

# Educação Musical

**Conrado Silva de Marco**

*(Revista Arte 5 – ECA-USP, São Paulo, 1983)*

Por oficina de música, ou laboratório de som, ou ainda experimentação musical, entende-se hoje um vasto campo de atividades ligadas com a pedagogia musical que, sendo até eventualmente contraditórias, cria expectativas ou atrai responsabilidades que muitas vezes não quer, nem lhe corresponde assumir. Por isso, e antes de tentar algumas reflexões sobre seus verdadeiros objetivos, e a sua necessidade social, tentaremos colocar a questão se isto for possível, aliás – nos seus verdadeiros trilhos.

## **O que é oficina de música**

A oficina de música, tal como entendemos, é um processo que pode ser estabelecido em diferentes níveis etários ou de conhecimento geral do indivíduo, mas sempre sendo (ou devendo ser) prévio ao estudo acadêmico ou sistemático da música tradicional, caso este queira realmente ser empreendido. Esse processo, através da manipulação, individual ou em equipe, de objetos sonoros, descobertos ou inventados pelos próprios indivíduos, leva ao desenvolvimento da capacidade criativa existente em todos nós, e assim ao auto-conhecimento e à sua realização pessoal.

Quiçá pareça um pouco temerário colocar tais objetivos para um processo aparentemente tão superficial: porém com o aprofundamento na sua metodologia e a meditação sobre sua evolução poderemos sem receio usar essa linguagem.

## **Como nasceu**

A oficina de música, como se conhece e se aplica hoje, teve origem sem dúvida nas experiências radicais que os compositores da música chamada erudita empreenderam após a segunda guerra. Com efeito, foi nesse tempo que o ruído conquistou seu lugar na música, junto com as “notas”, a harmonia e melodia com elas trabalhadas. As técnicas de realização de música com sons ambientes, recolhidos com microfone, ou sons artificiais, gerados via aparelhagem eletrônica, demonstraram que a composição não era mérito exclusivo de altas elucubrações com esquemas tonais, ou até dodecafônicos ou seriais, mas que o conceito de compor, no seu sentido mais lato, era possível também com materiais, talvez não tão “nobres” quanto as notas (repito, as notas, e não o som em si) dos instrumentos clássicos, porém bem mais “concretos” sob a forma de qualquer som que fosse considerado.

Sim, de fato, praticamente em toda a história da música ocidental, sempre se compôs com notas, e não com o som em si. A recuperação deste, e a possibilidade de manipular diretamente com ele, não só abriu as portas a um novo conceito de composição como fez repensar todo o próprio conceito de música. O compositor, para agir diretamente no som, teve que aprender a “sujar as mãos” com a matéria sonora, pesquisar, analisar, inventar para após, finalmente, tem condições de construir sua própria composição. O método, que historicamente era do tipo especulativo, às vezes até

matemático, converteu-se num método físico; o compositor mudou sua escrivania – ou o seu piano, até – para uma oficina.

E em vários lugares, de forma quase simultânea, diferentes pedagogos, que geralmente eram também compositores, desenvolveram métodos próprios, como muitos elementos comuns, para aplicar essa oficina de música a grupos de alunos, tanto para futuros músicos como para pessoas que simplesmente aproveitaram essa oficina para desenvolver suas aptidões.

Na Grã-Bretanha, vários compositores iniciavam suas experiências na década de 1960: Brian Dennis foi o primeiro a pôr suas experiências no papel, no seu já clássico “Experimental music in schools”. Ainda ali, porém, a ênfase não era o trabalho criativo em si, relegado a um único capítulo do livro, mas a passagem de um conhecimento novo – as pesquisas com o material e com a forma – para os alunos, através de uma forma, aliás bastante tradicional.

No Canadá, um figura extremamente interessante, R. Murray Schafer, partia da outra ponta, do lado do aluno, de sua experiência cotidiana, de sua pesquisa e de sua invenção, para atingir resultados análogos.

Na América Latina, já na mesma década de 1960, na Guatemala, (J. Orellana) e em Córdoba, na Argentina (O. Bazán), pesquisava-se junto aos alunos com instrumentos dos povos nativos, ou com objetos sonoros especialmente inventados e construídos

De forma independente, e sem conhecimento destas iniciativas paralelas, no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), a partir de 1968, Emílio Terraza e Nikolau Kokron, já falecidos, aos quais me juntei eu mesmo um ano depois, desenvolviam alternativas próprias da oficina de música, a qual devia servir tanto como disciplina inaugural para os futuros estudantes de música, e através da qual seriam rapidamente introduzidos no fazer musical, quanto para os estudantes de outras áreas para quem a Oficina era praticamente a única opção de desenvolver sua criatividade, normalmente obstruída por um ensino diretivo e “eficiente”.

Como decorrência lógica do trabalho na Universidade de Brasília, vale anotar os cursos de “reciclagem” com os professores especialistas do ensino básico, e o trabalho posterior destes junto a suas respectivas escolas, sob a coordenação do Luiz Botelho Albuquerque.

Em São Paulo, continuamos aperfeiçoando essa técnica na nossa escola Travessia – Oficina de Música, e em numerosos cursos isolados.

## **Porquê**

Já se falou muito em criatividade. No entanto, seria conveniente, um vez mais, tecer algumas considerações gerais sobre a sua necessidade imperiosa na nossa sociedade, que dia a dia empurra os indivíduos a uma posição obediente e sempre passiva perante o que lhe é imposto pela sociedade de consumo.

É precisamente no país onde esta sociedade de consumo nasceu que mais se questiona a necessidade de se ter nos currículos escolares uma ênfase maior na criatividade. Simpósios e cursos, em bloco, de criatividade, pura e simples se sucedem, tanto nas grandes firmas e indústrias, quanto nas áreas mais diretamente ligadas ao aprendizado. Após louvar por longos anos a eficiência como o fator mais importante da personalidade, mais e mais se estimula a criatividade como um novo fator predominante até mesmo para o desenvolvimento da indústria e da economia.

Carl Rogers expressa isto em forma muito clara no seu livro Tornar-se pessoa:

“Numa época em que o conhecimento, construtivo e destrutivo, avança a passos gigantescos para uma era fantástica, uma autêntica adaptação criativa parece representar a única possibilidade que o homem tem de se manter ao nível das mutações caleidoscópicas de nosso mundo. Perante as descobertas e as invenções que crescem em progressão geométrica, um povo passivo e tradicional não pode fazer face às múltiplas questões e problemas. A menos que os indivíduos, os grupos e as nações sejam capazes de imaginar, construir e rever de modo criador as novas formas de estabelecer relações com essas complexas mutações, as sobras irão crescendo. A menos que o homem possa realizar uma adaptação nova e original no seu ambiente tão rapidamente quanto a sua ciência altera esse ambiente e a nossa cultura está em perigo de perecer. Não serão apenas as desadaptações pessoais ou as tensões de grupo que representarão o preço que teremos que pagar por essa ausência de criatividade, mas a aniquilação das nações“.

A arte, com seu aparente descomprometimento com os problemas gerais da sociedade, tem se mostrado historicamente hábil para desenvolver a criatividade. Múltiplas experiências em todo o mundo têm se realizado, especialmente no campo das artes plásticas e do teatro. Porém na música esbarra-se aparentemente com um obstáculo complexo, que poderíamos chamar de “a síndrome da nota”.

Com efeito, se nas artes plásticas não se espera que a criança reproduza fielmente no seu desenho o modelo no qual se baseou, e sim a sua visão da realidade, na música espera-se que ela cante direitinho e sem erros a melodia que lhe é ensinada. Já, mais adiante, aceita-se que o adolescente crie complexas construções abstratas com suas cores, porém no piano ou no violão ou na flauta, exige-se que reproduza da forma mais perfeita possível a partitura que tem à sua frente ou, num supremo alarde de “liberdade”, que improvise. Se bem que sempre seguindo os chavões de um esquema harmônico.

Nunca criar seus sons: nunca descobrir o que está por detrás das notas, o que aliás lhe seria totalmente normal, vista sua natural curiosidade por saber o que existe por trás das aparências do mundo.

## **Com funciona**

Há diversas formas de fazer funcionar uma oficina de música, mas pode-se agrupar suas atividades em algumas grandes áreas.

### **1. *Sensibilização perante a realidade sonora circundante.***

Conscientização do silêncio. Análise de sons simples e complexos. Determinação dos diferentes parâmetros sonoros; além da altura, tempo, intensidade e timbre, também ressonância, rugosidade, sonoridade, grau de complexidade harmônica, etc.

### **2. *Inventário de instrumentos possíveis.***

Descobrimto de fontes sonoras não convencionais, ampliação do repertório de instrumentos. Uso não tradicional dos instrumentos tradicionais. Invenção e construção de outros aparelhos que produzem som: instrumentos.

### **3. *Exercícios de comunicação. Improvisação livre.***

Aos poucos, introdução de regras definidas e aplicadas pelo grupo: Jogos, esquema de controle (regência e coordenação das atividades conjuntas).

#### **4. Estruturação.**

*Organização do material em função dos diferentes parâmetros.* Criação de células e frases sonoras. Trabalhos em equipe e individuais.

#### **5. Notação.**

Logo a partir dos primeiros trabalhos de estruturação fixar as ideias no papel, de forma a que outras pessoas possam realizá-las. Verificação imediata da eficácia da notação, através da leitura por outras equipes, com a reelaboração necessária para aprender os princípios da autonomia da notação.

#### **6. Gravação e reprodução.**

Através da gravação imediata, a possibilidade de uma análise minuciosa de cada experiência, possibilitando assim o aprendizado mais direto e eficaz dos processos compositivos.

#### **7. Técnicas eletro-acústicas.**

Como decorrência direta do item anterior, o uso consciente dos recursos de gravação: retrogravação, transposição, mudança de tempo, ênfase em determinados aspectos, recuperação dos sons de intensidade extremamente baixa, filtragem de ressonâncias em algumas frequências, etc. Tudo isto realizado com equipamento de baixo custo.

#### **8. Ampliação para outras áreas das artes.**

A realização de uma “obra musical” sempre inclui um aspecto visual. Corresponde, então, integrar esse aspecto na estruturação do evento, transformando este num fato teatral, a ser realizado porém com músicos e não com atores.

### **Uma experiência didática**

Uma experiência efetuada no primeiro semestre de 1972 no Departamento da Universidade de Brasília pode servir de exemplo da realização de um trabalho integrado de oficina musical.

A experiência inter cruzou o trabalho do semestre letivo de duas turmas: um grupo de um semestre adiantado de Composição, e uma turma de 1º nível de Oficina Básica de Música. O escopo do trabalho foi a realização de um obra coletiva que tivesse como ponto de partida o preenchimento sonoro de um espaço determinado: os alunos de composição comporiam o esquema básico da obra, fixariam as linhas e manteriam o controle global; as equipes de alunos da Oficina Básica, coordenadas cada uma delas por um estudante do nível superior, estruturariam o material até as últimas consequências. O resultado seria apresentado, no final do curso, pelos mesmos integrantes das duas turmas.

Após algumas reuniões de desinibição e conhecimento mútuo, ficou resolvido o local – um espaço coberto, de alto pé direito e vários mezaninos, hall da futura Biblioteca da Universidade –, o título, “Arquitetural I”, e o esquema formal, uma sucessão de vários eventos curtos, produzido por uma ou mais equipes, distribuídas em diferentes pontos do local e relacionados por uma “malha” de interligações.

Enquanto a turma adiantada estruturava a malha de interligações, as equipes de oficina básica realizavam os exercícios de sensibilização, inventário de instrumentos, de comunicação e estruturação. Pronta a malha, as equipes começaram a estruturar os diferentes eventos. Foram utilizados indistintamente instrumentos tradicionais, instrumentos já especialmente construídos para a Oficina Básica (pela então existente Oficina de Tecnologia Instrumental do Prof. Guido Pascoli), fontes sonoras desenvolvidas pelos próprios alunos e até meios eletro-acústicos, processados por Laboratório de Acústica Musical do Departamento. Alguns elementos cênicos e elementos olfativos.

O trabalho foi crescendo e completando seus diferentes aspectos. Foram especialmente aproveitadas as características espaciais acústicas do local: prolongando tempo de reverberação, diferentes níveis e planos, equipamento da própria construção, para produzir alguns sons especiais. Nos ensaios gerais foi acrescentado uma “coda” aproveitando um enorme duto de várias dezenas de metros de comprimento pertencente ao sistema de ar condicionado, por baixo do chão, que foi aproveitado como câmara de reverberante de tamanho e proveniência inusitados, para introduzir um aspecto ritual que culminaria com a participação do público, prévia distribuição de chocalhos vegetais, num trabalho rítmico comum, apoiado numa célula mêntrica de 7 tempos.

O resultado confirmou as expectativas e foi longamente lembrado na Universidade como padrão de experiência criativa coletiva.

### **Para quem e por quem**

O processo de oficina musical, tal como o estamos apresentando, é um processo indutivo, que exige uma participação consciente do aluno para sua realização efetiva, devendo então ter condições de organizar suas ideias e desenvolver um trabalho ordenado por algum tempo. Isto faz com que a idade mínima para realizá-la corretamente seja os 7 ou 8 anos. Dali para frente, até a idade adulta, inclusive, é possível aplicar a sistemática de oficina. Será necessário saber propor tarefas que estimulem o trabalho do aluno, diferenciado por faixas etárias. Assim também será possível obter uma velocidade e aprofundamento das situações comuns a todo o grupo.

O perfil do professor apropriado para coordenar as atividades de oficina de música não difere fundamentalmente do perfil do professor adequado para a nova escola, com ênfase no trabalho do aluno, e não na atividade do próprio professor. Este deverá saber se colocar de lado, para permitir que o grupo resolva dinamicamente seus problemas. Ao mesmo tempo deverá estar preparado para estimular as atividades do grupo, quando, por circunstâncias internas ou externas a ele, possa decair seu rendimento. Não é necessário que tenha conhecimento acadêmico; muitas vezes isso é negativo, pois as ideias inculcadas por muitos anos de Conservatório quase sempre acabam castrando a abertura de espírito necessária para o desenvolvimento do trabalho não padronizado da oficina. Mas é preciso ser ele mesmo compositor atuante, ou, pelo menos, com experiência prévia como criador, além de conhecimento teórico e prático da psicologia do aprendizado.

### **E depois?**

Muitas pessoas, temerosas de liberdade estimulada nos indivíduos pela Oficina de Música, perguntam como se continua o processo; se ele não é em si um beco sem saída, sem continuação possível – e por isto frustrante – para o aluno.

Na realidade, isto só pode ser objetado por alguém que nunca viu um processo de oficina de música em funcionamento. Vejamos por partes:

Se é o caso de uma escola de música, que pretende fazer bons compositores, o sistema é ideal, pois a Oficina desde o início estimula a criatividade dos alunos. Os cursos todos de harmonias e análise, orquestração, etc. podem ser ministrados em forma de sucessivas oficinas, como de fato foi realizado com sucesso no Departamento de Música da Universidade de Brasília, durante o início da década de 1970. O aprendizado se produz a partir do trabalho prático e da pesquisa do próprio aluno, onde o professor, um lugar de dar aulas magistrais indica o caminho para ele estudar, ou

orienta o andamento dos trabalhos. Em uma palavra, transcrevendo uma máxima da nova escola: Não se ensina música; ensina-se a aprender música.

Finalmente, para aqueles que não pretendem seguir um estudo organizado de música, a experiência de oficina desenvolverá habilidades importantes para a atuação no seu campo particular de atividades: o aluno aprenderá a enfrentar problemas e obter soluções criativas, não as habituais, enriquecidas por uma repetição sem sentido.

Em qualquer circunstâncias, deve-se lembrar que só quando a arte é realizada criativamente terá o valor de desenvolver a função pensante do indivíduo, coisa que, às vezes com excessiva benevolência, lhe é atribuída.