

---

# Alfabetização musical: o legado de Paulo Freire e a aprendizagem da música

---

**Estêvão Couto Teixeira**

Mestrado em Educação  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – UFJF  
Juiz de Fora – MG [Brasil]

**José Eustáquio Romão**

Doutor em Educação e História Social, Professor do PPGE – Uninove  
São Paulo – SP [Brasil]

Este trabalho aborda, na perspectiva dos princípios desenvolvidos por Paulo Freire, o processo de aprendizagem inicial e continuada da música. O autor, como músico profissional e professor de música, enfoca as experiências que vivenciou nas duas condições, mormente as que experimentou como docente, observando a tensão e as resistências apresentadas pelos aprendizes nos métodos tradicionais. Formulou, então, uma metodologia própria, que se aproxima muito dos princípios desenvolvidos por Paulo Freire. Na aplicação desse método, utiliza um artefato, que inventou e denominou de Teclado Didático para o Ensino da Música (TEDEM), tendo, inclusive, sido patenteadado. Resolveu pesquisar, cientificamente, os resultados da aplicação dessa nova metodologia. Essas reflexões e os dados apurados constituem o conteúdo deste trabalho.

**Palavras-chave:** Aprendizagem. Educação. Ensino. Música.

## Uma nova perspectiva para o ensino musical

Esta pesquisa trata da questão da educação musical, a partir de uma nova perspectiva para o ensino da música.

Nos últimos 15 anos, quando, de fato, o autor deste trabalho se dedicou a uma nova proposta para o ensino musical, constatou um grave distanciamento da música praticada no meio popular daquela que é ensinada no ambiente acadêmico.

A música que é expressão viva da cultura de um país deveria ser reproduzida nos componentes curriculares das escolas, na medida em que elas são o meio pelo qual se possibilita a transmissão dos legados culturais de forma mais sistemática.

Constatamos, atualmente, uma prática de ensino que não condiz com a necessidade urgente de inclusão do conhecimento musical popular nos currículos escolares. Não está sendo repassada para as novas gerações de alunos a característica mais espontânea da cultura musical popular brasileira, nosso repertório, nossa maneira tão personalizada e criativa de representação do cotidiano, por meio dos sons. Muitas histórias musicais vão-se perdendo com o passar dos anos, muitas “vivências esquecidas” não mais se tornarão conhecidas das novas gerações, pois não foram incorporados à grade curricular os conhecimentos que revelam essa experiência de vida, passada por meio da música. Muitas vezes, são informações que não se encontram escritas ou registradas, pois foram transferidas por intermédio da oralidade, posteriormente, difíceis de resgatar. As escolas deveriam investir na assimilação dessa linguagem, na decodificação dessa forma de apreensão e

prática musicais, que demonstram uma sabedoria espontânea, lúcida e criativa.

A cultura musical popular, os músicos e seus instrumentos foram discriminados durante muitos anos, séculos. O repertório que eles tocavam, e ainda tocam, era considerado “de baixa qualidade”; a música dos negros, mulatos, índios, caboclos e nordestinos não tinha valor artístico.

O músico popular era “vagabundo” e o violão – expressão máxima e legítima da cultura musical brasileira – não era aceito nas escolas, não era considerado um instrumento “de verdade”. Apenas, há bem pouco tempo, foi admitido nas orquestras, no meio erudito.

Sérgio Cabral, no prefácio do livro *O mistério do samba*, do sociólogo Hermano Vianna, fala sobre o preconceito em relação ao samba, ao violão e ao negro:

[...] o samba, um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse. E aí daquele que andasse pelas ruas carregando um violão. Sendo negro, aí mesmo é que a sua situação piorava (VIANNA, 1995, p. 10 e 11).

Somente depois de quatro séculos, iniciou-se, no Brasil, o reconhecimento de nossa produção artística como expressão nacional. A ascensão social do samba, símbolo da cultura musical brasileira, se deu apenas a partir das primeiras décadas do século XX.

Se, em outros países, a consciência nacionalista e a preocupação com a definição e a valorização dessa autenticidade nacional ocorreram a partir do século XVIII, no Brasil, esse fato se

deu tardiamente, mais especificamente na década de 1920.

Outros autores, sociólogos, músicos, pintores e pensadores começaram a traduzir essa linguagem popular. Buscando uma referência brasileira para produção artística e intelectual, rompem com o discurso acadêmico, que ignorava os valores populares nacionais, e propõem uma abordagem transformadora da arte cultural brasileira. Tem destaque a Semana de Arte Moderna de 1922, o pensamento de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, a pintura de Anita Malfatti e o despontar da grandiosa produção musical de Villa-Lobos, que conviveu intimamente com os “chorões” e músicos daquela época, bebendo da genuína fonte musical popular brasileira.

Em 2006, comemoraram-se 50 anos da publicação do livro *Grande Sertão: Veredas*, não se pode deixar de citar essa obra-prima do mineiro João Guimarães Rosa como uma das mais importantes referências de aproximação entre a cultura erudita e a popular. Na época do lançamento do livro, o autor foi duramente criticado por muitos intelectuais e jornalistas, mas Guimarães Rosa, um dos maiores escritores da língua portuguesa, tem lugar de destaque, sendo um dos pensadores brasileiros que escreveram a partir da perspectiva do homem do campo, trazendo para a literatura um novo idioma, fruto da combinação entre o rigor etimológico e a tradição oral. *Grande Sertão* traduz para a língua escrita outra realidade brasileira, forjando um estilo erudito e refinado a partir de um material popular, do homem sertanejo.

No entanto, essa nova valorização do “ser brasileiro” não foi incorporada pelas escolas de música, que não souberam repassar aos futuros professores esse sentido nacionalista-musical de ser. Muitos dizem saber tocar música bra-

sileira, mas o fazem de forma artificial, um “samba quadrado” que preserva uma linguagem européia, sem o devido balanço e gingado que caracterizam a nossa música, pois o sentido de formação desse vocabulário não se escreve com notas estrangeiras, da forma como se toca Bach, Vivaldi, Beethoven, Chopin, mas por meio da vivência e prática musicais das ruas, dos fundos de terreiro, das noitadas, das improvisações, da prática popular que esses professores não vivificaram. Muitas vezes, vivenciaram, mas não vivificaram. Não lhes foi possibilitada a decodificação desse vocabulário. Essa linguagem precisa ser repassada à música e aos instrumentos que eles tocam, mas esses professores não souberam identificar uma maneira de conseguir isso.

As universidades e escolas de música não encontraram ainda a maneira de transferir essa linguagem para os alunos. Nunca se pensou numa didática de ensino musical que traduzisse esses códigos, incorporando-os à grade curricular. E os estudantes que, cada vez mais, desejam tocar música brasileira, não encontram esse conteúdo no ambiente escolar. Nos conservatórios e escolas de música, a evasão de estudantes insatisfeitos tem sido grande em decorrência dessa distorção.

Muitas vezes, nascidos e criados em regiões de forte expressão artística, os professores, que ingressam no curso oficial de música, perdem um importante referencial de ligação entre o ensino acadêmico e os laços musicais com os quais foram habituados ou tiveram contato na infância. Com a perda dessa “referência”, não têm condições de desenvolver e produzir seus trabalhos como reflexo de tais vivências. Não há vínculo do que é aprendido na escola oficial com a tradição de ensino e práticas populares. Acaba-se por não reconhecer o valor da cultura brasileira como expressão legítima da identida-

de nacional do povo, distanciando o ensino acadêmico da formação popular.

É notório ressaltar que todas essas observações são igualmente identificadas em outras áreas da educação escolar, em que a cultura nacional popular sempre esteve associada a um padrão inferior de qualidade intelectual e artística, valorizando-se sempre mais o conhecimento advindo do exterior, primeiro da Europa e, depois, dos Estados Unidos da América.

Com isso, o músico popular, que nunca teve acesso à universidade, não tem oportunidade de levar seu conhecimento, sua experiência para o meio acadêmico. Ele, que sempre desenvolveu sua prática musical no dia-a-dia, aprendendo a tocar de ouvido, vendo e ouvindo outras pessoas tocar, criando e improvisando, poderia dar uma valiosa contribuição para o enriquecimento do programa escolar. A escola deveria encontrar meios de absorver essa experiência, tornando o ensino musical mais vivo, reflexo de uma manifestação que expressa as cores de uma cultura dinâmica, fruto de uma diversidade musical que põe o nosso País na categoria dos povos mais criativos do mundo.

Não se leva em conta que esse tipo de conhecimento tem importância fundamental para a relação com a qual se constroem as bases da identidade cultural-histórico-musical de uma sociedade. Por sua vez, sempre se considerou o músico erudito que sabe ler partitura e tem formação clássica, com uma bagagem artística muito superior, mais qualificada, em relação ao músico popular, o que está longe de ser verdade.

Os músicos populares, com base na vivência diária, por intermédio dos variados estilos musicais brasileiros, desenvolvem uma maneira intuitiva, rica e criativa de expressão musical. Com a metodologia do TEDEM, decodifican-

do essa linguagem, procurou-se resgatar a característica natural de percepção e prática musicais, levando esse conhecimento para as salas de aula, absorvendo e repassando aos alunos essa forma de expressão musical.

Ver-se-á, com este método, um modo de aprendizado que está mais próximo dos nossos sentidos primários, pelos quais se percebe a estrutura dos sons, unindo características visuais, auditivas, sensoriais e táteis, que serão demonstradas neste trabalho.

A educação musical deveria e poderia estar mais próxima do ensino das demais disciplinas, tornando-se uma importante atividade coadjuvante para o desenvolvimento de outras matérias. Demonstrar-se-á que o exercício musical por meio do método TEDEM estimula a percepção dos alunos, tornando-os motivados para a aprendizagem musical e para o relacionamento com os demais colegas, resgatando e desenvolvendo o lado lúdico, sensitivo e emocional, naturalmente presente em cada ser humano.

Observa-se que os meios de comunicação não têm exercido seu papel na construção e preservação da identidade musical brasileira, atendendo somente aos modismos e a tudo que representa uma forma direta de consumo. A estrutura familiar se mostra frágil, com pouca expressão para a formação dessa identidade cultural. Tem, portanto, a escola uma importância fundamental para a reconstrução dos valores culturais brasileiros, sendo a música um elo extremamente necessário para a fixação da identidade artística do País. O método TEDEM pode dar uma importante contribuição para o desenvolvimento da capacidade criativa das crianças, dos jovens e também dos adultos, construindo, por meio dos sons, as raízes sentimentais que transformam a música em essência própria da vida.

## 2 Metodologia

Examinemos o novo método de alfabetização musical – o Teclado Didático para o Ensino da Música (TEDEM) – para, após o exame de suas aplicações, comprovar sua maior eficiência e eficácia em relação às formas tradicionais com que se ensina essa arte nas escolas de música e nos conservatórios.

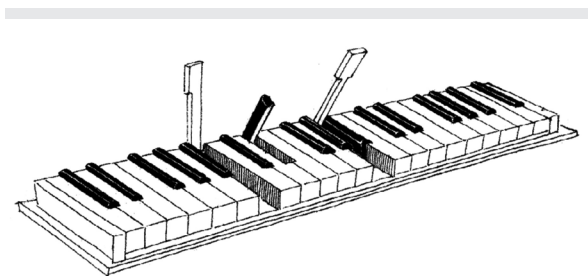


Figura 1: Teclado Didático para o Ensino da Música

O Teclado Didático para o Ensino da Música (TEDEM) é um instrumento criado pelo flautista e professor que é também o autor deste trabalho, com a finalidade de facilitar o aprendizado musical por meio da visualização de escalas, acordes e intervalos, em que as teclas que se levantam do plano horizontal do teclado possibilitam uma melhor visualização e compreensão de todas as estruturas musicais. As escalas são identificadas por meio de uma verdadeira “geografia musical”, proporcionada pelo destaque daquilo que se quer demonstrar que é o espaço vazio deixado pelas teclas levantadas. Esse teclado não possui som próprio, mas é uma importante ferramenta para o desenvolvimento de uma nova concepção para a educação musical.

O método se completa quando o aluno, que identifica o intervalo, acorde ou escala, reproduz, em seu próprio instrumento, aquilo que vê e sente. A proposta é “tirar a música

do papel e colocá-la no ar”, desvinculando o ensino musical da obrigatoriedade inicial da leitura e da escrita na pauta, fazendo o aluno sentir, primeiro, o que irá tocar, percebendo cada acorde, intervalo ou escala, num aprendizado musical que precede o “grafocentrismo” dos métodos tradicionais.

O TEDEM se assemelha a um jogo, a um “ábaco musical”, em que o aluno toca em seu instrumento – voz, flauta, piano, violino, sax, violão etc. – aquilo que vê, tendo sempre o teclado como painel ilustrativo de todas as ocorrências musicais.

A proposta do método é ter um TEDEM grande à frente da sala e outros “mini-tedems” que, distribuídos aos alunos, servirão de ferramenta básica para os exercícios propostos, na compreensão de tudo aquilo que será reproduzido, posteriormente, em seus instrumentos.

O TEDEM torna o ensino da música mais prazeroso e estimula a criatividade em um novo conceito de alfabetização musical.

Já é de todos conhecida a forma do teclado do piano, ou de instrumentos congêneres, que vão do cravo ao órgão eletrônico, em que se encontram teclas brancas e pretas, dispostas em intervalos regulares, formando sempre o mesmo desenho no teclado, no qual o som é obtido quando as teclas são pressionadas.

Em que pese a larga utilização do piano e do teclado na educação musical, podem ser-lhe atribuídos alguns inconvenientes didáticos, como certa dificuldade para o aluno iniciante, de visualização e identificação das notas, por estarem próximas umas das outras, confundindo-se teclas brancas e pretas, e por terem todas elas um curto, único e possível movimento, quando assim pressionadas. O educador, ao mostrar determinada nota ao aluno, pressiona a tecla do piano. Ao levantar o dedo, essa tecla volta

à posição normal, para o mesmo plano em que se encontravam as outras, gerando certa dificuldade de identificação da referida nota, visto que ela se confunde com as demais teclas do plano horizontal do teclado.

Outro problema didático, observado quando se utiliza o piano e o teclado eletrônico no ensino da teoria e práticas musicais, é que esses instrumentos não favorecem o exercício da afinação, pois não exigem do aluno sua prática diária em relação a seu próprio instrumento, como ocorre, por exemplo, com o violão. Quando o pianista vai tocar, seja ele estudante iniciante, graduado, ou mesmo um profissional da música, o faz da maneira como o instrumento se apresenta. Se o instrumento estiver desafinado, vai tocá-lo dessa forma, pois é raro um pianista que tenha consigo uma chave de afinação e entenda da mecânica do instrumento, para corrigir alterações de cada nota desafinada. E quando o aluno estuda em um piano desafinado, por dias, semanas, meses e anos, como freqüentemente acontece em conservatórios e escolas de música, ele está educando mal seus ouvidos. O piano não lhe permite esse importante exercício diário de sonoridade, o que contribui, muitas vezes, para a acomodação da percepção auditiva.

Tendo em vista esses problemas e no propósito de superá-los, foi desenvolvido um modelo de teclado que consiste em prover de movimentação diferenciada as teclas do piano convencional, que não serão pressionadas, mas levantadas do plano do teclado, presas a um eixo comum a todas as teclas.

## O TEDEM e Paulo Freire

Muitos educadores vêm trabalhando em um processo de inclusão daqueles que sempre

estiveram socialmente desfavorecidos e no limiar da exclusão ou, até mesmo, já excluídos. Paulo Freire é uma dessas luzes que orientam a percepção a um outro aspecto da educação, por meio do qual todos devem participar do processo ensino/aprendizagem, valorizando “a voz” daqueles que nunca tiveram oportunidade de se expressar-se socialmente.

A proposta metodológica do TEDEM encontra em Paulo Freire um importante referencial teórico para o desenvolvimento da linguagem musical popular na escola tradicional. Reconhecendo a prática popular como expressão legítima de homens e mulheres que se inscrevem na história cultural das sociedades, suas manifestações artísticas carregam as células sonoras representativas de suas participações sociais, dos sentimentos, aflições, angústias, amores, alegrias, que perfazem o cotidiano da vida das pessoas. Percebe-se que essas características são justamente as que identificam e qualificam o comportamento de cada grupo social, que preservam, por intermédio de seus hábitos, a história cultural que os identifica. Verifica-se isso nas letras das músicas e também nos aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos de cada composição presente no vasto repertório da Música Popular Brasileira (MPB). Por isso, a educação musical se faz necessária no ambiente escolar, não somente como ferramenta básica para o desenvolvimento motriz, auditivo e intelectual dos alunos, mas também como parte de um processo educativo que preserve as células sonoras que identificam a herança cultural de cada grupo social.

Que categorias podem ser identificadas em Paulo Freire, que aproximam sua linguagem pedagógica à metodologia de ensino da música analisada neste trabalho?

A música, primitiva expressão do sentimento humano, manifesta-se em todas as



peças, de todas as culturas e etnias. Cada uma desenvolve um sentido para a captação da linguagem musical, mas todas, sem exceção, se manifestam, de uma maneira ou de outra, por meio dessa linguagem.

Todos têm suas vivências inscritas pelos sons, que, de forma musical, registram os períodos históricos vividos pela pessoa, pelo grupo, pela etnia. E todos deveriam ter o direito de ver reconhecidas suas formas expressivas, ou mais, que essa linguagem artístico-musical fosse aceita como legítima e ganhasse espaço no ambiente escolar.

Das categorias freirianas, serão destacadas as que mais se aproximam do que poderia constituir o referencial para a discussão travada.

Primeiro, cabe destacar que, para Paulo Freire, o ato de ensinar está diretamente vinculado ao de aprender. No livro *Pedagogia da autonomia* (1996), afirma: “Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar.” (FREIRE, 1996, p. 26). E completa: “Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluiu na experiência realmente fundante de aprender” (id., ib.).

Por mais que uma pessoa estude seu instrumento, ela o faz para o outro, para que sua experiência toque o coração das pessoas, numa ação “dialógica” que o estimula a aprender mais, em contato com o outro.

Sem constituir uma categoria freiriana, mas refletindo sobre um alerta que Paulo Freire fez a seus amigos mais próximos, suas idéias não deveriam ser repetidas, mas reinventadas em cada diferente contexto. Ele mesmo deu o exemplo, reconstruindo suas concepções e categorias em cada nova situação. Aliás, a “reinvenção” da *Pedagogia do opri-*

*mido* ocorre, explícita e intencionalmente, na *Pedagogia da esperança* (1994) que, inclusive, tem como subtítulo “Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido”.

Esse alerta não era a expressão de uma declaração subjetiva de modéstia, mas constituía a tradução de um princípio fundamental para Freire: qualquer idéia, qualquer teoria ou qualquer concepção só tem legitimidade se resulta da organização da reflexão sistemática e crítica da realidade. Para Paulo Freire, as pessoas aprendem apenas em coletividade, “mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1983, p. 76).

A proposta pedagógica do TEDEM busca “reinventar” Paulo Freire na música, produzindo, portanto, uma pedagogia musical que valorize a expressão popular. Além disso, por meio do “diálogo musical”, estimula a audiência das experiências e do repertório que cada um carrega consigo, buscando uma comunhão de estilos. Em suma, incentiva a “dialogicidade” em um processo de inclusão dessas experiências sonoras. Somente assim, a alfabetização musical se torna libertadora, por meio da leitura musical do mundo, transcrevendo para o meio acadêmico as experiências populares, tornando os educandos ativos personagens dessas construções histórico-musicais.

Outra característica fundamental em Paulo Freire é a relação da educação com a alegria, com a utopia e com a esperança. Em *Pedagogia da autonomia*, ele afirma:

Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. A esperança de que professor e alunos juntos, podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzirmos, e juntos igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria.

[...] A esperança é um condimento indispensável à experiência histórica. Sem ela, não haveria História, mas puro determinismo.

[...] Daí que uma das nossas brigas como seres humanos deva ser dada no sentido de diminuir as razões objetivas para a desesperança que nos imobiliza. (FREIRE, 1996, p. 80 e 81).

Por isso, a importância de relacionar-se o legado de Paulo Freire com a música; de saber ler criticamente as notas musicais que ecoam no cotidiano das pessoas; de transformar-se por meio da educação musical; de buscar alternativas para esse triste quadro sonoro de projetos globais dominadores.

Deve-se estar atento às formas de dominação dos sons que chegam mansamente, “sem dispararem um tiro”, de forma velada. Com certeza, esse tipo de dominação (simbólica) é a mais eficiente e, portanto, a mais perigosa, pois destrói as células dos códigos locais. Sem que se perceba, ela dilacera as características e os elementos formadores das identidades culturais, cuja maior expressão de singularidade se dá por meio da arte. São sons que vão entrando sorrateiramente nos lares, nas escolas e demais instituições sociais, sem que se possa dar conta do estrago cultural que ela acarreta, por intermédio da homogeneização promovida por verdadeiros despejos de “dejetos sonoros”, de “lixo musical” não reciclável. Tão terrível quanto a poluição de rios e mares é a poluição cultural e, no caso específico que interessa a esta pesquisa, a musical que ocorre nas ruas, nos bares, nos supermercados, nas escolas, nas festas, sendo as crianças e os jovens as principais vítimas dessa manipulação auditiva.

### 3 Resultados e conclusões

Numa nova perspectiva alfabetizadora, foi possível transcodificar o pensamento freiriano para a área da música, por meio da aplicação do Teclado Didático para o Ensino da Música (TEDEM), dadas as convergências já mencionadas, sem dificuldade. Maiores problemas surgiram quando se necessitou de um referencial teórico para o estudo; por isso, esta pesquisa, ainda que preservando o caráter qualitativo, limitou-se à análise das experiências de aplicação do TEDEM.

O conceito clássico de alfabetizar é “ensinar a ler, dar instrução primária a” (FERREIRA, 1975, p. 66). Paulo Freire eleva a palavra “ler” a um patamar superior; transforma o sentido restrito de “leitura” a uma concepção mais ampla de conscientização de mundo, de *apreensão da realidade*, movida à esperança que nos leva em direção das mudanças. Na valorização da “voz” daqueles que nunca tiveram oportunidade de se expressar socialmente, ao canto tantas vezes solitário de um cancionista, procurou-se captar a essência das raízes populares e adequá-las a um método, que traduzisse, para a escola, essa forma espontânea de expressão da vida.

O autor deste trabalho descobriu o elo que une as pessoas e, porque não dizer as diversas culturas da humanidade, revisitando sua própria condição de músico popular brasileiro.

Visceral foi, portanto, a percepção, em Paulo Freire, das origens de uma pedagogia fundada na percepção de “mundo”; das experiências cotidianas de um homem pernambucano, que soube transpor para as linhas do seu pensamento as dores e as alegrias de uma dura realidade brasileira. O autor deste trabalho sentiu-se orgulhoso de poder contribuir, com sua música, sua atividade docente e, agora,



como pesquisador – a que pretende dar continuidade – para o grande legado de educadores que buscam uma transformação de mundo.

Certificou-se, a partir daí, que os trabalhos acadêmicos e científicos na área da educação ganham credibilidade, quando construídos com base em uma reflexão e em realidades concretas e vivenciais. Desconfia-se das teses oriundas de pensamentos de última hora, pois, na área das ciências da educação, tudo ganha legitimidade apenas no interior de uma prática concreta. Em outros termos, como dizia Paulo Freire, é preciso desenvolver a prática de pensar sobre a própria prática.

Por isso, a “proximidade” deste autor com Paulo Freire foi imediata, por mais que estivessem separados no tempo e no espaço, trazendo o último para o universo da música, e o primeiro, para o da pedagogia.

Tudo que aqui se escreveu reflete uma absorção de todo o conteúdo musical de uma vida, reavaliando conceitos presentes nas escolas e propondo novas práticas de ensino, que estendam, ao ambiente acadêmico a expressão artística popular.

Nos últimos anos, foram desenvolvidas atividades com o TEDEM de forma que possibilitassem a aprendizagem musical de alunos e professores, adaptando essa metodologia aos diferentes níveis de conhecimento e faixas etárias. Os resultados obtidos se mostram satisfatórios e comprovam a eficácia do método tanto para crianças quanto para o público adulto.

Observou-se que o Método TEDEM desperta o interesse em todas as faixas etárias. É notório que a metodologia utilizada com crianças deve ser condicionada ao nível de percepção e assimilação pertinente a esse grupo. No entanto, o interesse lúdico e criativo de descoberta das possibilidades musicais se mostrou pre-

sente em todas as pessoas, independentemente da idade.

O conflito relativo à aceitação da música popular brasileira nas escolas foi observado, basicamente, nos conservatórios de música, em que prevalece o predomínio de técnicas tradicionais de ensino. Observou-se uma grande dificuldade de aceitação de uma nova linguagem de ensino musical nessas escolas, que, obrigatoriamente, deveriam passar por uma total reestruturação de seus métodos, técnicas e procedimentos, alterando os processos de formação docente.

As políticas públicas dificultam as mudanças e convergem para a estagnação de um modelo arcaico de ensino. A música erudita é muito importante para a formação do aluno, mas a cultura musical popular se torna imprescindível, para trazer à escola a valorização da arte musical popular brasileira, a única capaz de provocar as transformações necessárias à superação da mera repetição do passado. Além disso, considerando apenas um aspecto pragmático, é necessário preparar o aluno para o mercado de trabalho em que a oferta de emprego se mostra muito maior (área da música popular).

Sobre o TEDEM, é necessário considerar que, primeiro, se trata de um aparelho sem som, para ensinar a arte dos sons. A princípio, parece um equívoco. Analisando-o com mais cuidado, é justamente esse aspecto o principal elemento que o diferencia das demais técnicas de ensino, proporcionando uma visão diferenciada das “geografias musicais” no teclado e exercitando, de forma única, a capacidade de interiorização dos intervalos, acordes e escalas. Os resultados foram surpreendentes. Em segundo lugar, como ocorreu neste trabalho, foram dezenas de páginas destinadas ao método e nenhuma

vez aqui apareceu o pentagrama musical. Não se quer negar, absolutamente, a leitura e escrita musicais no pentagrama, mas foi demonstrada, de forma clara e objetiva, a necessidade primeira de assimilação da linguagem musical, de conscientização dos sons, da compreensão da forma, como pré-requisitos fundamentais e necessários, anteriores à leitura e à escrita das notas na pauta.

Este trabalho, portanto, aponta para a continuidade da aplicação do método TEDEM, assim como para o exame mais detalhado de seus resultados, em investigação científica posterior, de mais fôlego e da qual esta é apenas um exercício.

Cabe ainda a importante observação de que, no aspecto da inovação, o TEDEM traz uma possibilidade diferenciada de aprendizagem musical para deficientes visuais, auditivos e crianças especiais, pelo fato de incluir o “tato” nos sentidos primários da visão e audição, que comumente são usados no processo de ensino/aprendizagem. Essa inclusão traz uma nova perspectiva de abertura à prática musical nas escolas, possibilitando o acesso à música aos portadores de deficiência, ainda tão discriminados no meio social e escolar.

O primeiro passo para a implantação do método TEDEM nas escolas públicas já foi dado com o Curso de Capacitação dos Professores da Rede Municipal de Juiz de Fora, iniciado em 2005. A adaptação do método nas escolas será feita de forma gradativa, sendo fundamental o trabalho em equipe. As crianças, em sua maioria, estão distantes do ensino da música nas escolas; em muitos desses estabelecimentos, essa ati-

vidade nunca foi exercida, nem mesmo por meio de corais ou bandas rítmicas. Outro cuidado é a atenção que se deve ter com o repertório com que essas crianças estão envolvidas tanto na escola quanto nos bairros onde residem. Atualmente, o *rap* e o *hip-hop* tomaram conta dos meios de comunicação, sendo linguagem habitual dos estudantes. A partir desses ritmos e dessas formas musicais é que se deve iniciar o processo de alfabetização com o TEDEM. Não se deve excluir esses estilos do processo de iniciação musical, pois, por meio deles, pode-se mostrar outras possibilidades sonoras para crianças e adolescentes. Veja-se o exemplo da capoeira. Com um instrumento (berimbau) que utiliza duas notas apenas, pode-se conquistar a maioria dos alunos, trazê-los para perto de um esporte musical, por meio do qual se inicia a percepção das sonoridades graves e agudas, dos ritmos lentos e rápidos, das intensidades fortes e fracas.

## Referência

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. *Música popular brasileira in* Textos do Brasil. Brasília, DF: Athalaia Gráfica, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do oprimido*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. (Coleção O mundo, hoje, v. 21).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 1995.