

Artigo publicado em:

Anais do IV Encontro Anual da ABEM, Goiânia, 1995.

O ENSINO NÃO TONAL DA MÚSICA EM CONSERVATÓRIOS DA REGIÃO PARISIENSE¹

Bernadete Zagonel

O despertar para a música

Existe na língua francesa um termo muito apropriado para se designar o início da educação musical das crianças que, ao mesmo tempo, engloba em si toda uma postura de trabalho. Trata-se do “*éveil musical*”, que significa “despertar”. E o despertar da criança para o mundo da música, um conceito nascido, antes de tudo, da transformação de mentalidades.

Segundo François Delalande², este “despertar musical” é um trabalho pedagógico que vem sendo desenvolvido na França há quase trinta anos e que, seguindo as trilhas da música concreta, leva a criança da descoberta à exploração de fontes sonoras e a se expressar por si mesma, a escutar; a criança se habitua a fazer e a ouvir. Seus elementos de base são os seguintes:

- expandir os horizontes da música, incluindo a contemporânea, extra-européia, popular, etc.;
- postergar o ensino das técnicas e da teoria tradicional da música ocidental;

¹A presente pesquisa foi realizada nos anos letivos de 1988-1989, e obteve algumas complementações em 1994.

²DELALANDE, François. “Le rôle des dispositifs dans une pédagogie de la création musicale infantine”, *L’Education musicale à l’école, Actes du colloque départemental d’éducation musicale en Seine et Marne*, IPMC, 1988, p.34.

- dar ênfase a uma atividade de produção que faça apelo à criatividade.

Não se trata de passar às crianças definições ou concepções teóricas, nem de lhes ensinar uma técnica precisa. Pretende-se ultrapassar estes elementos, dando-lhes a oportunidade de criar, e também colocando-as em contato com todos os tipos de música. Uma das características essenciais do “éveil” está na sua ligação com a descoberta.³ É um caminho em direção à compreensão da música em sua totalidade, do sentido musical em si, que pode se produzir por meio de uma pedagogia de escuta e de invenção. É igualmente importante desenvolver, pelo despertar à música, o que já é potencialmente musical no indivíduo e em seu meio, e descobrir a musicalidade latente que quase todo fenômeno traz em si.

A prática desta etapa de “despertar”, e sobretudo seu espírito, devem ser mantidas o maior tempo possível, e de diversas formas, durante todo o decorrer dos estudos musicais. Assim também cada professor deve poder desenvolver seu próprio método em função da personalidade, da percepção, sua e das crianças com as quais está em contato.

O “éveil” tira a criança de uma aprendizagem imitativa que, apesar de participativa, esta restrita à aquisição de noções musicais - pelo fato de passar por um processo de sensibilização e de descoberta da música, da experimentação e da criação. Em paralelo, a criança pode explorar e desenvolver suas próprias potencialidades individuais.

Mas nada disso tem sentido se a criança não tiver prazer em fazer música. A aprendizagem musical não deve ser percebida como um treinamento difícil de ser adquirido, mas como um meio de comunicação, de manifestação de necessidades individuais, sejam elas artísticas, emocionais ou outras. Antes de tudo, é preciso lembrar que música é uma arte viva, e é a sua prática que confere prazer.

Procedimentos de pesquisa

³CAILLARD, Madeleine et alii. L'éveil musical: réflexions et pratiques, Paris, IPM, 1986, p.20.

Esta pesquisa vem mostrar de que maneira a musicalização de crianças de 5 a 10 anos se desenvolve em conservatórios da região de Paris-Ile-de-France cuja preocupação maior é o despertar musical da criança, e cuja linha de atuação se volta mais especificamente para a música contemporânea.

A partir de informações fornecidas por órgãos oficiais de avaliação pedagógica da França⁴, foi obtida uma lista de dezesseis escolas situadas na chamada região parisiense, que atinge um raio de aproximadamente 50 km de extensão.

Optou-se pelo método de observação, que permite detectar a ação do professor em sala de aula. É importante ressaltar que foram levados em consideração o ensino e os conteúdos escolhidos pelo professor e não o aluno.

A pesquisa foi executada em três etapas:

1º- Entrevista com os diretores dos 16 conservatórios a partir de questionário abordando cinco diferentes pontos sobre o funcionamento do estabelecimento de ensino e sobre os cursos de iniciação musical.⁵

2º- Observação de aulas de iniciação musical, em datas marcadas pelo professor. Tomou-se nota do desenvolvimento de cada aula para posteriormente se efetuar a análise e a interpretação desses dados.⁶

3º- Entrevista individual com todos os professores, a partir de um questionário de 11 questões sobre suas idéias pedagógicas e sua atuação com os alunos.⁷

Dados sobre as escolas de música repertoriadas.

⁴Inspeção da Música em Região Paris-Ile-de-France, Direção da Música e da Dança do Ministério de Cultura e da Comunicação da França e Centro Nacional de Ação Musical (CENAM).

⁵As perguntas aos diretores abordam os seguintes pontos: a) dados administrativos sobre o estabelecimento, número de alunos e de professores, formação do diretor; b) existência ou não de estúdio e cursos de música eletroacústica destinados às crianças; c) existência de cursos de composição; d) características dos cursos de iniciação; e) atividades musicais ligadas à música contemporânea desenvolvidas na escola.

⁶A análise considera os seguintes pontos: a) a pesquisa sonora; b) lugar ocupado pelo ensino da teoria tradicional no conjunto das atividades; c) parâmetros e dimensões do som abordados; d) utilização de corpos sonoros e de instrumentos; e) notação e grafismo (tradicional ou não); f) audição de obras musicais (frequência e tipo de repertório); g) prática de jogos; h) utilização do corpo.

⁷Esse questionário foi construído a partir dos pontos descritos acima, com o acréscimo de alguns dados de ordem pedagógica. As questões são todas abertas, dando lugar a respostas livres, e sem a proposição de alternativas de escolha.

Todas as 16 escolas de música visitadas pertencem a órgãos governamentais (municipais, regionais ou nacionais). A quantidade média de alunos de música por conservatório é de 700, sendo que o menor deles possui 250 e o maior 1200 alunos. A maioria de seus diretores é compositor (6) ou instrumentista (5).

Quase todos os conservatórios possuem um estúdio de música eletroacústica, mas apenas um deles dá acesso às crianças; metade das escolas oferece cursos de composição.

Poucos possuem novos instrumentos musicais (Gmebogosse, Melison, UPIC, Baschet)⁸, mas em todos existe uma grande quantidade de instrumentos de percussão, incluindo-se aí alguns componentes do Instrumental Orff.

É comum encontrar nestas escolas atividades extra-classe dedicadas à música contemporânea. Quase todas encomendam anualmente obras inéditas a compositores para seus alunos estudarem, e organizam apresentações dedicadas exclusivamente à música de nosso século.

Resultado das observações em sala de aula e das entrevistas com os professores.⁹

A partir das observações em sala de aula e das entrevistas individuais foi possível constatar que a maioria dos professores dos estabelecimentos visitados está à procura de métodos que trabalhem com a música contemporânea. Muitos deles desenvolvem um ensino bastante aberto, e alguns conseguem integrar elementos pertencentes à arte sonora de hoje aos métodos mais tradicionais de ensino aos quais estão habituados (por ex.: métodos ativos).

⁸Gmebogosse: mini estúdio de música eletroacústica, desenvolvido pelo *Groupe de Musique Expérimentale de Bourges* (GMEB).

Melison: sintetizador desenvolvido pelo *Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi*.

UPIC: computador capaz de decodificar gráficos em sons, idealizado por Xenakis.

Baschet: as "Estruturas Sonoras Baschet" são um conjunto de instrumentos metálicos de ressonância longa.

⁹Foram observadas 51 aulas, ministradas por 29 professores diferentes. A idade das crianças oscilou dos 4 aos 10 anos, com um número médio de 14 alunos por classe. A duração das aulas variou de 30 minutos a 1h30.

Na maioria dessas escolas de música não há um programa estabelecido para ser seguido nos cursos de iniciação, e não é exigido do professor uma formação dentro de algum método específico. Cabe ao professor a responsabilidade de escolher os conteúdos e as linhas pedagógicas. Fica claro, no entanto, que o diretor do estabelecimento desempenha um papel importante nessa definição, pois é ele quem estabelece as diretrizes de trabalho da escola de modo geral.

As observações e as entrevistas nos possibilitam afirmar que a maioria dos professores em questão têm como propósito despertar as crianças para a música pelos caminhos da pesquisa e da criação. No entanto, freqüentemente eles se apoiam em princípios pregados pelos métodos ativos, fato não muito surpreendente uma vez que estes últimos têm grande repercussão já há longo tempo, enquanto que as novas experiências continuam ainda pouco divulgadas.

Em geral os professores declararam conceber o ensino musical como um meio, antes de tudo, de levar as crianças ao prazer em fazer música e criar. Acreditam ser essencial que se desenvolva nelas um espírito crítico a partir da escuta consciente.

Igualmente pudemos observar que estes professores dão muita importância à liberdade de ação. Os alunos são constantemente levados a participar ativamente das aulas dando suas opiniões e refletindo sobre os assuntos abordados, e desenvolvendo o hábito de analisar suas próprias atitudes e a dos seus colegas. A preocupação em estimulá-las a expor suas opiniões e de criticar é primordial num mundo onde o homem reclama mais e mais por sua participação na sociedade, comportamento que deve ser respeitado também na escola.

Os professores dão especial atenção à sensibilização das crianças à música, considerando essa etapa como essencial na aprendizagem. Segundo a maioria deles, o mais importante nesse período não é a aprendizagem de noções, mas o desenvolvimento do gosto pela música, razão pela qual não trabalham a teoria tradicional. No entanto pode-se notar que metade dos entrevistados consegue integrar o ensino desta última a outros elementos, mais ligados à música contemporânea. Outra parte deles nem ao menos aborda os códigos tradicionais como notas e ritmos.

Esses professores preferem deixar este aprendizado para quando a criança estiver mais amadurecida musicalmente, e for iniciar o estudo de um instrumento.

No entanto constata-se um problema, verificado também aqui no Brasil, no momento da passagem das classes de iniciação para as de teoria e de instrumento. Em geral é criada uma ruptura provocada pelo tipo de metodologia aplicada e pelos conteúdos abordados pois, durante a iniciação, as condutas são mais livres e participativas, enquanto que depois, passam a ser mais rígidas e, inclusive, menos criativas.

Esse problema aparece principalmente porque as concepções pedagógicas dos professores de iniciação são diferentes daquelas dos professores de teoria. Enquanto os primeiros se propõem a despertar a criança para a música pela prática da criação e da liberdade de ação, os outros se preocupam em transmitir informações e noções musicais mais objetivas, com métodos que colocam o aluno numa maior passividade.

Quanto à escrita, quase todos trabalham exclusivamente com grafismos inventados pelos alunos para representar os sons, aproximando-se de uma linguagem contemporânea. Em alguns casos os professores são encarregados de preparar as crianças para a leitura das notas, mas não de ensiná-las a ler e a escrever, pois esta prática é normalmente uma função do aprendizado do instrumento.

Um fato notável pela sua frequência reside na utilização de jogos, que ocupam um lugar essencial para todos os professores. Essa é uma tendência bastante comum, e tem mostrado sua eficácia, pois as crianças aprendem de maneira mais natural, descontraída e espontânea. São sempre uma atividade lúdica, mas não perdem seus objetivos pedagógicos, e têm como elemento de base o som. No entanto os jogos praticados nem sempre conduzem o aluno à criação, mas sim a imitar ou reconhecer elementos trabalhados. Na verdade, as metodologias que realmente trabalham com o criar são pouco frequentes.

Igualmente pôde-se constatar que se ouve pouca música de repertório clássico em sala de aula - o que seria uma prática necessária à formação do músico. Isto contradiz as respostas dos professores aos questionários, quando afirmaram fazê-lo

regularmente, apresentando aos alunos diferentes gêneros, do folclórico ao clássico, do jazz ao contemporâneo erudito.

Outra abstenção quase total observada foi quanto ao trabalho com outros parâmetros e dimensões do som que não apenas os tradicionais - altura, intensidade, duração e timbre. Nunca foram citados termos como densidade, brilho, granulação ou espacialização do som, usuais nas músicas eletrônica ou computadorizada. Esses elementos deveriam fazer parte dos programas, visando-se ampliar a percepção das novas realidades sonoras.

Por outro lado, o trabalho com timbres é bastante intenso, a partir da exploração de instrumentos, de objetos, da voz e do corpo. Verificou-se que o professor se libertou definitivamente da presença do piano no ensino da música, substituindo-o pelos mais diversos materiais sonoros: pequenas percussões, instrumentos melódicos como xilofones, e objetos diversos tal papéis, caixas, vidros, metais, etc. A voz é bastante usada, mais freqüentemente para o canto, e pouco na pesquisa de novos sons e de expressão musical individual ou de grupo.

Se por um lado existe a falta eventual de condições materiais, de formação ou de informação quanto às novas propostas de ensino de música, por outro se nota o grande esforço por parte dos professores com vistas a um trabalho estético e pedagógico atual.

Seria preciso preparar os professores também para as novas tecnologias e com métodos inovadores de ensino de música para que eles possam, com tranquilidade, prazer e consciência, agir e interagir com seus alunos dentro do pluralismo que caracteriza nossa contemporaneidade.