

O Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia e mudanças curriculares no Curso Técnico: um estudo sobre contribuições de Koellreutter e Schafer para a criação de disciplinas ligadas à prática da música contemporânea

BEATRIZ DE MACEDO OLIVEIRA

■ 138

Beatriz de Macedo Oliveira é graduada em Educação Artística Habilitação em Música (1986), em História (1993) pela Universidade Federal de Uberlândia, em Pedagogia (UNIFRAN) e Pós-Graduação em Educação (UNIFRAN), atuando, principalmente, como professora de Flauta Doce e Prática de Conjunto no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli em Uberlândia. Atualmente, está cursando o Mestrado em Artes na Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação da Prof^ª Dra. Sonia Tereza da Silva Ribeiro. biaflauta@yahoo.com.br

■ RESUMO

Este estudo tem por objetivo discutir a inclusão de disciplinas voltadas para escuta, criação e prática da música contemporânea no Curso Técnico do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, Uberlândia-MG. Justifica-se pela necessidade em desenvolver, nos futuros músicos profissionais, um conceito de música mais abrangente, ampliando o universo sonoro e a capacidade criativa por meio da apreciação e de atividades de composição através da contemporaneidade, buscando a formação de músicos para um mercado profissional em constante mudança. O estudo parte do Conservatório e das mudanças curriculares no Curso Técnico e da reflexão do pensamento de Koellreutter e Schafer no que diz respeito às novas concepções em educação musical mediante a utilização de procedimentos de escuta e criação de paisagens sonoras. Koellreutter defende a perspectiva de capacitar músicos para encarar sua arte como arte aplicada, visando colocar suas atividades a serviço da humanidade, e Schafer diz respeito às formas de escutar e perceber a paisagem sonora, suas transformações e suas possíveis influências no fazer musical. Este estudo tem como relevância a utilização das propostas desses autores por serem adequadas ao país devido aos objetos sonoros utilizados (corpo, voz e objetos cotidianos) e pela sua acessibilidade e facilidade de aplicação.

■ PALAVRAS-CHAVE

Escuta. Prática da música contemporânea. Paisagem sonora. Formação de músicos. Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia-MG. Curso Técnico.

■ ABSTRACT

This study aims to discuss the need of inclusion of disciplines focused on listening, creation and practice of contemporary music in the Technical Course of the State Conservatory of Music Cora Pavan Capparelli, Uberlândia-MG. Justified by the need to develop future professional musicians in a music concept more comprehensive, expanding the universe of sound and creative ability through appreciation and activities of contemporary composition by seeking the training of musicians for a professional market-changing. The starting-point of the study is the Conservatory and the curricular changes in the Technical Course and the reflection of the thought of Koellreutter and Schafer with regard to new concepts in music education through the use of procedures of listening and creating soundscapes. Koellreutter defends the need to enable musicians to consider their art as applied art, aiming to put their activities in the service of humanity and with respect to Schafer ways to listen and understand the soundscape, their transformations and their possible influences in music making. The relevance of this study is due to consider their proposals appropriate to the country because of the sound objects (body, voice, and everyday objects) used and its accessibility and ease of application.

■ KEYWORDS

Listening. Practice of contemporary music. Soundscape. Training of musicians. State Conservatory of Music Cora Pavan Capparelli Uberlândia-MG. Technical Course.

Introdução

Schafer (1991) analisa que à medida que cresce a industrialização e se desenvolve a tecnologia ocorre um aumento da quantidade de sons, com os quais convivemos cotidianamente. Esse fato vem causando preocupação aos cientistas de todo o mundo sobre as consequências que podem ter sobre o ser humano, surgindo daí importantes pesquisas que procuram entender a relação entre o homem e os sons do seu ambiente.

Ao conjunto dos sons pertencentes a um determinado ambiente Schafer (1991) chama de *paisagem sonora*, a qual tem se modificado devido às transformações sociais e ambientais ocorridas no século XX.

Em sala de aula, Schafer (1991, p. 377) introduz “profundas questões referentes à natureza da música e suas relações com o ambiente e com a sociedade”, transformando a música em uma disciplina em que prevaleça o fazer criativo e a composição de uma nova paisagem sonora mundial. Propõe a integração das artes, combatendo a tendência à fragmentação, e critica os professores que acabam transformando a música na “disciplina menos criativa do currículo”.

Segundo Koellreutter (1997), uma nova sociedade está existindo, podendo ser caracterizada como uma sociedade de massa, tecnológica e industrializada. Para o autor, a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela sociedade que surge sendo orientada por esquemas novos de condições econômicas, de transformações na organização social e, ainda, por mudanças quanto às necessidades educativas e curriculares.

Ao entender que a arte está integrada com a sociedade, compreende-se, pela visão do autor, que esta sociedade também produz um novo tipo de música e de formas de ensinar. Pensar a música contemporânea envolve, de um lado, refletir sobre ela e o seu ensino voltados para os avanços científicos pós século XX. De outro, implica avaliar a relevância de se romper com as tendências fragmentadas da formação, muitas vezes, desarticuladas do processo de construção do conhecimento musical e pedagógico-musical.

Educadores como Murray Schafer e Hans-Joachim Koellreutter incorporam reflexões que ajudam a pensar o currículo de cursos técnicos de música e em disciplinas renovadas, por abordagens contextualizadas acerca de relações pedagógicas que consideram o fazer musical criativo.

A ideia de educação musical, sob esses fundamentos, confere uma abordagem educativa e musical inserida nas novas realidades culturais. Para Koellreutter (2001) e Schafer (1991), isso diz respeito a criar princípios criativos na aquisição do conhecimento musical e no seu ensino.

Algumas questões orientam este estudo. São elas: Qual a importância da inclusão de disciplinas voltadas para a escuta e a prática da música contemporânea no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia-MG? Que disciplinas poderiam ser incluídas no Curso Técnico que proporcionassem uma prática musical e profissional mais criativa?

Justifica-se o trabalho por contribuir para a divulgação de experiências didáticas em música, propondo a inclusão de disciplinas curriculares no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia-MG, embasadas nas propostas músico-pedagógicas dos compositores H. J. Koellreutter (2001) e M. Schafer (1991). Embora as propostas dos compositores referendados já tenham sido por demais apresentadas, discutidas e divulgadas, o estudo contribui, significativamente, para inovar o currículo da referida instituição, uma vez que esta atravessa um momento de revisão curricular no propósito de adequar a formação do Curso Técnico ao mercado de trabalho em mudanças, embasada nos Parâmetros Curriculares Nacionais e na Resolução Estadual em vigor. Deve-se considerar o momento presente, em que os conservatórios e escolas de música do país estão realizando alterações curriculares, e as ideias de Koellreutter e Schafer são bastante atuais para a sociedade brasilei-

ra, na qual o acesso à educação musical ainda é muito restrito e a criação em arte contemporânea ainda pouca explorada, tendo em vista o tradicionalismo dos modelos curriculares das escolas especializadas em música. Também por compreender a necessidade de incluir disciplinas que ampliem o conceito de música e o universo sonoro do técnico em música.

Sendo assim, este estudo tem a música e o seu ensino na perspectiva de inserir algumas novas disciplinas no currículo do Curso Técnico do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia. O interesse é introduzir uma discussão sobre a necessidade da inclusão de disciplinas voltadas para a escuta e a prática da música contemporânea nessa instituição. Numa visão mais ampla, isto significa incluir disciplinas que desenvolvam, nos futuros músicos profissionais, um conceito de música mais abrangente, ampliando o universo sonoro por meio da apreciação musical contemporânea associada às atividades de composição, exploração de objetos musicais e sonoros¹ existentes, e levando em consideração a possibilidade de manipulação dos recursos materiais e tecnológicos que a escola oferece.

Quatro tópicos constituem o presente estudo: 1) o conservatório de música de Uberlândia, legislação e mudanças curriculares; 2) as contribuições de Koellreutter; 3) as contribuições de Schafer; 4) os procedimentos de escuta e a criação da paisagem sonora contemporânea e sua inserção no currículo do Curso Técnico.

141 ■

1. O Conservatório de Uberlândia, a legislação e mudanças curriculares

Nas últimas décadas, o Conservatório de Uberlândia tem feito várias mudanças curriculares baseadas nas novas legislações que fundamentam os Cursos Técnicos de Música, tendo como objetivo a inserção dos músicos profissionais no mundo do trabalho. Observam-se, nesses currículos, a inexistência de disciplinas e de uma prática pedagógica voltada para escuta, criação e prática da música contemporânea.

Pensando em mudanças curriculares para a realidade escolar pretendida, o artigo expõe sobre o contexto em que a instituição está inserida, bem como seu histórico, por compreender que um modelo de currículo está intimamente ligado a visões de mundo e de sociedade.

Para refletir sobre a música contemporânea no Curso Técnico do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia e introduzir um estudo sobre a inclusão de disciplinas que ampliem o universo sonoro dos estudantes por meio da escuta e prática da música contemporânea, é fundamental conhecer alguns aspectos ligados ao Conservatório, às mudanças educacionais e ao modelo do currículo.

Em Minas Gerais, existem doze conservatórios mantidos pelo Estado, representando um centro de formação profissional de músicos, além de ser espaço de criação e difusão da cultura.² Essas instituições oferecem ensino público com o propó-

¹ Aqui o termo objeto sonoro se refere aos diferentes materiais sonoros dos quais podemos extrair sons com intencionalidade musical.

² Os conservatórios: Conservatório Estadual de Música Professor Theodolindo José Soares, de Visconde do Rio Branco; Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga, de Varginha; Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, de Uberlândia; Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi, de Uberaba; Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, de São João Del Rei; Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira, de Pouso Alegre; Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, de Montes Claros; Conservatório Estadual de Música Lia Salgado, de Leopoldina; Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano, de juiz de Fora; Conservatório Estadual de Música Dr. José Zoccoli Andrade, de Ituiutaba; Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita, de Diamantina, Conservatório Estadual de Música Raul Belém, de Araguari.

sito de desenvolver a aptidão artística e musical e formar profissionais nas áreas de instrumento e canto, em acordo com a legislação pertinente à Educação Profissional, conferindo diploma de curso técnico equivalente ao ensino médio. O aprendizado musical desenvolvido nesses conservatórios caracteriza-se por ser essencialmente europeu.

Uberlândia, por ser uma das cidades mais progressistas de Minas Gerais, possui um Conservatório fundado em 1957 que, hoje, recebe o nome de Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli em homenagem a sua criadora. Desde sua oficialização, tem sido um centro irradiador de artes, procurando sempre manter intercâmbio com a comunidade e participar ativamente, com seus grupos e solistas, das promoções culturais da região, tornando-se uma forte referência cultural.

Hoje, uma revolução cultural, social e econômica global, tem provocado profundas transformações na educação, extensivas a todas as áreas e níveis do conhecimento. O mercado de trabalho, além da especialização e das habilidades profissionais, exige um indivíduo sensível às mudanças, com disposição para aprender e contribuir para o seu contínuo aperfeiçoamento.

A LDB n. 9394/96 consolidou a superação dos enfoques assistencialista e economicista da educação profissional, dispondo que “a educação profissional, integrada às diferentes formas de educação, ao trabalho, à ciência e à tecnologia, objetiva garantir ao cidadão o direito ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social” (PARECER n. 16/99, p. 15). Segundo Esperidião (2002), cabe aos professores reformular suas concepções e práticas pedagógicas – desde que os currículos também estejam construídos interligando o mundo do trabalho às necessidades do mercado profissional do músico atual.

Nesse contexto, a escola se reorganiza em seus currículos, estabelecendo como meta principal, o desenvolvimento de competências e saberes voltados para a formação do cidadão, ou seja, ‘a capacidade de articular, mobilizar e colocar em ação valores, conhecimentos e habilidades necessários para o desempenho eficiente e eficaz de atividades requeridas pela natureza do trabalho’ (Parecer n. 16/99 *apud* ESPERIDIÃO, 2002, p. 72).

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte de 1998, o ensino artístico buscará desenvolver competências sobre os saberes do professor e do aluno, relacionadas aos processos de produção, apreciação e investigação em arte, contextualizadas nas experiências e saberes individuais e coletivos culturalmente desenvolvidos, que são distintos e sujeitos as variações espaciais e temporais (BRASIL, MEC, PCN – Ensino Médio, p. 52).

Diante disso, verifica-se que a implementação da prática educativa em arte relaciona a aprendizagem de conhecimentos teoricamente sistematizados articulados com a realidade, atento às que partem da vida real e de sua transformação, e buscando não só a formação profissional, mas a formação do cidadão.

O Parecer n. 16/99, aprovado em 05/10/99, pelo Conselho Nacional de Educação instituindo as Diretrizes Curriculares para a Educação Profissional, trouxe muitas modificações na estrutura dos cursos técnicos dos Conservatórios Estaduais de Música, permitindo que as instituições componham sua organização curricular partindo de competências profissionais definidas por área, com um olhar crítico e atento às

transformações sociais, considerando as demandas do cidadão e sua inserção e navegabilidade no mundo do trabalho. Além dessas premissas básicas, definidas como princípios norteadores da Educação Profissional, a Resolução n. 4 de 1999 considera que uma instituição deve conciliar sua vocação institucional com as demandas identificadas de acordo com sua capacidade de atendimento. As diretrizes vão além, conduzindo ao aprimoramento contínuo do processo da formação de técnicos de nível médio, cujos currículos devem propiciar a inserção e a reinserção destes técnicos no mercado de trabalho atual e futuro.

Em 2005, saiu a Resolução SEE/MG n. 718/2005 que regulamenta o funcionamento dos conservatórios mineiros e trouxe também profundas modificações no curso técnico. De acordo com o artigo 12, “os cursos técnicos poderão ser estruturados em módulos com terminalidade³ correspondentes a qualificações e habilitações profissionais de nível técnico indicados pelo mercado de trabalho” (BRASIL, Resolução SEE/MG n. 718, de 18 de novembro de 2005, p. 3). O artigo 13 dispõe que “os conservatórios adotarão, nos planos de cursos técnicos, um conjunto de componentes curriculares obrigatórios, a serem complementados por disciplinas que atendam às especificidades das diversas habilitações” (BRASIL, Resolução SEE/MG n. 718, de 18 de novembro de 2005, p. 3).

Dessa maneira, ao menos legalmente, têm-se algumas ferramentas fundamentais para a reestruturação desses cursos, levando em conta a realidade em que se vive e a necessidade de formação de cidadãos críticos e criativos para um mundo em mudanças.

Pensando nessa reestruturação dos cursos, observa-se que os princípios que regem o ensino das disciplinas ligadas ao universo da Literatura Musical, como a Estruturação Musical, Análise, História da Música, Apreciação Musical, utilizam, como processos de ensino, o estudo dos conteúdos do passado. Com essa priorização dos conteúdos “endeusa-se” a cultura do passado e, em especial, a europeia, relegando as expressões do presente e a própria cultura. Tais pontos foram apresentados por Ernest Widmer (1970),⁴ que considera que todo e qualquer ensino deveria utilizar-se de processos altamente flexíveis para adequar-se ao objeto focalizado. Widmer (1970, p. 27) discutiu sobre o papel cada vez mais preponderante que a criatividade desempenha nos tempos atuais e que a condição para sua incrementação se faz pela contemporaneidade. Nesse sentido, encontra uma consonância com Koellreutter e Brito (1991), quando argumentam que “Ensinar a história da música com consequência de fatos notáveis e obras-primas do passado é pós-figurativo. Ensiná-la interpretando e relacionando as obras-primas com o presente e com o desenvolvimento da sociedade é prefigurativo” (BRITO, 1991, p. 36). Também Schafer (1991, p. 296) se refere, com preocupação, à prevalência do estudo do passado que, geralmente, é visto como tempo de maior produção e criação musical, enfatizando a necessidade

³ No Estado de São Paulo o Curso Técnico em Música está dividido em três módulos correspondentes a cada ano de curso. Ao término de cada módulo são conferidas as seguintes habilitações: Módulo I – Monitor em Música; Módulo II – Instrutor em Música; e Módulo III – Técnico em Música.

⁴ Ernest Widmer, compositor e professor, desenvolveu uma pedagogia da composição musical ao longo de sua atuação como professor de Composição na Universidade da Bahia (1993-1987). Seu discurso e a escrita musical tendem para a flexibilidade e abrangência estando na vanguarda da idéia de contemporaneidade e buscando a relativização, como estrangeiro deu origem a uma visão diferenciada da cultura brasileira e da tradição européia. Foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.

de se manter sempre vivo o instinto exploratório para fazer música criativa, considerando a necessidade de o jovem seguir suas próprias inclinações e fazer sua própria música. Para ele, o passado só é iluminado pela luz da atividade presente. “É essa questão de tempo que mantém artistas e instituições separadas, pois os primeiros, através de atos de criação, estão ligados ao presente e ao futuro e não ao passado” (SCHAFER, 1991, p. 286).

As ideias de Hans-Joachim Koellreutter e Murray Schafer são relevantes para uma reflexão sobre as novas concepções em educação musical por meio da utilização de procedimentos de escuta e criação de paisagens sonoras.

Nesse aspecto, o presente artigo tem como primeira referência as ideias de Koellreutter de que as realidades profissionais da sociedade de massa e tecnológicas são incompatíveis com uma formação musical tradicional, pois esta não será capaz de definir a função social do músico como instrumento de comunicação entre os homens, e da necessidade de capacitar os músicos para encarar sua arte como arte aplicada, visando colocar suas atividades a serviço da humanidade. Como segunda referência, apresenta-se o pensamento de Murray Schafer (1991) sobre como a escuta é tratada na educação musical, mas buscando fazer a analogia com o que poderia ser para a formação profissional do músico, em razão das constantes mudanças que se delineiam na sociedade contemporânea no tocante às formas de escutar e perceber a paisagem sonora, suas transformações e suas possíveis influências no fazer musical.

■ 144

2. Contribuições de Koellreutter

O flautista, educador, compositor e ensaísta alemão, Hans-Joachim Koellreutter, chegou ao Brasil em 1937 como emigrante político, fugindo da perseguição nazista, e logo se naturalizou brasileiro. Realizando turnês, começou a observar a realidade brasileira; ao mesmo tempo, organizou um pequeno grupo de alunos aos quais transmitia os conhecimentos e as informações sobre as novas tendências estéticas da música contemporânea europeia, e a formação do educador musical. Foi ele quem instituiu cursos de férias no Brasil, criou o Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia, os Seminários Livres da Pró-Arte em São Paulo e em Piracicaba, e seu nome é diretamente relacionado ao movimento Música Viva.

Segundo Koellreutter (1977), a sociedade determina os papéis desempenhados pela arte, pela educação musical e profissional na qual está inserida. A sociedade atual, governada pelo capitalismo, pode ser descrita como uma sociedade de massa, tecnológica e industrializada, que condiciona um tipo de arte integrada e democrática, por ser encarada como meio de informação e comunicação, e, portanto, não pode ser isolada ou elitista. A arte deixa, pois, de ser objeto de ornamento e ostentação de uma classe privilegiada, a fim de encarar um papel integrador e essencial para o ambiente tecnológico. A arte, ao se tornar arte ambiental, e, assim, arte aplicada, desenvolve suas atividades em diversos campos, como: na educação em geral, no trabalho, na medicina, no planejamento urbano, na administração, nas relações inter-humanas, na terapia, na reabilitação social etc., e, também, como meio de superação da tristeza, do medo e do fortalecimento da comunicação. A formação profissional do músico, dentro dessa perspectiva de arte, deve estar integrada e aplicada a vários aspectos sociais e humanos da atual sociedade.

A visão de Koellreutter encontra consonância com a filosofia construtivista da arte, como se pode observar pelos escritos do pintor holandês Piet Mondrian:⁵

O futuro dirá que haverá um tempo em que seremos capazes de renunciar a todas as artes como as conhecemos hoje; pois então, a beleza, alcançando a maturidade, terá chegado a uma realidade tangível. Quando a consciência humana tiver amadurecido a ponto de que as contradições sejam percebidas dentro de sua unidade complementar, quando o sentido da vida não mais for considerado trágico, e quando a arte tiver sido total e plenamente integrada na vida, estaremos prontos a dispensar a arte, no seu sentido tradicional, pois nesse tempo futuro, tudo será arte. Então, de modo geral, arte teria universalmente uma utilidade sempre presente e por esta razão não mais seria designada como 'arte'. (MONDRIAN apud KOELLREUTTER, 1977).

É por essa arte integradora e funcional, defendida por Koellreutter, que entenderemos sua metodologia de educação musical e concepção de currículo para os cursos de música.

Koellreutter (1997) afirmava que a sociedade atual, governada economicamente e possuidora de uma organização social dinâmica, leva à mudança na função da arte e, em consequência, exige uma educação musical e formação profissional que transformem critérios e concepções musicais em uma nova realidade, fundamentada nas mudanças sociais. Seria uma educação musical para treinamento e capacitação de músicos para exercer sua arte como arte funcional ou arte aplicada,⁶ cujas atividades estariam a serviço da sociedade. Em sua visão, para capacitar o músico profissional ao exercício de uma arte aplicada, é fundamental que a formação técnica não seja dissociada da realidade profissional enfrentada na sociedade em que se vive. Importa não dissociar a formação da atuação ao visar uma arte integradora, ao buscar uma educação musical que prepare os jovens músicos para uma carreira profissional relevante na sociedade em que vivem.

Koellreutter, em seu espírito futurista, preocupava-se não só com a educação musical básica, mas também com a formação dos professores e de artistas; tinha uma visão muito ampla do papel social da arte e da educação musical diante da sociedade nova com a qual se deparou. Dessa forma, desenvolveu várias ações por meio de seminários, encontros com educadores e, em especial, com o movimento Música Viva. Os princípios do movimento Música Viva sinalizaram uma atualização de conceitos musicais e, dessa maneira, se viabilizou a incorporação de elementos presentes na música contemporânea na educação musical e na formação de músicos.

Entre os conceitos musicais, Koellreutter considerou a importância de respeitar os conhecimentos prévios do aluno, estimulando-o a explorar, experimentar, sentir, pensar, questionar, criar, discutir, argumentar mediante exercícios que desenvolvessem autodisciplina e consciência. A dúvida, expressa no seu constante *por quê*, consistia em penetrar e lidar com a subjetividade e a complexidade própria a todas as coisas.

⁵ Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944), conhecido por Piet Mondrian, foi um pintor holandês modernista. Participou do movimento artístico Neoplasticismo. Líder dos construtivistas, desenvolveu um novo conceito artístico radical, que propunha a abstração e a redução dos elementos da realidade a uma linguagem formal estritamente geométrica, limitada à representação de linhas horizontais e verticais e à utilização das cores básicas vermelho, azul e amarelo combinadas com preto, cinzento e branco.

⁶ Arte funcional ou *arte aplicada* – seria “a arte como um complemento estético aos vários setores da vida e da atividade do homem moderno” (KOELLREUTTER, 1997, p. 3; BRITO, 2001, p. 42).

As suas proposições pedagógicas estão em sintonia com os pensamentos de pedagogos, cientistas e filósofos contemporâneos, buscando a construção de novos paradigmas para a formação do ser humano íntegro e integrado com pleno exercício da cidadania, traçando um caminho para a realização de um trabalho interdisciplinar em que a música dialogue com outras áreas de conhecimento. A criação é o elemento prioritário do seu projeto educacional.

A partir dessas funções e objetivos definidos por Koellreutter, pode-se pensar na formulação de competências para a educação musical e profissional de músicos, voltadas para o mundo modificado e para atendimento às demandas profissionais que pretender-se-à discutir em outro momento. Para o desenvolvimento de uma formação profissional musical *funcional*, ou seja, apontada para as necessidades da sociedade contemporânea, os currículos necessitam conter disciplinas que contemplem as questões relacionadas à escuta, ao treinamento auditivo, à apreciação musical, considerando-se as questões estéticas e de análise musical, a atualização de conceitos e terminologias na linguagem musical contemporânea, em especial, da música eletroacústica, ao conhecimento das inovações científicas que se inter-relacionam com a produção artística, a criação, ao debate e troca de ideias.

Suas questões pedagógicas direcionam-se para um currículo aberto, tencionando averiguar e avaliar, em cada contexto ou momento, o que é realmente oportuno ensinar a cada aluno ou grupo. Sua orientação era ensinar “aquilo que o aluno quer saber”. O educador seria um facilitador de situações de “aprendizagem autodirigida, com ênfase na criatividade, em lugar da padronização, da planificação e dos currículos rígidos presentes na educação tradicional” (BRITO, 2001, p. 31). Os programas precisam contar com princípios metodológicos que relacionem o conhecimento com a sociedade e o indivíduo estimulando sua criatividade. É esse o sentido quando Koellreutter asseverava que “é preciso aprender a apreender do aluno o que ensinar”. “A melhor hora para apresentar um conceito, ou ensinar algo novo, é aquela em que o aluno quer saber. E o professor deve estar sempre atento e preparado para perceber e atender às necessidades de seus alunos” (KOELLREUTTER apud BRITO 2001, p. 31).

Essa maneira de encarar o currículo propõe a substituição dos currículos convencionais de ensino musical por um programa centrado na criatividade e na improvisação, enfatizando a horizontalidade da relação entre professor e alunos, o diálogo entre os alunos, propondo o ensino musical “prefigurativo”,⁷ pelo qual os alunos constroem seus saberes mediante um processo que recorra à dúvida, a especulação e a pesquisa.

A partir de Koellreutter, percebe-se que pensar em um currículo aberto implica o reconhecimento de que os fenômenos naturais estão em contínuo processo de auto-organização, e que existem processos aleatórios que impedem a condução do comportamento humano por leis de causa e efeito.

A concepção de currículo de Koellreutter para a educação musical é aplicável também ao ensino profissionalizante de música, quando se pensa em preparar o mú-

⁷ Koellreutter toma emprestado o termo *figurativo* das artes plásticas que seria a manifestação da representação de formas acabadas da natureza, presente em diversas épocas, culturas e correntes estéticas. Na pintura figurativa o artista representa formas preestabelecidas. Já na obra não-figurativa estas formas são delineadas, mas não afirmadas. O ensino artístico pré-figurativo proposto por Koellreutter tem o sentido de abertura, de liberdade perceptiva e atuação do espírito criador.

sico para se inserir neste mundo em constante transformação. A educação musical, por meio do ensino prefigurativo, prepara a criança e o jovem para viverem em uma sociedade em constantes mudanças, intentando a criação de um futuro realmente novo. Conforme Brito (2001, p. 35), no ensino prefigurativo não se transmitem conhecimentos para serem herdados e consolidados, mas se orientam e conscientizam os alunos por meio do diálogo e debate. Também, pelos pensamentos de Koellreutter, há de se considerar que conteúdos e programas que tendam ao questionamento crítico do sistema e não à sua reprodução, e que despertem a criatividade e não a assimilação, exigem que se leve em conta as diversas culturas, tanto orientais, quanto as originárias, como também as aborígenes ainda existentes no planeta; que as artes e as ciências encontrem tanta eminência quanto as ciências e disciplinas tecnológicas; que o ensino prefigurativo (sendo parte de um sistema de educação que ensina o homem a ver o mundo como um artista que tem uma obra a criar) ocupe espaço tão amplo quanto o do passado.

A inclusão de disciplinas voltadas para a escuta e a criação dentro da estética musical contemporânea tem o objetivo de provocar mudanças socioeducacionais na formação do músico, que diminuam as práticas reprodutoras da música erudita de origem europeia e permitam a ênfase na criatividade e valorização da contemporaneidade.

A metodologia e princípios musicais de Koellreutter permanecem na sociedade como inovadores e revolucionários, pois a educação musical e a arte, de forma geral, ainda são inacessíveis para uma boa parcela da população brasileira. Seus princípios de educação musical e profissional delinearão sua concepção de currículo interdisciplinar, no qual o aluno tem participação ativa na busca de sua definição como sujeito crítico e autônomo.

Em muitos aspectos, as propostas de Koellreutter “afinizam-se” com as de Schafer, principalmente no que se refere ao desenvolvimento de um ser humano autônomo, por meio do exercício da consciência crítica, da disciplina, da concentração, do respeito, da capacidade de dialogar e de ouvir. Ambos utilizam como principal ferramenta de trabalho a improvisação. No tópico seguinte ver-se-ão as contribuições de Schafer, trazendo as ideias desenvolvidas em alguns de seus textos.

3. Contribuições de Schafer

Raymond Murray Schafer nasceu em 1933, em Sarnia, Ontário, Canadá. Destaca-se como compositor, tanto no seu país, quanto internacionalmente, por sua posição de vanguarda. Em 1990, esteve no Brasil ministrando palestras e orientando seminários na UNESP, e *work-shops* na Oficina Cultural “Oswald de Andrade”, de São Paulo. Antes da publicação dos livros de Schafer na versão brasileira, pouco se sabia a seu respeito, a não ser que se tratava de um compositor canadense e que se dedicava também ao ensino, lecionando para crianças e adolescentes. Schafer também é um pensador pioneiro e inovador no campo da ecologia acústica, que reúne os aspectos sociais, científicos e artísticos com o som.

Em 2005, Schafer foi Artista Residente em Concordia, dedicando seu tempo a trabalhar em estreita colaboração com os alunos e a comunidade universitária. Tem recebido vários prêmios e honrarias e, recentemente, já com 77 anos, recebeu, da Concordia University pela Faculdade de Belas Artes, o título de Doutor Honorário, no

dia 23 de junho de 2010, por sua impressionante carreira e conquistas como compositor, educador, ambientalista, estudioso literário e artista visual.

O seu livro, *A Afinação do Mundo* (2001), apresenta parte do material revelado pelo “Projeto Paisagem Sonora Mundial”,⁸ que era um estudo multidisciplinar sobre as características e as modificações sofridas pelo ambiente sonoro ao longo da história e as relações simbólicas e os significados dos sons para cada comunidade em que estão inseridos. O objetivo de Schafer era dar um enfoque positivo ao problema da poluição sonora e do ruído ambiental indiscriminado, cujas questões sempre foram tratadas mediante leis limitadas. Nesse estudo, Schafer (2001) propõe a elaboração de um projeto acústico mundial que se conscientize sobre os sons existentes e preveja o tipo de sonorização ideal para um ambiente determinado. O mundo passa a ser visto como uma vasta composição macrocósmica, sendo que os seus compositores seriam músicos definidos pelo autor como “qualquer um ou qualquer coisa que soe”. Por meio desse projeto poder-se-ia discutir que sons se pretenderiam eliminar, conservar ou produzir.

Fonterrada (1991) pontua que, antes de Schafer ter definido o ambiente acústico como campo de pesquisa, a expressão *soundscape* não existia, sendo que o autor teve que inventar o seu próprio vocabulário, à medida que o conceito evoluía: ecologia acústica, esquizofonia, marca sonora, som fundamental etc. Enquanto alguns destes termos foram integrados ao vocabulário de várias línguas, outros foram mal compreendidos e remodelados para servir a interesses comerciais. Embora muitas organizações tenham tratado do tema “paisagem sonora” em conferências nacionais e internacionais, Schafer acredita que a educação “é o mais importante aspecto do trabalho. Em primeiro lugar, precisamos ensinar às pessoas como ouvir mais cuidadosa e criticamente a paisagem sonora; depois, precisamos solicitar sua ajuda para replanejá-la” (SCHAFFER, 2001, p. 12). Esse planejamento deve ser feito de forma democrática pelas pessoas que vivem em uma sociedade e não pela força de um mercado sonoro que disputa a atenção dos nossos ouvidos, superpovoando as cidades de sons, em uma verdadeira “guerra pela posse de nossos ouvidos” (SCHAFFER, 2001, p. 12).

Enquanto algumas espécies de sons estão se extinguindo da paisagem sonora atual, outros sons manufaturados crescem, tendo como característica a uniformidade, o que faz a paisagem sonora se tornar cada vez mais homogênea. Schafer esclarece que muitos desses sons em extinção são da natureza e que precisam ser preservados.

A ciência, a sociedade e as artes devem ter a preocupação com os estudos sobre a paisagem sonora. Aprender sobre as propriedades físicas do som e sua interpretação pelo cérebro humano, sobre as modificações do comportamento humano afetado pelos sons e sobre os modos como o homem cria paisagens sonoras ideais, são estudos que fundamentarão uma nova interdisciplina – o projeto acústico.

Como primeira via para essa conscientização mundial, Schafer considera a educação musical como o principal meio para conscientizar as pessoas sobre a necessidade de se desenvolver a escuta, buscando selecionar os sons que realmente

⁸ World Soundscape Project (WSP) – Projeto Paisagem Sonora Mundial – é uma importante pesquisa internacional iniciada por Murray Schafer em 1969 com a finalidade de estudar o ambiente sonoro junto com um grupo de pesquisadores da Simon University no Canadá, na tentativa de unir arte e ciência no desenvolvimento de uma interdisciplina chamada projeto acústico (SCHAFFER, 2001, p. 10).

importam ser preservados para a composição da nova paisagem sonora mundial. Em sala de aula, trabalha com formas verbais, gráficas e sonoras explorando sons da natureza, sons da neve, da água, do fogo, de sinos, do luar, sons inusitados, sons do cotidiano. Schafer alerta para o resgate dos sons que não ouvimos mais por estarem arraigados no nosso cotidiano e fazerem parte da massa que compõe o universo sonoro contemporâneo. Nesse sentido, os cursos de formação de músicos, além do treinamento e desenvolvimento da consciência crítica e da criatividade, deveriam se ocupar da conscientização e preparação de profissionais para o controle da composição da paisagem sonora dando-lhe forma e beleza. No que se refere ao campo em que seu trabalho de educação musical tem se concentrado, ele nos alerta para a descoberta do potencial criativo, tanto da criança, quanto de qualquer pessoa, para que possam fazer música por si mesmas.

Sua proposta de trabalho é perfeitamente aplicável no Brasil, pois se dirige à população de forma geral, e não a um grupo específico, partindo dos elementos mais corriqueiros como: “de quantos modos diferentes pode-se fazer soar uma folha de papel? Ou as cadeiras de uma sala de aula? Como sonorizar uma história de modo a torná-la reconhecível apenas por seus sons? Como construir uma escultura sonora?” (FONTERRADA apud SCHAFER, 1991, p. 11). Os exercícios propostos por Schafer podem ser aplicados dentro ou fora do sistema de ensino e em qualquer sala ou lugar, além de serem adequados para qualquer idade.

No âmbito dessas observações, Schafer alerta para o fato de que as mudanças sociais, as transformações tecnológicas e o conseqüente superpovoamento de sons ocorridos no mundo, as suas pesquisas e propostas de ensino, fazem-se necessárias à formação de músicos preparados para ouvir, criticar e ajudar na projeção de uma paisagem sonora ideal para um mundo em constante transformação.

O autor pondera que “a profissão de educador tem revelado maior sintonia para mudanças” (SCHAFER, 1991, p. 278). Mesmo as escolas de treinamento⁹ têm usado métodos mais novos. Vários educadores vêm experimentando “colocar o fazer musical criativo no centro dos currículos” (SCHAFER, 1991, p. 278). Considera que deve haver um lugar, no currículo, para a expressão individual; porém currículos organizados previamente não concedem oportunidade para isso, pelo fato de seu objetivo ser o treinamento de virtuosos, e, nesse caso, geralmente falha (SCHAFER, 1991, p. 279). O homem não pode suplantar a velocidade de um aparelho eletrônico ou uma máquina. Enfim, essa limitação humana impõe um termo a essas ambições.

Schafer lembra o cuidado que o professor deve ter para com diferentes graus de inteligência. A maior parte de seu trabalho é voltada para jovens comuns. “A síndrome do gênio na educação musical leva frequentemente a um enfraquecimento da confiança para as mais modestas aquisições”. Em sua opinião, “o que é ensinado importa menos que o espírito com que é comunicado e recebido (SCHAFER, 1991, p. 280-281).

Schafer compara o professor a um rinoceronte na sala de aula, por ser mais velho, experiente e calcificado, mas argumenta que isso não quer dizer que ele deva permanecer em sua couraça. “O professor precisa permanecer uma criança (grande), sensível, vulnerável e aberto a mudanças” (SCHAFER, 2001, p. 282). Acredita que todo professor deve imprimir sua personalidade ao que ensina, e, por isso, ao

⁹ Por escolas de treinamento entende-se escolas de formação técnica em música.

lançar suas ideias, deseja que os professores sejam capazes de ampliá-las, corrigi-las ou de opor-se a elas, partindo de suas próprias experiências.

Com relação ao ensino da arte, Schafer procura descobrir “um nexu ou ponto de união onde todas as artes possam encontrar-se e desenvolver-se harmoniosamente” (SCHAFER, 1991, p. 284-285). Para ele, a arte deve ser uma disciplina integrada à vida. No entanto, com o passar pela escola, ocorre uma fragmentação do *sensorium* total do indivíduo. A fragmentação do *sensorium* ocorreu porque não temos mais uma forma de arte múltipla. Com essa argumentação, Schafer não quis dizer que o desenvolvimento das artes separadas foi um erro. Ao separar os sentidos, podem-se desenvolver acuidades específicas e uma execução e apreciação disciplinadas. “A música é uma coleção de elegantes eventos acústicos, e seu estudo é útil e desejável, como um meio de cultivar a acuidade auditiva” (SCHAFER, 1991, p. 291). Para o autor, a prolongação da separação dos sentidos causa a fragmentação da experiência, que se prolonga por toda a vida, o que não considera saudável.

O que propõe é que a abolição das artes nos primeiros anos escolares, para serem substituídas por uma disciplina mais abrangente, “que poderia ser chamada ‘estudo dos meios’ ou ‘estudo em sensibilidade e expressão’, a qual poderia incluir todas e, por sua vez, nenhuma das artes tradicionais” (SCHAFER, 1991, p. 271). O estudo das artes separadas para desenvolvimento de acuidades sensoriais específicas seria o período central dos estudos, voltando-se, depois, nos finais escolares, para a obra de arte total, estabelecendo um ponto de encontro para todas as artes.

Com relação à capacitação profissional do educador musical, encontramos um conflito entre as ideias de Schafer com os Parâmetros Curriculares da Educação Profissional sobre a formação de professores de educação musical, para atuar em sala de aula. A atual legislação retirou dos cursos técnicos a tarefa de formar professores de música, atendo-se mais à preparação de profissionais para o mundo do trabalho. Mesmo assim, nota-se que muitos desses técnicos em música conseguem ocupação como professores de música antes mesmo de se formarem ou de cursarem uma universidade.

Para Schafer, a educação musical é competência de músicos profissionais qualificados, os quais ele define como sendo não somente os que cursaram a universidade, mas também os músicos profissionais capacitados por suas conquistas e reputação no competitivo mercado de trabalho. O autor julga preferível contar com esses profissionais a contar com educadores formados apenas no magistério e que fizeram cursos rápidos de música, os quais não tiveram tempo para o amadurecimento da teoria e prática da execução instrumental.

Nesse último caso, acredita ser sempre preferível ter falta de professores de educação musical a oferecer muitos de má qualidade. Em sua opinião, aqueles músicos profissionais que ainda não possuem as qualificações necessárias ao educador musical podem se recrutados para o ensino da música no “tempo presente”, pois sua “virgindade intelectual”, “sua ‘inocência’ descompromissada poderá ser útil na descoberta de novas técnicas e abordagens” (SCHAFER, 1991, p. 305).

Se se considerar o advento da Lei Federal n.11.769, sancionada pelo Presidente da República, em 18 de agosto de 2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da música na Educação Básica, cujo prazo de adaptação das escolas vai até agosto de 2011, ter-se-á que entender a necessidade de ampliar o campo de atuação dos

músicos profissionais para o terreno educacional.

Schafer propõe como alternativa para preparar os professores dos cursos de Magistério com programa de preparação para educação musical, levando em conta o pouco tempo disponível nesses cursos, a tentativa de descobrir tudo o que se possa a respeito dos sons

– sua condição física, sua psicologia, a emoção de produzi-lo na garganta, ou de encontrá-lo no ar, fora de nós mesmos. Será colocado que os professores não estão ensinando música. Talvez não. Mas seus simples exercícios de sensibilidade sonora poderão ser mais valiosos do que todos os disparates que, de outro modo, poderiam comunicar em nome de uma arte, que eles não têm o direito de ensinar. Suponhamos que esses professores tenham dedicado suas aulas a limpar uma tal quantidade de ouvidos, que por todo o país, cresça um protesto militante que sirva para combater os detritos de sons acumulados em nosso meio ambiente. Isso não seria ótimo? (SCHAFFER, 1991, p. 305).

Schafer (1991, p. 305) ainda acrescenta que, aos poucos, cresce o interesse pelos empreendimentos interdisciplinares e, desde “o século XX, as artes têm se mostrado suscetíveis à fusão e à interação”. Devemos voltar ao elementar para prosseguir em novas direções.

Apesar de não ser brasileiro, Schafer pensou, dentro do seu universo, problemas semelhantes aos enfrentados no país, e, levando em consideração a globalização, as observações servem para a sociedade contemporânea em seu todo. O autor dá uma grande relevância à educação musical como uma importante ferramenta para ensinar às pessoas como ouvir de maneira crítica e cuidadosa a *paisagem sonora* para que possam ajudar no seu re-planejamento.

Algumas questões expostas aqui têm sido polemicamente debatidas em diversos encontros e congressos. Será necessário que os educadores musicais, tanto de faculdades, quanto de cursos técnicos de música, se reúnam e discutam propostas de inclusão da disciplina Educação Musical, nos cursos de formação de músicos técnicos e professores, e para definição do papel da Educação Musical nas escolas e das competências dos profissionais do educador musical da Educação Básica. Além disso, o governo deveria implementar programas de formação continuada para os músicos profissionais que já estão atuando nesse mercado.

4. Procedimentos de escuta e a criação da paisagem sonora contemporânea em Koellreutter e Schafer

Desenvolver um trabalho que permita a escuta de uma música erudita contemporânea coloca os jovens sintonizados intelectualmente com a cultura de sua época. A princípio, para o ouvinte que não está acostumado com esse tipo de manifestação musical, pode sentir uma estranheza com relação à linguagem, mas o mundo sonoro tem para eles algo de familiar. Os maiores consumidores das inovações tecnológicas são os próprios jovens, que estão muito mais familiarizados com esses sons eletrônicos do que os adultos. Estes sons estão presentes no fliperama, no cinema, no videogame, nos celulares e nos jogos do computador.

4.1. A exploração da paisagem sonora por meio da escuta e da criação musical em Koellreutter

Koellreutter explorava os sons por meio

de uma série de jogos, que chamou de 'modelos de improvisação': jogos criativos que propõem a vivência e a conscientização de aspectos musicais fundamentais, estimulando a reflexão e preocupando-se, também, em sugerir situações para o exercício de uma nova estética musical (BRITO, 2001, p. 46).

Os objetos sonoros utilizados nesses jogos eram principalmente corpo, voz e objetos do cotidiano, o que permitia a adaptação para qualquer contexto educacional.

Partiu dos encontros com os educadores musicais promovidos por Koellreutter o processo de criação e realização do projeto que desenvolveu junto com Britto em 1999: Arte do Jogo *Fim de Feira*. Mediante atividades de improvisação são realizados exercícios da criação que propiciavam o contato consigo mesmo e com a ampliação da consciência da individualidade. Traziam uma proposta pedagógica que, em centros de estudos e recreativos, poderiam contribuir para a superação da competitividade e a volta para o realmente humano.

■ 152

O projeto Arte do Jogo *Fim de Feira*, dirigido por Brito e Koellreutter, era um modelo de improvisação integrando o público e a linguagem musical e cênica, que recriava a paisagem sonora de uma feira, agregado ao som dos pregões e algumas cantigas de cegos, cujo roteiro integrava vozes, instrumentos musicais e expressão cênica.

Essa proposta de recriar a *paisagem sonora* da feira no desenvolvimento de um trabalho cênico-musical aproximou-se

Das propostas de Murray Schafer e John Cage, no sentido da compreensão de paisagens sonoras como desafios composicionais que se realizam pela interface da escuta. John Cage propunha uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente. No caso específico da feira, os pregões fazem referência direta à tradição musical, transformados, no entanto, em texturas em que se mesclam sons sentidos de toda espécie. Nossa tarefa consistiu em recuperar a escuta desse ambiente para, em seguida recriá-lo, seguindo cânones e padrões que, a todo momento, mesclam objeto sonoro /objeto musical /ruído /silêncio /configurações /sentidos /tradição /ruptura (BRITO, 2001, p. 60).

No projeto Arte do Jogo *Fim de Feira* incorporavam-se diversos aspectos sonoros em uma vivência cênico-musical baseada em situações cotidianas. Nesse trabalho, mesclavam-se a construção da paisagem sonora e os problemas da busca de equilíbrio sonoro somados ao desenvolvimento da expressão corporal e cênica. Houve a necessidade de seus participantes irem à feira para perceber, sentir, ver e ouvir, aguçando a observação e a escuta e incorporando novos elementos ao trabalho.

Para Koellreutter, a música é uma linguagem artística que se utiliza de signos sonoros para se expressar. Na improvisação pode-se trabalhar com os signos geradores de formas, quando se experimentam materiais sonoros, vivenciando o som e o silêncio, a duração e o contraste de elementos, pesquisa-se e explora-se o som no

espaço e um novo conceito de tempo. Dessa maneira, transcende-se do ideal tradicional para a abordagem de “conceitos e problemas estéticos que comumente são tratados somente após muitos anos de estudo em aulas de análise ou composição” (BRITO, 2001, p. 92).

4.2. A exploração da paisagem sonora por meio da escuta e da criação musical em Schafer

Em 1994, durante o verão, Schafer realizou experiências de ensino como professor convidado do North York Summer Music School, com estudantes da escola secundária, com idades entre 13 a 17 anos. Por meio de escutas atenciosas e de análise crítica, os alunos concluíram que se alguém pegar os sons incidentais, como o barulho do martelo do carpinteiro ou o som dos talheres batendo num prato, e resolver organizá-los intencionalmente para que sejam ouvidos de uma determinada maneira, então, isso vira música. A grande diferença está na “intenção”. A turma chegou à definição de que “música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida”.

A discussão sobre esses conceitos empreendida por Schafer visava encontrar uma maneira de aflorar o potencial de improvisação dos alunos. Iniciou os trabalhos de improvisação com a “imitação da natureza”, como uma forma de preparação e relaxamento.

Para trabalhar as texturas de som, Schafer sugeria as qualidades do som capazes de suscitar diferentes respostas emocionais nos ouvintes, por meio dos contrastes, tencionando produzir um significado e movimento.

Na exploração do trabalho vocal, Schafer (1991, p. 207-208) se preocupava em vencer a inibição dos alunos para que encontrassem, pouco a pouco, a personalidade vocal. Preferia não iniciar com o canto tradicional, parando justamente onde este começaria. Procurava trabalhar o som vocal bruto. Schafer recorria, muitas vezes, aos exercícios de yoga, por meio dos quais recitava-se uma palavra ou emitia-se um som vocal repetidas vezes, como um encantamento, sentindo-se a vibração do som como uma auto-hipnose.

Com frequência, Schafer dava à classe o seguinte problema:

Você tem um som. Faça uma composição com ele. Tudo o que peço é que vocês não me aborçam [...] Na busca de caminhos para tornar suas composições de uma nota só interessantes, eles descobrem a articulação rítmica, as mudanças de timbre e de dinâmica do som, as funções das pausas, os efeitos de eco – qualquer número de princípios musicais básicos (SCHAFER, 1991, p. 257).

De um desses exercícios surgiu a composição de nome Manitoba, de uma classe da 8ª série, por ser um lugar que possui uma paisagem plana. Os alunos observaram que essa planura era quebrada pelas árvores, celeiros, rios, pelos elevadores de grão, etc. Schafer teve a

Ideia de construir um pequeno exercício no qual os vários acidentes visuais vistos acima do horizonte em Manitoba poderiam tornar-se diferentes intervalos acima de um som sustentado. Como cada objeto era mais alto ou mais baixo no horizonte,

cada um teria que ser um intervalo diferente. [...] O quadro abaixo foi desenhado na lousa e, enquanto a classe sustentava a nota do horizonte, vozes solistas tinham que cantar a palavra de qualquer dos efeitos visuais apontados, com intervalo adequado. Mais tarde esta pequena peça bizarra foi realmente executada, num concerto, pela classe, com humor irônico. (SCHAFER, 1991, p. 258)

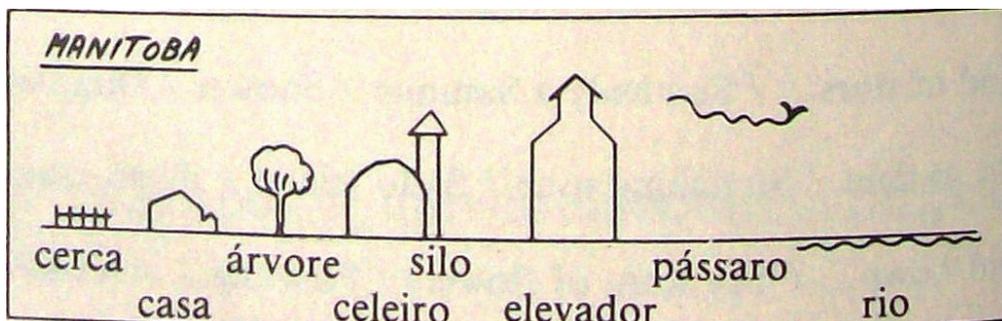


Figura 1. Manitoba

Fonte: SCHAFER, M. *O Ouvido Pensante* (1991, p. 258).

■ 154

Esses são apenas alguns dos exercícios de escuta e criação por meio da improvisação que o autor demonstrou no livro *O Ouvido Pensante*, mas que serviram para expor que todo o trabalho desenvolvido partia do questionamento da realidade e visava à criação baseada em elementos concretos e cotidianos, um trabalho possível de ser realizado com qualquer faixa etária e em qualquer espaço.

5. Considerações finais

Koellreutter e Schafer têm em comum a preocupação com integração das artes, o primeiro como arte aplicada democrática e integradora, contribuindo para a formação do ambiente humano e com o fazer musical criativo, como liberação do ser humano e da arte ligada de tal forma à vida que não mais seria considerada arte; e o segundo se interessa pela fragmentação dos sentidos e com a recuperação de uma forma de arte múltipla, em que os sentidos perceptivos colaborassem ou se contrapusessem um ao outro, como na própria vida, compondo-se uma obra de arte total.

Ambos se preocupam com a escuta do ambiente sonoro e exploração desses materiais na composição e recomposição de uma paisagem sonora desejada, mas Schafer vai além com o seu projeto acústico, empenhando-se com construção de uma paisagem sonora ideal para o mundo.

Koellreutter e Schafer consideram como prioridade, na educação musical, a escuta e o fazer musical criativo, além de desenvolver a disciplina, o respeito, a concentração e o diálogo. Para isso, adotam a apreciação e a improvisação como ferramentas metodológicas fundamentais aplicadas a qualquer faixa etária e independente do conhecimento musical prévio dos indivíduos.

Ambos se dedicam em oferecer um aprendizado musical significativo tanto para crianças, quanto para adolescentes e adultos, além de procurarem contribuir com a expansão da educação musical por meio de cursos e palestras.

Considera-se, como questão primordial, a reformulação de um currículo do curso técnico em música que desenvolva uma visão mais global e integrada com o mundo, aberto para a inclusão da tecnologia musical, atualizando os conteúdos e conceitos musicais que possam incluir a estética e a música contemporânea nos programas.

Koellreutter e Schafer contribuíram para pensarmos uma formação musical profissional com objetivos capazes de desenvolver competências relacionadas com a criatividade, a improvisação, a disciplina, na “transformação de critérios e ideias artísticas para uma nova realidade, resultante de mudanças sociais” (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 42). Tais competências relacionam-se com o desenvolvimento de faculdades necessárias não somente ao músico, mas para qualquer profissional, como a percepção, a comunicação, a concentração (autodisciplina), a cooperação, o discernimento, a análise e a síntese, a desinibição, a autoconfiança, o desembaraço, a criatividade, “do senso crítico, do senso de responsabilidade, da sensibilidade de valores qualitativos e da memória, principalmente, o desenvolvimento do processo de conscientização do todo, base essencial do raciocínio e da reflexão” (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 42).

Quando se discute a dicotomia entre teoria e prática na educação musical e profissional questiona-se a linearidade do currículo, pois a tendência de formação que sempre preponderou nos modelos curriculares é de distanciamento da teoria, oferecida a priori como pré-requisito para a prática.

Uma disciplina voltada para a escuta da música contemporânea deve estar ligada à prática da criação pela improvisação, que parte da experimentação de materiais sonoros do cotidiano, explorando os sons em todas as suas dimensões espaciais e temporais.

Ao serem trabalhados aspectos como a apreciação e a reflexão em um curso de formação de músicos, lança-se a base para o desenvolvimento de competências como improvisação e composição, cujas habilidades são necessárias para o músico que queira se engajar na diversidade do mercado de trabalho atual.

Com as mudanças ocorridas na música atual e com a diversidade de estilos e gostos musicais, surge a necessidade de se redefinir o conceito de música, e os alunos precisam ser impulsionados para a reflexão sobre a linguagem, deixando os conceitos pré-moldados para despir o jovem dos preconceitos e decidir os rumos do trabalho a que se propõe.

Vê-se a pertinência de se criarem quatro disciplinas ligadas à prática da música contemporânea no currículo do Curso Técnico de Música:

1º) Uma disciplina voltada para a apreciação, ou seja, para a escuta e análise do ambiente sonoro – que teria como objetivo a limpeza de ouvidos e enriquecimento do repertório, selecionando músicas de diversas categorias (como música eletrônica, erudita, concreta e aleatória) e estilos musicais (como pop, rock, jazz, funk, soul e blues), no sentido de priorizar o que os alunos não estão acostumados a ouvir. Assim, a partir dos novos parâmetros apresentados, será possível fazer a releitura e seleção ou modificar e introduzir novas ideias que servirão para serem utilizadas pelos alunos em suas composições ou improvisações.

2º) Outra disciplina voltada para a criatividade por meio da improvisação e, conseqüentemente, a composição utilizando sons coletados por meio da exploração livre para descobrir repertórios de sons, não só dos instrumentos, mas também do

cotidiano e na exploração de maneiras diversas de organizar os sons e como o compositor pode manipulá-los de acordo com a intencionalidade. Nessa disciplina, também se poderia ensinar a lidar com um software livre de edição sonora, caso fosse possível utilizar este recurso.

3º) Outra que poderia explorar a improvisação integrada com outras artes, em que os temas escolhidos para a improvisação resultariam em uma performance plástico-cênica e musical;

4º) E a última ligada ao projeto acústico, defendido por Schafer, para conscientização e construção de uma nova paisagem sonora, tendo como objetivo a diminuição da poluição sonora. Jovens, inseridos em empresas públicas ou privadas, que teriam como tarefa, por exemplo, compor pequenas peças de curtas durações para substituir certos sinais sonoros ou alertas acústicos que melhorariam a paisagem sonora.

A formação de jovens músicos para uma carreira profissional relevante na sociedade contemporânea não pode ser dissociada da prática profissional criativa como uma arte aplicada que leve a mudanças sociais.

Referências

BRASIL. **Lei n. 9.394** de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: <<http://www.mec.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 29 jun. 2010.

BRASIL. **Resolução n. 718** de 18 de novembro de 2005. Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.educacao.mg.gov.br/.../1795-resolucao-see-no-7182005-de-18-de-novembro-de-2005>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Parecer n. 16/99. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico**. Relator: Francisco Aparecido Cordão. Brasília, 5 out. 1999.

BRITO, Teca Alencar de. **O humano como objetivo da educação musical**. São Paulo, Peirópolis, 2001.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 7, Set. 2002, p. 69-64.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. In: **Anais do I Simpósio Internacional de Compositores**. São Bernardo do Campo, Brasil, 4 out. 1977. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>>. Acesso em: 08 nov. 2008.

LIMA, Paulo Costa. **Ernest Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia**. Salvador: FazCultura/Copene, 1999 359p.

MAFRA FILHO, Francisco de Salles Almeida. **Lei n. 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Disponível em: http://www.abdir.com.br/doutrina/ver.asp?art_id=&categoria=Educacional. Acesso em: 30 jun. 2010.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 1991.