebido adequadas respostas as suas necessidades imediatas desenvolvendo um bom grau de identificação com o que lhes é próprio estão melhor preparados para aceitar e sobretudo compreender posteriormente materiais novos diferentes de suas afinidades e desejos". (p 42)

Um repertório de música popular brasileira está sempre próximo a realidade do aluno mesmo que não seja o de sua maior preferência.

Portanto, a medida que esse repertório pode fornecer um material rico ao trabalho de educação musical através do teclado eu acho que no Brasil o contato com ele poderia fazer parte do plano da disciplina.

3.3 - O uso dos gêneros da música popular brasileira face ao desenvolvimento das habilidades funcionais:

Devido a grande riqueza de conteúdos musicais que possuem os gêneros da música popular brasileira, para que possam ser bem

executados, eles exigem naturalmente a prática daquilo que a educação musical através do teclado considerou como habilidades funcionais.

Um bom pianista de um grupo de bossa-nova por exemplo precisa saber harmonizar no teclado, acompanhar, transportar, improvisar, ser solista, ter domínio técnico, enfim se o avaliarmos perceberemos que suas habilidades funcionais no uso do teclado tiveram que ser plenamente desenvolvidas, por uma exigência natural do gênero.

Foi através da convivência com profissionais que trabalhavam como tecladistas de música popular na noite carioca que eu pude observar o quanto a experiência prática que eles possuíam estava relacionada com a filosofia da educação musical através do teclado e passei a pensar na possibilidade de utilizar o material com o qual eles trabalhavam numa situação formal de ensino.

Eu sempre achei que o ensino formal de música precisa considerar outras formas de aprendizagem que às vezes se processam de maneira mais espontânea do que os critérios rígidos que ele estabelece.

Apoiada em tal pensamento, para suprir a necessidade de elevar os estágios atingidos pelo meu grupo de adolescentes no domínio das habilidades funcionais foi que eu escolhi trabalhar com ele em cima de um repertório de choro.

4. - Descrição de experiência através da utilização de um repertório de choro carioca:

4.1 - A escolha do gênero choro.

Os choros foram conjuntos instrumentais que surgiram

ram no Rio de Janeiro por volta de 1870. Esses conjuntos tinham um jeito "brasileiro", um jeito diferente de tocar a música européia da época e a palavra choro passa a ter também outro significado, passa a significar também jeito de tocar, referindo-se a execução melancólica, sentimental, chorada. Até que vira gênero de música. Uma peça de compasso binário, de ritmo afro-brasileiro e de forma Rondô de 5 tempos (A-B-A-C-A). Em cada parte ocorrem modulações e nas repetições as vezes os músicos improvisam ou fazem variações sobre o fraseado.

A elaboração melódica do choro enquanto gênero exige desenvolvimento técnico, construção de dedilhado, passagens escalares, execução de arpejos. Sua estrutura harmônica é feita em cima das funções tonais, emprego de dominantes secundárias e empréstimo modal. Pode-se fazer análise dos esquemas modulatórios que quase sempre são utilizados de maneira semelhante: modulação aos tons vizinhos, ao tom relativo e ao tom homônimo. A construção das frases quase sempre se inicia e se finaliza em parte de tempo fraco, as síncopes provocam deslocamento do acento, desenvolvendo um excelente trabalho de percepção.

Analisando todos os conteúdos musicais que eu poderia extrair desse tipo de repertório e sabendo que meu grupo de adolescentes se encontrava em estágios em que tais conteúdos deveriam ser aprendidos foi que escolhi o gênero choro para ser trabalhado pelo grupo com o objetivo de realizar uma apresentação para pais e amigos.

4.2 - O Plano de Trabalho.

Em primeiro lugar eu fiz a seleção de um repertório de 10 choros que deveria ser trabalhado pelo grupo. Esses choros fo-

ram selecionados de acordo com a estrutura musical que possuíam de modo que essa estrutura funcionasse como fonte geradora para trabalhar conteúdo musicais que deveriam ser apreendidos pelos alunos nos estágios em que esses se encontravam.

Feita essa seleção os choros foram distribuídos entre os alunos de acordo com o material didático que forneciam e a relação que esse material poderia ter com aqueles que seriam seus interpretes.

Foi considerada também a afinidade que cada aluno poderia ter com a música. Se a música já lhe era familiar, se já tinha ouvido algum dia, se lhe agradava, se desejava interpretá-la.

Relação do Repertório que foi trabalhado pelo Grupo:

- 1 - Flor Amorosa (Joaquim Antonio Callado, Catullo da Paixão Cearense)
- 2 - Sururu na Cidade (Zequinha de Abreu)
- 3 - Tico-Tico no Fubá (Zequinha de Abreu)
- 4 - Brejeiro (Ernesto Nazareth)
- 5 - Yayã (Henrique Vogeler)
- 6 - Vou vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
- 7 - Proesas de Solon (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
- 8 - Brasileirinho (Waldir Azevedo)
- 9 - Noites Cariocas (Jacob do Bandolim)
- 10 - Odeon (Ernesto Nazareth)

O grupo se compunha de 9 adolescentes de faixa etária entre 13 e 18 anos. O prazo estipulado para a realização do projeto foi de 5 meses. Começariamos a trabalhar sobre o repertório em maio de 1992 e no final de setembro deveríamos apresentar o trabalho.

Esses alunos tem aula individual, uma vez por semana com uma hora de duração. O que os torna um grupo são os encontros periódicos que realizamos, onde eles têm a oportunidade de compartilhar o repertório, tocar em conjunto e trocar experiências. Esses encontros geralmente duram uma tarde e o critério utilizado para a formação do grupo é a idade. As diferenças dos níveis em que os alunos estão enriquecem o encontro pois eles gostam de relembrar o que já foi feito ou de saber que está sendo feito agora de uma maneira diferente, assim como também gostam de ter conhecimento do que aprenderão nos níveis seguintes:

Regina Márcia Simão Santos em seu artigo sobre Aprendizagem Musical não formal em Grupos Culturais Diversos ⁽¹⁹⁸⁶⁾ demonstra como ocorre a organização da prática musical em contextos não formais de ensino:

"Entre grupos pesquisados por Nketia e Blacking na África a organização da prática musical vem desde os agrupamentos espontâneos por idade, sexo, sistema de classes, ocupação econômica, religiosa até os grupos especializados em certo tipo de música ligados a estabelecimentos tradicionais com a função de manter uma tradição ou formando grupos profissionais para a atuação em ocasiões específicas". (p4)

"Nos grupos pesquisados, a "performance" não se reduz a um momento final, de apresentação de um produto trabalhado com precisão. Significa ao contrário, toda uma prática até mesmo em ensaios - onde o prazer está mais na ação (estar tocando, estar fazendo) que na apresentação final". (p5)

Em nossos projetos é através dos encontros e ensaios para as apresentações públicas que os alunos têm contato uns com os

outros e formam um grupo unido pelo mesmo objetivo. Cada um é submetido a um processo de treinamento individual que é complementado pela prática musical que se dá dentro do grupo.

4.3 - O Desenvolvimento do Trabalho:

Outra consideração feita na distribuição dos choros entre os alunos foi o nível em que cada um se encontrava e isso também estabeleceu a formação dos pequenos grupos. Alunos de níveis mais adiantados podendo ficar com as partes mais difíceis, abrindo espaço para a participação de alunos iniciantes. Os choros foram executados das seguintes formas:

1. Flor Amorosa (flauta-piano-pandeiro)
2. Sururu na Cidade (piano solo)
3. Tito-Tico no Fubá (piano-solo)
4. Brejeiro (piano à 4 mãos)
5. Yayá (piano-teclado-pandeiro-flauta)
6. Vou Vivendo (piano e teclado)
7. Proesas de Solon (2 teclados)
8. Brasileirinho (teclado solo)
9. Noites Cariocas (piano e 2 teclados)
10. Odeon (piano-teclado-flauta-pandeiro e voz)

Com exceção de Tico-Tico no Fubá em que foi utilizada a partitura para piano tradicional as demais partituras utilizadas foram partituras cifradas. (vide exemplo em anexo). Essas partituras são consideradas partituras de base e para compreendermos como os choros deveriam ser executados realmente, fizemos a audição de todos eles.

Partes dos arranjos iam sendo elaborados por cada um em suas aulas e experimentados no conjunto. Utilizamos bastante os

recursos do teclado eletrônico mas a medida que surgiu a necessidade de outros instrumentos eles foram providenciados.

Eu entrei em contato com a professora de flauta transversa Helle-Nice Suhett Figueiredo para que ela pudesse nos ajudar e uma de suas alunas que tinha bastante afinidade com repertório de choro veio trabalhar conosco.

O conjunto de choro "Chorando pelos Dedos" também participou de nosso trabalho e foi através dele que os alunos puderam ouvir os choros executados pelo regional, ampliaram o conhecimento do repertório e absorveram bem o "jeito de tocar", puderam contar ainda com a participação do percussionista em Flor Amorosa, Yayã e Odeon.

Em alguns encontros selecionamos materiais de pesquisa sobre a história do choro, o contexto social em que ele surgiu, sua origem, seu desenvolvimento.

O trabalho foi apresentado em 2 de outubro de 1992 no Conservatório Brasileiro de Música. (vide convite em anexo).

4.4 Análise da Experiência:

Faz parte da nossa prática musical o desenvolvimento de trabalhos desse tipo para serem apresentados publicamente e esses trabalhos sempre proporcionam ao grupo um grande crescimento musical.

Entretanto venho observando que o maior crescimento musical que obtenho com meus alunos quando utilizamos um repertório de música popular brasileira em relação a outro tipo de repertório é

o desenvolvimento da grande percepção auditiva que se faz naturalmente necessária para que a boa execução possa ocorrer. Esse treino de "ouvido" conduz a aquisição de fluência rítmica, harmônica e melódica, que todo músico popular de uma maneira geral possui, o que não pode se afirmar da mesma forma em relação a músicos com formação acadêmica.

Tom Jobim disse uma vez em entrevista a Jose Eduardo Homem de Mello publicada no livro deste sobre Música Popular Brasileira:

"Eu não sei, acho que a pessoa deve escrever música, mas não sei se é para escrever tudo, entende? Há certas coisas pessoais que são impossíveis de escrever, porque aí a escrita se torna de tal forma complicada com problemas tais para os executantes, que seria mais fácil para eles ouvirem. E a música sempre foi feita de ouvido, é escrita a posteriori. Basicamente todo compositor compõe de ouvido, a música é uma arte do ouvido, não uma arte visual".

Acho que por muito tempo a escola a considerou ao contrário, porque a fidelidade a partitura, assim com a fidelidade a regras foi sempre a norma básica dos conservatórios.

O Brasil é um país de uma musicalidade latente e a música brasileira justamente por seu ritmo especial fornece um material muito rico para o processo de educação musical. As síncopes que provocam deslocamento do acento despertam a intuição, a memória, e criatividade especialmente naqueles que fazem parte desse contexto, que pertencem a essa realidade.

Em relação ao trabalho que fizemos sobre o gênero

choro pude observar que mesmo aqueles alunos que não conheciam o gênero passaram a apreciá-lo e demonstraram interesse em continuar adquirindo conhecimento sobre a história da música popular brasileira. Portanto, o contato com esse tipo de repertório também é de importância política pois eu acho fundamental dar ao aluno principalmente na sua infância e adolescência conhecimento da cultura de seu país. O aluno brasileiro trabalha muitas vezes um repertório completamente desvinculado da realidade dele enquanto vive num país de uma riqueza musical intensa. Ricardo Tacuchian afirma em seu livro "A música na educação como processo":

"Se a educação e a arte devem estar a serviço do homem , sua estratégia deve partir de sua própria cultura, ainda que seja a cultura do oprimido".

Continuando a analisar o trabalho que fizemos em cima de um repertório de choro posso afirmar que várias habilidades funcionais no uso do teclado foram desenvolvidas por meus alunos, tudo isso ocorrendo naturalmente e sobre uma música "viva", expressão musical do país que eles nasceram.

Essas observações me levaram a pensar na razão do porque esse material não se encontrar organizado em termos didáticos para ser utilizado pelas escolas de música brasileiras da mesma maneira que elas organizam em seus currículos o aprendizado da música erudita européia dos séculos XVIII e XIX. Acredito que isso esteja ligado ao comportamento político-cultural do país em geral. O Brasil até hoje não se libertou do domínio cultural estrangeiro, mas posso afirmar que através de experiências práticas com um repertório de música popular brasileira dentro do meu trabalho de educação musi-

cal através do teclado, tenho encontrado vasto material para atingir os objetivos da disciplina já definidos nessa monografia.

Considerações finais:

A medida que a educação musical através do teclado afirma que o piano enquanto instrumento deve estar à serviço da música e não à serviço do virtuosismo ela caminha em direção a uma nova proposta de educação musical que a meu ver ainda não está compreendida e utilizada dentro das escolas. Para muitos educadores a música e o instrumento não são uma mesma coisa e o processo de musicalização é considerado apenas uma etapa de iniciação musical. Há aqueles que consideram que os alunos devem ser musicalizados antes de irem para a aula de instrumento como se o processo de musicalização não fosse algo contínuo para ser vivenciado ao longo de toda a experiência musical e não interrompido em prol da aquisição da técnica instrumental. O instrumento musical como o nome já diz é algo utilizado para se fazer música e é a música o elemento mais importante.

Sendo assim as escolas estão muito mais voltadas para um ensino tradicional de instrumento vinculado a um repertório de música erudita e a utilização de um material de técnica, não ocorrendo a prática daquilo que a educação musical através do teclado chamou de habilidades funcionais.

Se tais habilidades fossem praticadas no estudo de um instrumento, é que se sentiria a necessidade direta da utilização de um repertório de música popular, pelo potencial gerador que a música popular tem.

A filosofia da educação musical através do teclado é uma revolução no ensino de piano, mas que ainda não aflorou no Brasil. Essa filosofia de ensino precisa ser no Brasil mais divulgada, porque

temos em nossas mãos um material muito rico para trabalhar os conteúdos da disciplina que é a nossa música popular. Muitos professores de educação musical através do teclado já perceberam isso e a utilizam como recurso para trabalhar ou aprofundar várias habilidades o que não existe é um material organizado de pesquisa sobre os conteúdos que cada gênero pode gerar e ao invés dos materiais didáticos serem elaborados em cima de adaptações de livros estrangeiros para a realidade brasileira eles deveriam emergir da própria realidade brasileira.

De um modo geral, nesse país de uma musicalidade tão intensa, de um acervo musical tão rico, inexiste uma organização sistemática do estudo da música popular. Muitas vezes o aluno sai de uma universidade sabendo analisar claramente a forma sonata mas incapaz de caracterizar o gênero "choro".

Voltamos a questão política do domínio cultural, do preconceito em relação a cultura popular, a falta de preservação cultural que existe no Brasil e ao pensamento que como educadores precisamos estar sempre dispostos a mudar esse quadro.

BIBLIOGRAFIA:

22.

- GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. Educação Musical Através do Teclado, Vls. I, II, III, IV, São Paulo: Cultura Musical, 1985.
- OLSON, Lynn Freeman. BIANCHI, Louise. BLICKENSTAFF, Marvin. Music Pathways, A Course for Piano Study. New York: Carl Fischer.
- PACE, Robert. Criando e Aprendendo, São Paulo. Ricordi Brasileira S. A. 1974.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, 16^a ed; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FREIRE, Paulo. Educação como Prática de Liberdade, 18^a ed; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares; Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Educação, 1986.
- GAINZA, V.H. Fundamentos Materiales y Tecnicas de la Educacion Musical. Ensayos y conferencias: 1967 - 1974. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1977.
- MELLO, José Eduardo Homem de. Música Popular Brasileira, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.
- ANDRADE, Mário de. Música Doce Música. 2^a ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976.
- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1945.
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - Um Tema em Debate. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966.

entrevistas / entrevistas / entrevistas
Gonçalves, M^{re} Lourdes Junqueira - UFRJ - 25/6/93
Sylvio Augusto - UFRJ - 17/6/93

ANEXO:

(Pg. 17)



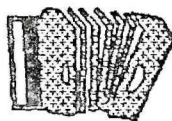
*Temos o prazer de convidar
para a apresentação
do nosso trabalho sobre
"A Importância da Rítmica Brasileira
No Processo de Musicalização" através de*

UMA HOMENAGEM

AO CHORO

CARIOCA

**DIA 2 DE OUTUBRO - SEXTA FEIRA
AS 19 HORAS
CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA
Av GRAÇA ARANHA NO 57 - 12º ANDAR**



**REALIZAÇÃO
PROF ANA CRISTINA DE PAULA**



PROGRAMA

ps. 17

1. FLOR AMOROSA (*Antonio Callado e Catulo da Paixão Cearense*)

. Valéria Rodrigues Franca Leite

2. SURURU NA CIDADE (*Zequinha de Abreu*)

. Fábio Oest Motta

3. TICO - TICO NO FUDÁ (*Zequinha de Abreu*)

. Paula Pinto da Costa

4. BREJEIRO (*Ernesto Nazareth*)

. Delvson Paulo Mendes de Oliveira
. Douglas Paulo Mendes de Oliveira

5. YAYÁ (*Henrique Vogeler*)

. Valéria Rodrigues Franca Leite
. Renata Vieira Carbonel

6. BRASILEIRINHO (*Waldir Azevedo*)

. Guilherme Caldas da Cunha Neto

7. VOU VIVENDO (*Pixinguinha e Benedito Lacerda*)

. Fabiana Polava de Almeida Silva
. Taís Camelro Quirico

8. PROEZAS DE SOLON (*Pixinguinha e Benedito Lacerda*)

. Guilherme Caldas da Cunha Neto
. Douglas Paulo Mende de Oliveira

9. NOITES CARIOCAS (*Jacob do Bandolim*)

. Fábio Oest Mota
. Paula Pinto da Costa

10. ODEON (*Ernesto Nazareth*)

. Renata Vieira Carbonel
. Taís Camelro Quirico

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

. Cláudia Valle Madeira - Aluna de Flauta Transversa da Professora
. Helo-Nice Suhett Figueiredo
. Luizinho do Pandeiro
. Grupo do Choro "Chorando pelos Dedos"

AGRADECIMENTOS

. RENATA'S Decorações Infantis
. Aos Nossos Pais
. A todos que assistem, apoiam e incentivam o nosso trabalho

Vou vivendo

CHORO-SERENATA

PIXINGUINHA e BENEDITO LACERDA

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the notes, including F, G7, A7, Dm, Bb7, Ab, Bbm, F, Dm, Gm, C7, Dm, A7, D7, Gm, Dm, E7, A7, Dm, A7, D7, Gm, Gm, Dm, E7, A7, 1. Dm, 2. Dm, Do, ao, F, Bb, D7, G7, Cm, Cm, F7, F7, Bb, Bb, D7, G7, Cm, Cm7, Bb, G7, Cm, F7, Bb, and F. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C. do ao *".