

PIANO COMPLEMENTAR NO ENSINO SUPERIOR: REFLEXÃO, EDUCAÇÃO MUSICAL E AUTONOMIA

Alfeu Rodrigues de Araujo Filho
Universidade Estadual de Maringá
alfeu-araujo@uol.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta um relato de experiência como professor de piano complementar no ensino superior relativo ao segundo semestre de 2015, período assumido pelo docente deste informe na Universidade Estadual de Maringá. Os objetivos estão direcionados em apresentar o piano como instrumento de apoio para as demandas de estudo e criação de instrumentistas, cantores, regentes e compositores. Levando em consideração a importância do aprendizado com enfoque científico, valorizando reflexão, educação musical e autonomia, o processo metodológico está alicerçado nas pesquisas de José Alberto Kaplan e Antonio Sá Pereira, que ratificam este pensamento. Finalizando, apresentamos a importância na construção da autonomia do indivíduo apoiado nos pressupostos de Paulo Freire, “Educação e Mudança” e “Pedagogia da Autonomia”. Os principais resultados alcançados estão na apreensão e funcionalidade da informação dos discentes, conforme descrição desta investigação. O material musical conta com a presença dos compositores Lynn Freeman Olson, Laura Longo, Elvira Drummond, Daniel Gottob Türk, L.V.Beethoven, Béla Bartók e o método “Piano em grupo: livro didático para o ensino superior” de Carlos Henrique Costa e Simone Gorete Machado.

Palavras chave: Reflexão; Educação Musical e Autonomia.

Piano Complementar: Reflexão

A visão do teclado oferece ao aluno a compreensão facilitada dos acordes e das progressões harmônicas. Sua prática possibilita aos graduandos em instrumentos melódicos ou rítmicos o contato com a melodia acompanhada. Temos para os alunos de canto o companheiro de preparação vocal, para os compositores o instrumento de criação e para os regentes a possibilidade do estudo das partituras orquestrais.

Enquanto o estudo tradicional foca na aquisição de repertório e habilidades técnicas, a disciplina de piano complementar valoriza a improvisação, criação de arranjos, leitura, técnica,

harmonização e o repertório, sem que nenhum destes aspectos perca sua importância, definindo, desta forma, o objetivo desta disciplina no ensino superior.

Como primeira investigação, foi realizada uma avaliação diagnóstica da turma de discentes que estariam presentes nas aulas locadas no laboratório de pianos digitais do departamento de música. A classe apresentou todas as modalidades de graduação – cantores, instrumentistas, compositores e regentes - com o conhecimento básico das estruturas funcionais do piano.

Levando em consideração o tempo de estudo, por ser uma disciplina complementar, e a vivência dos discentes, de acordo com o projeto pedagógico do curso que são de quatro semestres, o processo metodológico foi direcionado no sentido de provocar, de forma rápida e eficiente, a aquisição de informações imprescindíveis para a prática da execução, valorizando o aspecto analítico e reflexivo, onde “a didática do ensino do piano deveria se preocupar menos em treinar os músculos e mais em exercitar a mente dos jovens alunos” (KAPLAN, 1987, p.20).

Neste contexto, itens importantes foram apresentados, de forma coletiva, com o objetivo de construir um caminho de “saber como fazer” (KAPLAN, 1987, p.12), funcionalizando informações como: pulsação (significado e importância); raciocínio analítico na apreensão das informações fornecidas pelo compositor (notas e dedilhado); leitura antecipada para a conquista do movimento voluntário e adequação corporal através da sensação (tato) e educação auditiva.

O controle da pulsação foi estimulado através de uma leitura rítmica organizada pelo docente e realizada através de *clusters* (conjunto de notas executadas com a mão fechada). A primeira execução coletiva apresentou falta de um comando reflexivo sobre a pulsação, provocando inúmeros desencontros e seu agravamento no decorrer da execução. A pulsação representa o eixo que organizará as relações rítmicas fornecidas pelo compositor, assim como é um requisito de extrema importância no desenvolvimento consciente dos movimentos motores. Após esta colocação e a devida assimilação pelos alunos, a segunda leitura apresentou um resultado qualitativo, ratificando que a compreensão da ação provoca uma mudança na reação.

No estudo de repertório, através da Sonatina em Do Maior de Lynn Freeman Olson (1938-1987), foi estimulado à análise das relações intervalares, assim como dos movimentos paralelos, alternados, ascendentes e descendentes, procurando adquirir não só a leitura das notas, mas a relação entre elas, compreendendo de forma racional e analítica a escrita do compositor. O dedilhado foi previamente compreendido de acordo com a disposição das notas, auxiliando, de forma consciente, o processo de locomoção (movimento).

... o problema essencial que se apresenta ao executante no piano é o controle e a coordenação dos variados movimentos através dos quais, acionando as teclas do instrumento, procura interpretar, isto é, dar vida ao código musical impresso na partitura (KAPLAN, 1987, p.29).

Temos dois tipos básicos de movimento: o movimento por reflexo e o movimento voluntário. O primeiro é uma resposta invariável a um estímulo definido, o segundo é aquele que reclama a intervenção consciente de quem o realiza. Desta forma, salientamos a importância da leitura antecipada na conquista do movimento voluntário, ou seja, a percepção visual fornece ao cérebro as informações da partitura, este, através do sistema nervoso central, transporta conscientemente para a articulação dos dedos, provocando dissociação muscular e comando.

...o movimento voluntário é a manifestação periférica de um processo que tem sua origem e controle no cérebro e no sistema nervoso central e que obedece a uma necessidade do indivíduo que o realiza. (...) é o tipo de movimento utilizado no ato da aprendizagem instrumental, a compreensão do seu mecanismo se torna de capital importância na elaboração de uma metodologia racional do ensino do piano e no processo utilizado para desenvolver movimentos hábeis com a ajuda da prática (KAPLAN, 1987, p.30).

A ação da performance exige refinada conexão entre instrumento e instrumentista, por este motivo o estímulo da leitura corporal representa um dos caminhos para que possamos obter o melhor encaixe no teclado, lembrando que o piano está pronto, quem não está é o executante. Neste contexto, ratificamos que o estudo instrumental tem como uma das principais fontes de pesquisa o estudo das nossas próprias percepções corporais, sendo este o instrumento ativo, adaptável e flexível. Consciência corporal em associação com a educação

auditiva representa um importante recurso para uma resposta sonora qualitativa, uma vez que não existe corpo ruim com boa sonoridade, assim como não haverá corpo harmonioso com sonoridade inadequada. Ouvir e sentir são instrumentos eficientes, ativos e despertam a ação viva e reflexiva de quem realiza.

Segundo Egon Petri (1881-1962), reconhecido pianista clássico “se tens que abrir uma porta e possuis a chave errada, não tentes abrí-la, pois o único que conseguirás é estragar a fechadura e a chave. Melhor procurar aquela que se ajuste à fechadura...” (KAPLAN, 1976, p.4).

Associando o comando da pulsação, compreensão analítica das relações intervalares, processo de locomoção, busca consciente do movimento voluntário e adaptação corporal construída através da sensação e audição, observamos grande avanço de todos os envolvidos no processo de leitura e execução das obras pertinentes ao conteúdo programático, gerando prazer e motivação, recursos de grande valia no processo ensino-aprendizagem.

Piano Complementar: Educação Musical

Uma vez descrita uma metodologia científica para o processo de leitura e execução inicial das obras (sabemos que não é única, mas representa um caminho), partimos para os produtos de percepção musical que estão diretamente ligados ao contínuo processo de educação musical. Estes produtos estão vinculados a uma série de procedimentos que pertencem à ação interpretativa: condução rítmica, análise textual, direção sonora, articulação, forma, memória e adaptação da velocidade que caracteriza a obra.

Vale salientar que os itens relacionados acima forma aplicados em uma literatura pianística que tem como região geográfica os pentacordes (cinco notas para cinco dedos), evitando que os instrumentistas procurassem olhar para o teclado, minimizando a deficiência do senso de localização no decorrer da leitura inicial.

Poucos alunos possuem um perfeito conhecimento do teclado, numa exata noção das distâncias num senso de localização que lhes permita orientar-se instantaneamente no teclado e, sem olhar, acerta qualquer tecla desejada. O vício generalizado de procurar as teclas com auxílio da vista é responsável pelo

atraso de muitos que nem sequer suspeitam a existência de tão grave impedimento (SÁ PEREIRA, 1964, p.10).

No auxílio ao refinamento das percepções, ratificando o contínuo trabalho de educação, iniciamos as orientações sobre a condução rítmica. O processo de organização do movimento musical tem como apoio o senso reflexivo e controlado da pulsação, porém este é apenas um dos fatores. O que transformará a escrita rítmica em um produto de indiscutível significado é a leitura funcional da fórmula de compasso que organizará e dará sentido aos procedimentos ortográficos da condução musical. Sentir as diferentes fórmulas de compasso não é só fazê-las, mas, compreendê-las, ou seja, procurando entender porque a escrita foi realizada sobre aquele aspecto. A mutação dos instrumentistas, através destas colocações, foi surpreendente e o processo de leitura rítmica ficou facilitado devido ao significado internalizado do conteúdo externo.

A análise textual da obra musical é o caminho na qual transformamos as notas musicais em um texto. Compreender as frases, pontuação, pontos culminantes e ideias que predominam ou não, permitem esclarecer para o instrumentista a comunicação descrita pelo compositor e que estará sob sua responsabilidade, caracterizando uma das principais funções de quem executa: dar sentido ao que está dizendo (tocando). O processo de direção sonora ganhou um novo significado após a reflexão analítica realizada em cada obra do conteúdo programático, algumas de caráter coletivo e outras individuais, ratificando a importância deste trabalho em conjunto com a educação da audição crítica diferenciada.

A ausência de controle auditivo consiste na incapacidade de escutar atentamente e criticar a própria execução, defeito que pode ser observado na quase totalidade dos alunos. São poucos os que sabem ouvir diferenciadamente, percebendo não somente notas erradas, mas ainda qualquer impureza de sonoridade, qualquer desequilíbrio na gradação dos planos sonoros (SÁ PEREIRA, 1964, p.11).

A escolha do repertório, para a turma de piano complementar, teve como objetivo apresentar escritas diferenciadas que permitissem o aprendizado das articulações básicas (*legato, non legato e staccato*), enriquecendo e complementando o processo de execução.

O olhar apurado na distribuição de ideias, construindo a estrutura formal de cada obra, facilitou a compreensão e foi componente essencial para a prática de memorização, valorizando a memória lógica “aquela em que, por um esforço voluntário, os fatos são fixados, evocados ou reconhecidos. Intervém aqui a compreensão inteligente, a crítica e a escolha dos dados” (KAPLAN, 1987, p.69).

Finalizando, foi apresentado o recurso que possibilita a construção da velocidade através de uma ação proporcional e assistida. O procedimento parte de um estudo de repetição ativo, antagônico ao passivo, onde o instrumentista parte de uma pulsação básica e com o auxílio do metrônomo vai conquistando novos andamentos, sem perder os produtos já adquiridos em todos os sentidos: ritmo, som, texto, articulação e intenções que caracterizam a estética e sua personalidade. As alterações são conscientemente controladas através de repetições reflexivas, valorizando qualidade e não quantidade, “obtendo o maior rendimento com o menor possível dispêndio de material, de esforço e de tempo” (SÁ PEREIRA, 1964, p.10).

Importantes componentes foram sugeridos e aplicados na construção deste trabalho coletivo como: prática de leitura à primeira vista; análise textual; dissociação muscular; organização dos movimentos alternados, simétricos e assimétricos; memorização; direção sonora de acordo com a análise musical; educação auditiva procurando qualidade sonora; leitura antecipada na conquista do movimento voluntário; transposição; leitura associativa; emprego das articulações; movimento harmônico e melódico; organização do estudo de mãos separadas; leitura de cifras; criação de acompanhamentos; compreensão da funcionalidade do dedilhado; estudos das relações intervalares, concretizando o planejamento pedagógico do referido curso.

Piano Complementar: Autonomia

Uma das preocupações na construção de uma pedagogia que permitisse o caminho da autonomia foi utilizando a figura do professor com mediador, gerando perguntas, dúvidas, conflitos e reflexão com o objetivo de construir a informação com o auxílio dos discentes. O ponto de partida está em tirar o aluno da linha de conforto, provocando uma atitude de questionamento no ato de fazer, funcionalizando a informação e melhorando seu conhecimento através de seu desconhecimento.

A educação é uma resposta da finitude da infinitude. A educação é possível para o homem, porque este é inacabado e sabe-se inacabado. Isto leva-o à sua perfeição. A educação, portanto, implica uma busca realizada por um sujeito que é o homem. O homem deve ser o sujeito de sua própria educação. Não pode ser o objeto dela. Por isso, ninguém educa ninguém (FREIRE, 2011, p.34).

Para averiguar a transferência de aprendizado, observando a autonomia dos estudantes e o resultado da compreensão e apreensão das informações de forma crítica e reflexiva, foi distribuída uma obra da literatura pianística para cada instrumentista. As obras constam de uma coletânea sobre peças barrocas selecionadas por Nancy Bachus, professora, recitalista e pesquisadora musical.

O educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão. Uma de suas tarefas primordiais é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se “aproximar” dos objetos cognoscíveis. E esta rigorosidade metódica não tem nada que ver com o discurso “bancário” meramente transferidor do perfil do objeto ou do conteúdo. É exatamente neste sentido que ensinar não se esgota no “tratamento” do objeto ou do conteúdo, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível (FREIRE, 2011, p.28).

A princípio, a execução das obras realizadas de forma individualizada, com a participação e observação dos alunos envolvidos, revelou uma resistência generalizada dos novos saberes que exige um processo de desconstrução para originar a reconstrução sob novos olhares e valores. Desta forma, problemas recorrentes de execução como notas erradas, sonoridades não exploradas e sem significados, dedilhados inadequados e pouco reflexivos, pulsação irregular e ação passiva durante o processo de interpretação vieram à tona e foram

devidamente comentados e investigados por todos, fomentando a curiosidade e questionamento do corpo discente sobre os acontecimentos ocorridos.

Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino. Exercer a minha curiosidade de forma correta é um direito que tenho como gente e a que corresponde o dever de lutar por ele, o direito à curiosidade. Com a curiosidade domesticada posso alcançar a memorização mecânica do perfil deste ou daquele objeto, mas não o aprendizado real ou o conhecimento cabal do objeto (FREIRE, 2011, p.83).

A ação foi realizar o convite de repensar sobre a forma de estudo, colocando em prática a metodologia oferecida, permitindo observar se ocorreriam mudanças ou não, assim como o grau de satisfação na obtenção de novos resultados, ratificando que “ensinar exige liberdade e autoridade” (FREIRE, 2011, p.102).

O resultado foi surpreendentemente positivo. Os problemas de execução sobre os produtos musicais (som, ritmo, texto, dedilhado, contato, entre outros) foram minimizados através da mudança de atitude, concretizando o objetivo do curso de piano complementar.

Conclusão:

A construção de um estudo baseado em premissas de base científica, evitando a execução passiva que valoriza a quantidade do fazer em detrimento do conhecimento e reflexão, ofereceu aos participantes o processo de autonomia no exercício da execução.

O trabalho coletivo e o planejamento pedagógico, respeitando o conteúdo programático do projeto pedagógico do curso de graduação, apresentam a preocupação com a responsabilidade social e currículo.

A continuidade do processo dependerá do objetivo de cada um e do tempo de dedicação de acordo com os planos particulares (diversidade humana), contudo, a metodologia e o planejamento foram construídos, respeitando princípios importantes do aprendizado: reflexão, educação musical e autonomia.

Referências

COSTA, Carlos Henrique.; MACHADO, Simone Gorete. *Piano em Grupo. Livro Didático para o Ensino Superior*. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2012.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. Tradução de Lilian Lopes Martin. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

----- *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

----- *O Ensino de Piano. Ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1976.

SÁ PEREIRA, Antonio. *Ensino Moderno de Piano. Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1964.