

UMA REFLEXÃO SOBRE A DIMENSÃO MUSICAL DO ENSINO DO VIOLINO NAS PROPOSTAS PEDAGÓGICAS DE SUZUKI E GALAMIAN

Milene Alice do Sacramento

**Professora de violino do Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria a Xavier de
São João del-Rei (MG)**

milene.sacramento@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho procurou discutir e analisar as propostas para o desenvolvimento da dimensão musical do ensino do violino contidas nas abordagens pedagógicas de Shinichi Suzuki e Ivan Galamian. Esta análise foi feita a partir dos referenciais teóricos do educador musical britânico Keith Swanwick e de alguns pressupostos das novas abordagens da educação musical contemporânea.

Palavras-chave: educação musical; ensino do violino; ensino musical

Introdução

Podemos constatar mudanças de paradigmas na educação musical iniciadas com os chamados “métodos ativos” no final do séc. XIX e princípio do séc. XX. Essas novas ideias foram fomentadas, dentre outros, pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cujo pensamento defendia o desenvolvimento de uma criança livre, possibilitando um desabrochar espontâneo da criança em liberdade, no meio das coisas e não dos livros, na ação e na manipulação motora dos objetos (FONTERRADA, 2005).

Essas propostas almejam para a Educação Musical possibilidades para o desenvolvimento da inteireza do ser humano e um fazer musical que possibilite a compreensão e a integração de diversos aspectos externos e internos da experiência humana, como o social e o cultural, o sensorial, o emocional e o racional, incluindo, se possível, a dimensão espiritual (CAMPOS, 2000).

Por outro lado, ainda percebemos formas fragmentadas de ensino musical, especialmente no ensino instrumental, no qual ainda persiste uma predominância de aspectos técnicos em detrimento de aspectos musicais, estes tão relevantes quanto os primeiros para o desenvolvimento global dos alunos. Com uma análise mais meticulosa, podemos perceber que a grande parte dos métodos de ensino instrumental atualmente disponível, muitos deles utilizados desde o século XIX, principalmente aqueles voltados para os anos iniciais da

aprendizagem, não apresenta instruções claras ou direcionamentos explícitos voltados para o desenvolvimento da expressividade e do conhecimento musical do aluno.

Ao atualizar meus conhecimentos musicais e pedagógicos referentes à educação musical e às novas abordagens de ensino instrumental, tomei consciência de alguns temas que questionava em minha prática. Tais temas mostravam como o ensino da música contribui para um desenvolvimento mais amplo do ser humano – mediante teorias variadas como as inteligências múltiplas, o contextualismo em música, o valor da música para a sociedade e a formação do homem.

Desde então, venho buscando novas maneiras de relacionar esses conhecimentos às minhas práticas de ensino do violino, levantando questões sobre como ensinar, como e por que avaliar, e como tornar o ensino do instrumento mais musical. São essas questões que trago agora para este trabalho.

Keith Swanwick e a “Teoria da Espiral do Desenvolvimento Musical”

Na Inglaterra, em 1986, uma nova teoria do desenvolvimento musical proposta pelo educador musical britânico Keith Swanwick descreveu o desenvolvimento mediante níveis qualitativos e hierárquicos que ocorrem de forma ascendente e alternada (espiralado) entre aspectos pessoais e culturais, ou seja, interagindo tanto a maturação biológica do indivíduo quanto as influências culturais do meio ambiente.

O educador musical inglês considera que percebemos a música como forma expressiva, ou seja, através de nossas concepções internas que se relacionam com a música, sendo que essas relações estão sempre mudando, pois são marcadas por nossas histórias culturais e pessoais.

Para Swanwick (2003), a melhor maneira de se representar o significado musical é a metáfora. Para tanto, cita exemplos de poesias e piadas em que a metáfora está presente.

Em música, as metáforas emergem em quatro níveis sucessivos (Materiais, Expressão, Forma e Valor), que, ao se acumularem, possibilitam a emergência de significados diferentes a cada ascensão, que alcança o próximo e inclui o anterior, modificando a metáfora (SILVA, 2010). Quando imprimimos expressividade em agrupamentos de notas, eles ganham vida e tornam-se gestos musicais. Assim, gestos musicais se apresentam como melodias, soando como formas expressivas inteiras, assumindo “vida própria” (nível da Expressão). Quando começamos a entender uma coerência expressiva entre a sequência de melodias, emerge uma nova compreensão que imprime um novo significado ainda não disponível nos níveis

anteriores, uma compreensão estrutural da peça (nível da Forma), a qual, como metáfora, passa a informar toda a complexidade da “vida do sentimento” (SILVA, 2010). O último nível, o do Valor, corresponde à experiência estética propriamente dita, quando sensibilidade e intelecto interagem de uma forma que as metáforas começam a ser puramente musicais, deixando “para trás” referências a sentimentos ou ideias pessoais, aproximando-se de “ideias puras”.

Portanto, segundo Silva (2010), baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick, a compreensão musical, quando manifestada por meio da performance, é a capacidade de imprimir expressividade e coerência estrutural a gestos musicais, a frases, a seções progressivamente maiores e, finalmente, a toda peça.

Segundo Swanwick (1993), encontramos ainda hoje uma educação musical com base tradicional, que pode ser reconhecida claramente no ensino instrumental, transmitindo para o aluno o que é considerado certo e de bom gosto pelo professor. Outra questão, referente à abordagem tradicional, é que, em relação à avaliação, ela se mostra, frequentemente, muito mais rigorosa na música do que em todas as outras artes.

Uma segunda vertente da educação musical, colocada pelo educador, alinha-se à teoria progressista de educação, em que encontramos uma educação musical baseada no desenvolvimento natural da criança. Essa teoria tem como referência a criação e a improvisação, a fim de proporcionar um desenvolvimento da imaginação musical da criança. Nesse contexto, é dada ao aluno a oportunidade de escolha, iniciativa e liberdade.

Uma terceira visão de educação musical na atualidade é baseada em referenciais sociológicos, possibilitada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, da tecnologia e, conseqüentemente, da globalização, disponibilizando uma variedade enorme de estilos, manifestações e práticas musicais diferentes. Essa nova visão de educação musical sugere aos educadores tentarem entender a riqueza desses ambientes culturais alternativos e considerá-los como importantes, e não como inferiores às culturas das quais esses professores emergiram. Swanwick (1993), com essa visão, acredita que existem riquezas a serem encontradas nas diversas origens de nossos alunos.

Sem desconsiderar a abordagem tradicional, digna de méritos, nossa perspectiva se alinha mais às duas últimas vertentes. Consideramos que observar um educador musical competente trabalhando é observar que ele possui um forte sentido de intenção musical ligado a um propósito educacional. As habilidades (técnicas) são usadas para objetivos musicais. Para o educador musical Keith Swanwick (1993), o conhecimento da “Teoria Espiral” pode

ampliar a visão educacional do professor de instrumento para trabalhar aspectos técnicos e musicais complementares na formação de seus alunos.

Em relação ao ensino da performance musical, o autor sugere que sejam oferecidas aos alunos peças um pouco abaixo do limite técnico do aluno, possibilitando que ele se expresse musicalmente com liberdade e propiciando um desenvolvimento musical mais consciente (SWANWICK, 1993).

O Método Suzuki

Tomando como base os ideais das novas abordagens de educação musical, podemos afirmar que o Método Suzuki contribuiu para direcionar novos rumos do ensino instrumental e da educação musical contemporânea, pois se baseia numa visão humanista e integradora do ser humano; uma visão holística, na qual o ser em desenvolvimento não pode ser separado de sua natureza física, emocional, mental, espiritual, social e cultural.

Um dia, o princípio da educação do talento, baseado na maneira como se aprende a língua materna, vai certamente mudar o rumo da educação. Ninguém ficará pra trás e, baseado em amor, ele desenvolverá a verdade, a alegria e a beleza como parte do caráter da criança. Se nada mais conseguir, pelo menos ensinará às crianças, durante os nove anos de escola compulsória, a terem calor humano e prazer em fazer as coisas boas para os outros. Pode-se educar pessoas assim (SUZUKI, 1994, p. 58-59).

Os princípios básicos da chamada “Educação do Talento” se norteiam por uma educação integral do ser. Para Suzuki (1994), “a palavra educação tem dois conceitos em seu significado: além de ensinar, contém a ideia de criar, desenvolver o que é latente ou potencial. Na escola, porém, a ênfase é posta no ensinar, e a verdadeira noção de educar fica inteiramente esquecida” (p. 82).

Gerling (1989) relata que muitas das críticas ao Método Suzuki vem da má utilização deste. Uma das críticas é direcionada ao repertório por não incluir músicas do século XX. No entanto, Gerling (1989) rebate essa crítica observando que na aplicação do método o professor brasileiro pode acrescentar o repertório que achar conveniente. O “método” não se restringe aos “livros de 1 a 10”, ou ao material impresso, mas à sistematização dos diferentes níveis de progresso, cabendo ao professor suplementar aquilo que ele julgar necessário, sempre que houver dificuldades do aluno em transpor o limiar de um novo nível.

O fato de o método não se restringir a uma fidelidade ao material impresso, mas sim a uma filosofia, expressa uma abertura flexível para o reconhecimento do processo como mais

importante do que o produto. Essa ênfase no processo é um dos princípios mais significativos nas novas abordagens de educação musical.

Segundo Gerling (1989), o método se preocupa em desenvolver a capacidade intuitiva do aluno de maneira a aproveitar essa habilidade para lhe proporcionar habilidades ainda maiores em todas as suas atividades diárias. O autor explica que a ênfase na imitação ocorre porque, para Suzuki, o desenvolvimento do ouvido musical é proporcional ao número de vezes que a música é ouvida. Para Gerling (1989), é considerado como a maior vantagem do método o fato de adiar a leitura musical e levar o aluno a tocar por imitação, pois possibilita o desenvolvimento da audição seletiva deste.

O educador propõe esse procedimento em sua metodologia acreditando que o aluno irá se desenvolver musicalmente ouvindo e repetindo a música várias vezes. Não é a repetição nem a imitação apenas que levam à compreensão musical, mas é a intenção consciente de ser expressivo, “ser musical”, que pode ser aprendida por imitação e repetida para a fixação como memória atitudinal e procedimental. Somente com a intenção consciente de ser expressivo, aquele aluno que encontra dificuldade em aprender diretamente pela imitação terá alguma chance de tornar “musical” os agrupamentos de notas, as frases etc. (SILVA, 2010).

Já a intenção de adiar a leitura possibilita uma atenção prioritária para os níveis iniciais e sensoriais do aprendizado musical, ou seja, a percepção dos timbres, das alturas, dos ritmos, das durações dos sons, bem como dos elementos técnicos iniciais do instrumento, como o empunhamento do arco e sua direção nas cordas, a posição da mão esquerda etc. (SWANWICK, 2003). Dessa forma, a atenção do aluno não tem que competir com níveis diferentes da cognição, como um nível puramente sensorial e outro mais elaborado para a decifração dos códigos da partitura.

Na página 12 do volume 1 do Método, Suzuki demonstra como praticar a “tonalização” com vistas ao desenvolvimento musical do aluno. A tonalização é um exercício proposto pelo educador para o aluno treinar a sua audição e sua capacidade de expressão. Primeiramente, o aluno toca as notas em *pizzicatos* e depois com o arco, procurando produzir o mesmo som produzido no *pizzicato*. Na primeira página do Método, Suzuki (1994) coloca uma indicação do que seria a tonalização:

Da maneira com que vocalização é estudada na música vocal, introduzi a tonalização no estudo do violino como um novo método de educação. Isso se mostrou altamente eficaz. A tonalização deve ser sempre praticada em todas as lições e deve também ser parte da prática diária em casa (p. 1).

Nesse sentido, e com base na teoria de Swanwick (2003), a proposta para o “desenvolvimento musical” do aluno por meio da “tonalização” restringe a compreensão musical deste apenas no nível dos Materiais, ou seja, apenas o senso de uma boa sonoridade e a habilidade de como produzi-la não levam ao desenvolvimento da expressividade musical como já foi argumentado.

Mesmo oferecendo uma abordagem renovadora para o ensino instrumental, e possuindo alguns referenciais do novo paradigma de educação, a metodologia Suzuki não coloca de forma clara e sistematizada as questões didáticas para um ensino realmente musical do violino.

As propostas de Ivan Galamian

É relevante ressaltar que, diferentemente do Método Suzuki, o Método de Galamian é direcionado para uma formação profissional do violinista com um nível mais elevado de exigências e expectativas técnicas e musicais.

A proposta pedagógica de Galamian também apresenta uma visão integradora do ser humano, complexa e relacional das dimensões da consciência envolvidas na aprendizagem musical e na performance. O autor mostra uma abordagem humanística quando afirma que: “nenhum trabalho impresso substitui a relação viva professor e aluno, o maior bem que o professor pode deixar para o aluno é a relação individual, o particular, o pessoal” (GALAMIAN, 1962, p. 2).

As sugestões pedagógicas referentes à dimensão musical do ensino do violino, apresentadas por Galamian (1962), são muito eloquentes. Todavia, alguns preceitos da metodologia, que não são devidamente definidos e clarificados, acabam por reforçar equívocos pedagógicos bastante comuns, colocando o desenvolvimento musical como sendo uma consequência do desenvolvimento técnico.

Para Galamian (1962), “o aluno deve se equipar com as ferramentas técnicas para que suas ideias musicais possam ser realizadas de forma completa e satisfatória” (p. 4). Mantendo a coerência da afirmação do autor, essa frase pode ser resumida em: é a técnica que possibilita a música. No entanto, essa afirmação é normalmente confundida com a crença de que a técnica desenvolve a música, ou ainda, e expandindo a ideia: é o desenvolvimento técnico que promove o desenvolvimento musical, ou a interpretação. As duas ideias não são definitivamente as mesmas.

Alguns preceitos do método, como o de que “interpretação, no melhor sentido artístico, não pode ser ensinada diretamente, porque apenas uma concepção criativa e pessoal é verdadeiramente artística. A interpretação de segunda mão, que é derivada do professor, não pode vir sob o título de genuína arte criativa” (GALAMIAN, 1962, p. 6), podem causar equívocos, pois, essa ideia faz acreditar que a compreensão musical (interpretação) não pode ser ensinada. O autor não deixa claro se “no melhor do sentido artístico” se refere ao conceito ou ao nível de interpretação.

Da mesma forma, apesar de o autor afirmar que “o músico deve compreender meticulosamente o significado da música, deve ter uma imaginação criativa, uma impressão própria sobre o aspecto emotivo da obra, se ele quiser levar a sua interpretação além do insensível e do pedante” (GALAMIAN, 1962, p. 5), ele não define no livro que significado é este e como usar a emoção para expressá-lo.

Mesmo com ênfases numa abordagem de alto nível pedagógico e na formação integral do aluno, percebemos que a proposta de Ivan Galamian não apresenta de forma clara e direta uma intenção em abordar um ensino musical propriamente dito. Não existe uma preocupação em clarificar devidamente, mediante recursos didáticos, as características de um desenvolvimento musical diferenciado do técnico, nem mesmo uma proposta de repertório que possibilitasse o que o aluno deve aprender para ser musical.

Podemos concluir temporariamente que, novamente, assim como Suzuki, a dimensão do ensino musical, ou o que o autor chama de interpretação, fica novamente por conta de uma transferência pela tradição oral.

Conclusão

Procurei, neste trabalho, discutir e analisar as propostas para o desenvolvimento da dimensão musical do ensino do violino contidas nas abordagens pedagógicas de Shinichi Suzuki e Ivan Galamian. Esta análise foi feita a partir dos referenciais teóricos do educador musical britânico Keith Swanwick e de alguns pressupostos das novas abordagens da educação musical contemporânea.

O que vimos são métodos de grande importância para a iniciação ao violino (Método Suzuki) e para a formação de violinistas profissionais (Ivan Galamian), pois sabemos que, sem esse tipo de sistematização proposta por ambos os pedagogos, seria quase impossível o desenvolvimento da dimensão técnica do instrumento.

O ensino formal instrumental tende a não oferecer uma formação integrada para o aluno, aquele que contemplaria um desenvolvimento técnico-musical, aquisição de repertório, criatividade e liberdade de expressão do aluno. Essas práticas sugeridas fazem referência direta à abordagem desenvolvida por Swanwick, que propõe um aprendizado musical integrado em atividades diversas de compor, tocar e ouvir música (SANTIAGO, 2006).

Ao propor um ensino instrumental mais musical, o educador sugere o uso das relações metafóricas como uma forma de compreensão mais profunda de música, para ajudar o aluno a compreender musicalmente os conceitos mais abstratos de música.

Nesse sentido, para se conseguir um aproveitamento musical/instrumental integrado para um aluno de violino, é preciso desenvolver um trabalho sistemático e contínuo, com atividades variadas como o tocar por partituras, tocar de ouvido, improvisar, compor, apreciar e saber falar sobre o repertório, elaborar arranjos etc. O que vemos é uma tendência em ensinar somente o que aprenderam em sua formação musical.

Ao desenvolver as análises propostas, concluí que existe, nas duas abordagens, uma tendência sutil de se deixar a dimensão musical do ensino do violino para a tradição oral sem apresentar no material impresso dos dois autores diretrizes claras e diretas para essa finalidade.

Para se caracterizar realmente como ensino musical, o ensino instrumental deveria, com base na teoria de Swanwick, levar o aluno a percorrer as mesmas camadas, ou níveis, de *materiais, expressão, forma e valor*, levando a um desenvolvimento musical qualitativo e hierárquico, sabendo, conscientemente, por meio do repertório estudado, dar sentido musical a gestos, a frases, a grupos de frases, a seções inteiras e, finalmente, a toda a peça. Ou ainda, esse mesmo ensino deveria também proporcionar uma compreensão de como uma frase pode ser expressiva, quais notas são mais expressivas do que outras, quais os pontos culminantes etc. São essas instruções diretamente musicais que não constam nos métodos impressos tradicionais de violino.

O que se apresenta são recomendações gerais dirigidas aos professores que se utilizarão do método. Esses direcionamentos nas mãos de professor pouco consciente dos aspectos musicais acabam por manter os equívocos descritos no tópico anterior.

As razões para a tendência de se enfatizarem aspectos técnicos em detrimento dos musicais que persistem até os dias de hoje estão, dentre outras, na escassez de trabalhos publicados relacionando a pedagogia do violino à educação musical. Os numerosos trabalhos já desenvolvidos nessa direção estão presentes na pedagogia do piano e na educação musical, e são de inegáveis avanços didáticos, tornando-se um referencial para iniciativas similares em outras áreas.

Gostaria de, com este trabalho, estimular colegas de profissão a repensarem um ensino de violino mais musical, apoiado nas valiosas propostas de Suzuki e Galamian, mas complementado pelo conhecimento advindo da educação musical, em especial das novas abordagens da educação musical contemporânea.

Referências

CAMPOS, Moema Craveiro. *A educação Musical e o novo Paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2005.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. 2. ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

GALINDO, João Mauricio. *Instrumentos de arco e ensino coletivo: A construção de um método*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GERLING, Fredi. *Suzuki Método e Mito*. 1989. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1989.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62, 2006.

SILVA, Abel Moraes. *O Diálogo entre os Dedos e Coração: relações entre técnica e musicalidade no desenvolvimento da performance*. Palestra proferida na II Semana das Cordas do Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier. São João del-Rei, 10 de outubro de 2010.

SWANWICK, Keith. *Permanecendo fiel à música na educação musical*. II Encontro Anual da ABEM. 1993.

_____. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é Amor*. 2. ed. Santa Maria: Gráfica Pallotti, 1994.