

Pedagogia Pianística e Decolonialidade

Comunicação

Isaac de Oliveira Jucá¹

*Universidade Federal do Ceará
isaacoliveir1290@gmail.com*

Gerardo Silveira Viana Júnior²

*Universidade Federal do Ceará
gerardovianajr@ufc.br*

Resumo: Quando percebemos o perfil da aula de piano no Brasil, encontramos, em sua maioria, formas de ensino onde a colonialidade está predominantemente presente em algumas de suas instâncias, seja na relação professor aluno, como, também, na estruturação dos conteúdos. O piano impera como símbolo da colonialidade por ser um dos principais instrumentos da música de concerto. À luz dessa problemática faz-se necessário o constante ataque ao colonialismo e, por isso, a descolonização da educação musical torna-se *sine qua non*. O presente artigo vem, a partir de uma pesquisa em andamento realizada pelo Grupo de Estudos Chiquinha Gonzaga, que teve suas atividades realizadas no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, sugerir caminhos metodológicos que se desconectem de formas coloniais e não dialógicas de ensino de piano.

Palavras-chave: Ensino Coletivo de Teclado, Pedagogia Pianística, Decolonialidade.

Introdução

Quando pensamos em aula de piano ou teclado, logo imaginamos aulas particulares, onde não existe a prática com o coletivo, não ocorrendo, assim, o entendimento da música como um fenômeno social, o que leva a criação de um pensamento individualizante, fundamentado no tradicionalismo e na verticalidade.

A metodologia utilizada pelos professores, majoritariamente, segue o modelo

¹ Bolsista do Programa de Educação Tutorial do Curso de Licenciatura em Música (PET Música UFC).

² Tutor do Programa de Educação Tutorial do Curso de Licenciatura em Música (PET Música UFC).

tradicional de ensino, onde os principais objetivos são: a obtenção da “técnica pianística”, o desenvolvimento da leitura de partituras e a capacidade de reproduzir músicas de um repertório eurocêntrico. O foco do aluno é voltado para a reprodução, não havendo tempo para a criação, para o improviso e também para o repertório que pertence a vivência cultural do estudante.

Não é raro escutar dos professores de piano que as obras J. S. Bach, por exemplo, são imprescindíveis para qualquer indivíduo que quer progredir no piano e que para uma suposta formação consistente devemos realizar suas invenções, fugas, prelúdios, sinfonias, entre outros, ou seja, ocorre uma cristalização das antigas formas de aprender piano. Esse pensamento não se limita somente ao contexto musical ele está arraigado em todos os setores de nossa sociedade.

A formação pianística do professor é consolidada no estudo acadêmico; por outro lado, a maioria dos cursos de bacharelado em piano não oferecem disciplinas pedagógicas no currículo. Desta forma, o instrumentista-professor desenvolve suas próprias práticas pedagógicas por meio de sua experiência profissional, o que muitas vezes pode funcionar, mas reflete a lacuna ainda existente na formação geral do pianista que, como diria Adalmário, “vai atuar profissionalmente, em quase cem por cento das vezes, como professor”. (Tomanik, 2011, p. 31-32)

Portanto, o imaginário atual da aula de piano/teclado nos encaminha a certas indagações sobre o nosso papel como professor de instrumento, ou melhor, de música: será que o ensino piano/teclado é apenas o ensino de um repertório já conceituado, onde o aluno terá que desenvolver ao máximo sua capacidade de entender os símbolos da partitura ou ele deve ser pautado em uma formação mais ampla, que não apenas dê bases para a execução de peças, mas que auxilie na formação musical, cultural e humana do aluno? Tendo em vista essa problemática, é preciso repensar as metodologias de ensino de piano/teclado.

O piano no Brasil

Entre os diversos países que passaram por processos de colonização, o Brasil se

destaca uma vez que foi o único que abrigou em seu território a Família Real Portuguesa, durante alguns anos. A vinda da Corte Portuguesa para as terras brasileiras deixou marcas tanto em aspectos arquitetônicos quanto estéticos.

A Família Real escancara as “portas” do Brasil para o mercado externo, dando abertura para a importação do piano. O instrumento chega, no Rio de Janeiro, e logo se tornou moda entre as famílias da elite carioca. Com a presença do piano na maioria dos salões nobres, o Rio, na fala de Mário de Andrade, ao citar um cronista contemporâneo, se torna a “cidade dos pianos”.

O piano se estabelece como símbolo da burguesia, principalmente, das oligarquias fundiárias, exercendo papel na dominação do imaginário e do corpo dos brasileiros, principalmente, das mulheres. Pelo fato do piano ser um instrumento doméstico e associado à delicadeza, o patriarcado usou dessa característica para associar o “tocar piano” ao gênero feminino, compondo mais um requerimento no agir e no portar da mulher.

No século XIX, havia, sem dúvida, um pré-entendimento devidamente convencionalizado, na consciência coletiva da sociedade patriarcal, quanto ao ato de tocar piano. Dedilhar o instrumento era um affair feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua “educação”. Com base nesse pressuposto, a prática desse instrumento e sua propagação entre mulheres, das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época. (Toffano, 2007, p. 55)

Com o fim do tráfico de indivíduos escravizados, em 1850, o governo brasileiro passou a incentivar a vinda de famílias europeias com o objetivo de promover a ideologia do branqueamento social, ideia que acreditava em uma homogeneidade racial, a partir da assimilação dos ideais da branquitude por parte dos negros. No século XX, essa classe média, formada pelos imigrantes europeus, se estabeleceu e desenvolveu seu poder econômico podendo, assim, obter um piano. O instrumento, que consolidou-se como símbolo da burguesia, tornou-se um item cobiçado pela classe intermediária, a fim de reproduzir seus

valores, conceitos morais e perpetuar o *status quo*.

“As campanhas de moralização são um fenômeno tipicamente pequeno-burguês. A pequena burguesia, sobretudo a partir da mecanização do capitalismo, é a classe que manobra os meios de produção sem ter a propriedade deles. O que caracteriza as classes médias, portanto, é seu status. O pequeno-burguês é um proletário com status assemelhado ao do burguês. Essa dependência para com o status constitui, psicossocialmente, um poderoso condicionamento para uma visão idealista do mundo, no sentido marxista do termo. Em outras palavras, constitui um estímulo para acreditar que a vontade é o fundamento único do ser. As coisas são isto ou aquilo porque alguém assim as quis. Assim sendo; as coisas serão boas ou más conforme sejam o produto de uma vontade honesta e esclarecida, ou de seu oposto. Tudo depende, portanto, de os homens que dirigem os acontecimentos serem bons ou maus. Tal é o fundamento do moralismo. [...] O moralismo político representa a superestrutura ideológica da classe média.” (Jaguaribe, 1954)

A existência e difusão das instituições de ensino da música europeia, o conservatório, começou a partir da ascensão das famílias da classe média. O conservatório tem importante influência na construção do molde pedagógico que seguimos no ensino de música. O *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2013) dita a educação musical brasileira em várias instâncias: no ensino superior, no ensino básico e no ensino particular. Marcus Pereira diz que “O *habitus conservatorial* faz com que a música erudita figure como conhecimento legítimo e como parâmetro de estruturação das disciplinas e de hierarquização dos capitais culturais em disputa”.

A priori, nos conservatórios, no início do século XX, o piano foi o principal foco da prática docente. A metodologia era totalmente baseada nos moldes do Conservatório de Paris, criando, assim, instituições que iriam proliferar a música de concerto para além dos limites da Europa.

O Colonialismo

Para combater essa estrutura de ensino dominante é preciso perceber *o que* a institui como tal, o colonialismo. A partir da colonização dos povos da América Latina e de África o

pensamento eurocêntrico-dicotômico foi incutido nos diversos povos como uma forma de homogeneizar e instituir formas de controle. O colonialismo está entranhado em todos os segmentos da sociedade brasileira e age na materialidade assumindo diversas facetas.

O colono criou e cria a todo momento aparatos de dominação para controlar as formas de ensino, a cultura e o corpo. Criador de dicotomias, a partir da imposição de seus modelos pedagógicos, *opaciza* a realidade tornando-a uniforme. Essa homogeneidade industrializa e idealiza a nossa forma de pensar a música. A música deixa de ser algo do agora e torna-se objetivo distante e idealizado.

(...) a colonialidade. Esse fenômeno, que prefiro chamar de *marafunda* ou *carrego colonial*, compreende-se como sendo a condição da América Latina submetida às raízes mais profundas do sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder. É necessário, para isso, destacar que os efeitos de desencantamento desencadeados pela colonialidade produzem bloqueios na comunicação entre os povos latino-americanos. (Rufino, 2019, pp 13)

Anibal Quijano (2014) nos mostra que o colonialismo busca o domínio de cinco segmentos da sociedade: 1) *el trabajo y sus productos*; 2) *en dependencia del anterior, la "naturaleza" y sus recursos de producción*; 3) *el sexo, sus productos y la reproducción de la especie*; 4) *la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento*; 5) *la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones socia-les y regular sus cambios*³. O colono impõe seus costumes e modos de pensar. A partir do domínio da cultura, da produção epistêmica, da educação, o colonizador cria ídolos, imagens alheias ao contexto do colonizado, que serão cobiçados pelo proletariado.

³“1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, a ‘natureza’ e os seus recursos de produção; 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie; 4) a subjectividade e os seus produtos, materiais e intersubjectivos, incluindo o conhecimento; 5) a autoridade e os seus instrumentos, de coerção em particular, para assegurar a reprodução desse padrão de relações sociais e regular as suas mudanças.”

Nessa ânsia para se tornar o *Ideal do Eu*⁴, instituído pelo Estado Burguês, o colonizado vai focalizar sua libído destrutiva para alcançar tal idealização, nesse sentido, tornando-se preso a uma concepção transcendente, impedindo-o de agir na materialidade. Controlando suas pulsões e subjetividade o colono domina o que será tido como verdade, colocando esse conceito como absoluto e incontestável.

“(...) o desafio mais importante para a crítica do pensamento moderno exige deslocar a posição ontoepistemológica privilegiada da história ao encarar a ciência como o domínio fundamentalmente responsável por produzir a verdade do homem.” (Ferreira Da Silva, 2022, p. 28)

Esses conceitos soberanos moldam nosso jeito de interagir com o social, com o próprio corpo e chega a modelar o fazer musical. O *habitus conservatorial* domina a educação musical perpetuando práticas arcaicas antidialógicas: (1) onde o professor se torna uma figura cristalizada, soberana e invariável onde vai apenas impor seu jeito de pensar e não incentivar o estudante a buscar autonomia; (2) onde a partitura se torna hegemônica no fazer musical apagando formas de fazer música que estão para além da pauta e (3) onde o repertório é composto por peças, majoritariamente, alheias ao contexto sociocultural do aluno.

O professor de piano

Ao analisarmos a dissertação de mestrado (Tomanik, 2011) sobre o perfil do professor de piano, no Brasil, percebemos que, em sua maioria, não ocorre uma atenção para a formação pedagógica dos mesmos. O foco da formação advinda, geralmente, de aulas particulares e das instituições de ensino como os conservatórios e bacharelados em piano, é, principalmente técnica e de teoria musical, não havendo espaço para os estudos pedagógicos, que deveriam ser imprescindíveis na formação docente. Ocorre que a metodologia do

⁴Segundo Sigmund Freud (1914), o *Ideal do Eu* é uma idealização, formada a partir de influências culturais e morais, que o Eu pretende se tornar.

professor é fundamentada apenas em sua base empírica, nas suas experiências com seus professores.

Esse vazio na formação docente acarreta na repetição de ações e pensamentos que não dialogam com os avanços do pensamento pedagógico. Os professores de piano tem parcela de cumplicidade na perpetuação do *habitus conservatorial*, mesmo que não percebam, mas é um problema sistemático na formação de professores de piano. Por nunca terem sido questionados, os docentes continuam colocando em prática essas metodologias antigas e, sem perceber, favorecem o pensamento do opressor.

“Há, contudo, um aspecto que nos parece importante salientar na análise que estamos fazendo da ação antidialógica. É que esta, enquanto modalidade de ação cultural de caráter dominador, nem sempre é exercida deliberadamente. Em verdade, muitas vezes os seus agentes são igualmente homens dominados, ‘sobredeterminados’ pela própria cultura da opressão” (Freire, 2022, p. 207)

Nessa forma de ensino, pautado na dicotomia professor-aluno, o professor tem apenas a responsabilidade de depositar seus conhecimentos no aluno, sendo, em sua maioria, os mesmos que foram utilizados no passado, não ocorrendo uma constante transformação na metodologia, os quais impedem o desenvolvimento da autonomia e criatividade do aluno

O educador se torna o grande sujeito do ensino, enquanto o educando se torna o objeto, o receptor da ação do sujeito, da prática pedagógica. Isso subtrai a existencialidade do aluno, tirando sua responsabilidade no ato da aprendizagem. O aluno não percebe a pluralidade das formas de tocar piano/teclado e se prende a um modelo homogêneo de “técnica”. José Alberto Kaplan, em seu livro *Teoria da Aprendizagem Pianística*, nos mostra que não há uma técnica ao tocar piano, mas existem técnicas. O papel principal do professor é fomentar no aluno a busca por sua própria técnica.

(...) poderíamos concluir que não existe uma técnica de execução no piano e sim “n” técnicas, tantas quantos intérpretes e obras para esse instrumento existem (Kaplan, 2008, pp. 14)

Essa forma de ensino, voltada para o aprendizagem de uma técnica singular, “absoluta”

e estática, cria modelos idealizados, os *virtuoses*, que são quase impossíveis de se alcançar, percebendo a situação brasileira. O ideal de aluno se torna aquele que melhor conseguir reproduzir o que está na partitura, ou o que o professor está dizendo. O que é valorizado é a capacidade do discente de executar, mecanicamente, o que foi pedido. O aluno se torna apenas um “banco” onde irá repetir o que foi lhe for “depositado” (Freire, 2008).

Hans-Joachim Koellreutter, músico alemão que se naturalizou brasileiro, propõe o valor conscientizador do fazer musical e que o objetivo da educação musical é incitar no aluno a sua própria tomada de consciência. A partir disso, Koellreutter propõe os termos ensino “pré-figurativo”, sistema educacional dialógico que não impõe conceitos, mas o torna possíveis de serem criados pelo aluno, e “pós-figurativo”, sistema tradicional de ensino antidialógico, voltado para a reprodução mecânica de peças e conceitos pré-estabelecidos.

Entende-se por ensino pré-figurativo um método orientando e guiando o aluno sem obrigá-lo a sujeitar-se à tradição, [...] Um sistema educacional em que não se ‘educa’, no sentido tradicional, mas sim, em que se conscientiza e ‘orienta’ os alunos através do diálogo e do debate (Koellreutter, 1997, p. 65).

A globalização da partitura e do repertório

Além da problemática em torno da figura do professor de piano, o uso da partitura e a escolha do repertório corroboram para a manutenção do *status quo*. Coloca-se a partitura em um pedestal, onde toda a trajetória do pianista está indissociavelmente atrelada a ela. Isso causa problemas na formação musical do instrumentista, pois ele estará traduzindo os símbolos da partitura *mecanicamente*, tornando-se apenas um repetidor.

Nos conservatórios, Kaplan percebe que as peças, principalmente do repertório da música de concerto, são organizadas seguindo um “pretenso critério de dificuldade crescente”. E digo pretenso pois não se atinou para o fato de que o critério de dificuldade crescente adotado se refere mais à dificuldade de leitura que pode apresentar uma partitura que para a dificuldade de execução propriamente dita!” (Kaplan, 2008, pp. 88).

O estudante se prende ao desenvolvimento da leitura da partitura, no objetivo de

desenvolver sua “técnica”, sobrando pouco tempo para o entendimento do corpo, o que seria imprescindível para o estudo pianístico. A partir dessa dicotomia entre corpo e mente, o colono controla a corporeidade do colonizado, tornando a razão a única fonte de saber.

Nesse sentido, outro aspecto que se ressalta fortemente nesse modelo escolarizante é a intensa regulação, a repressão, a demonização, a criminalização e o adoecimento do corpo, suas práticas de saber, sentidos e pertencas comunitárias. (Rufino, 2023, pp. 80-81)

O tocar piano, ou qualquer outro instrumento, precisa ser entendido como um processo psico-motriz, onde os sentidos de corpo e mente inter-relacionam-se dialeticamente. O pensamento kaplaniano nos mostra que “a aprendizagem instrumental deveria ser, no seu início, um estudo de sensações e das possibilidades de domínio e controle corporal do indivíduo” (2008, pp. 33)

Além do corpo, o auditivo também é dominado a partir da inserção de um repertório alheio à vivência socio-espacial do aluno, levando-o a seguir o padrão imposto pela Indústria Cultural⁵. A partir do condicionamento do ouvido para a *cultura de massa* globalizada o estudante se torna externo à própria cultura em que está inserido.

O pensamento burguês nos faz pensar que a cultura tradicional regional é algo estático, do passado, distante da vivência do aluno, colocando a sua cultura como “desenvolvida”, “cultura”, “erudita”. É preciso, constantemente, como professor, conscientizar o aluno para a sua própria cultura e mostrar que ela não é a idealização estática-arcaica que o *espírito* dominante postula. O saber tradicional é algo vivo, que é pautado na materialidade.

O folclore é, portanto, dinâmico na sua essência - está em constante transformação, dialeticamente *é e não é* o mesmo fenômeno ao mesmo tempo, como em geral acontece com todos os fenômenos sociais. (Carneiro, 2008, p. 15)

⁵O termo *Indústria Cultural* teve sua primeira aparição, em 1947, no texto *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). O conceito se refere aos aparatos de dominação do capitalismo das atividades superestruturais, que vem a partir da industrialização da cultura.

A partir dessa problemática se torna urgente o destronamento do sistema epistemológico dominante, o qual cria dicotomias, esquecimentos e ocultamento das diferentes formas de saber. Para Luiz Rufino, “a educação não pode estar a serviço do modelo dominante, pois ela, em sua radicalidade, é a força motriz que possibilita enveredarmos e nos mantermos atentos e atuantes nos processos de descolonização” (RUFINO, 2021). Partindo desse pressuposto, sugiro a descolonização da pedagogia pianística e do próprio piano como símbolo colonial. A descolonização, ou seja, o fim da hegemonia colonial, do cânone, cria caminhos para a diversidade e a pluralidade.

Metodologia

Essa pesquisa é de cunho qualitativa e se desenvolve a partir da pesquisa-ação. Para Michel Thiollent, no contexto da pesquisa ação, o pesquisador “desempenha um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas” (Thiollent, 1996, p.7).

Para realizar a coleta de dados foram realizadas a partir de um questionário online, aplicado junto aos sujeitos da pesquisa. As perguntas foram respondidas por 6 alunos, dos 10 que estavam presente na maioria das aulas, e se fundamentam nos principais objetivos do grupo de estudos: a criação de um ambiente confortável, a aprendizagem do instrumento e o uso de um repertório que dialogue com as vivências afetivas e culturais do aluno.

As aulas do Grupo de Estudos se organizam em 3 etapas: percepção psico-corporal, conteúdo musical e aprendizagem de músicas para a realização de arranjos. A partir do trabalho de Fonterrada, organizou-se a abordagem didática, a partir de 4 (quatro) eixos principais: (1) O uso do corpo/voz/escuta, (2) o conteúdo musical, (3) a criação/improvisação e (4) a performance (Fonterrada, 1991).

Todas as 13 (treze) aulas, realizadas até agora, contaram com a presença desses 4 (quatro) eixos. Esses pilares se articulam entre si para proporcionar uma experiência pedagógica que contemple a multiplicidade do fazer musical. Para exemplificar a estruturação

geral dos encontros do grupo, usarei o exemplo da 1ª aula.

No primeiro momento, começamos uma atividade, em pé, onde o estudante inspirava e levava os braços para cima (*tensão*) e logo depois expirava relaxando a musculatura (*relaxamento*), o intuito era a percepção mais ampla do corpo e das sensações de *relaxamento* e *tensão*.

Após essa vivência, voltamos ao teclado e fizemos mais uma atividade de percepção corporal, porém, com o foco mais específico, os dedos. Depois de apoiarem o cotovelo em alguma superfície, os discentes, com a outra mão, puxavam os dedos, com o objetivo de perceber a sensação de relaxamento dos dedos. Em seguida, escolhemos um dedo para tensionar enquanto os outros ficavam relaxados, novamente puxando os dedos para perceber a sensação.

O professor ensinou para os alunos onde estavam as notas da escala de C Maior no teclado, omitindo, por enquanto, as notas acidentadas. A seguir, demonstrei a posição de C Maior, onde o polegar da mão direita e o dedo menor da mão esquerda ficam no Dó e os demais dedos ficam nas notas D, E, F, G.

Empregando essa posição, aprendemos a melodia da Asa Branca, de Luiz Gonzaga. As duas primeiras frases foram ensinadas por um aluno, que já tinha ciência da melodia, e a terceira pelo docente. Antes de tentar reproduzir a melodia no teclado, cantamos a música com letra, depois a música dizendo o nome das notas. A utilização do canto (voz) foi uma ferramenta utilizada para facilitar a interiorização do ritmo e das alturas da melodia.

Assim que os alunos aprenderam a melodia iniciamos a criação, em conjunto, de um Arranjo/organização da música. Chegamos à seguinte estruturação: frase 1, frase 2, frase 3, *improviso* e terminava com frase 3. O *improviso* ocorria com a repetição de uma progressão harmônica (C Maior, F Maior e G Maior) e o improviso individual de todos os alunos. Não importando se o improviso foi “bom” ou “ruim”, o intuito é estimular a priori, no estudante, a criatividade, fazendo com que ele crie algo próprio, algo inédito. Com o Arranjo pronto e exercitado, gravamos a performance para ser postado na rede social do grupo de estudos.

Além das aulas de teclado, o grupo também participou e ministrou oficinas práticas. Até o presente momento, o GE participou de 1 (uma) oficina de Canto Coletivo proporcionado pelo Centro Acadêmico Izáira Silvino (CAIS). Além disso, ainda em conjunto com a Prof. Catherine Furtado, realizamos 1 (uma) oficina a respeito do ritmo nordestino *Baião*. As oficinas ajudam na composição de uma vivência pedagógico-musical mais ampla, deixando o percurso menos monótono.

A oficina de baião, por exemplo, foi realizada para introduzir os alunos no ritmo nordestino. A vivência se deu com a prática das células rítmicas, dos instrumentos e da dança referente a essa prática cultural. A partir desse momento o professor conduziu os alunos a realizarem o baião no teclado.

O intuito dessa proposta didática não é somente a formação instrumental do estudante, a apreensão de saberes musicais, mas, também, a partir das provocações e do diálogo, auxiliar na formação humana e artística dos discentes, levando-os à consciência dos diversos assuntos que interseccionam os assuntos abordados na aula.

Eu só respondo como professor quando o aluno pergunta. Eu faço música com ele. A gente se autoeduca coletivamente por meio do debate, do diálogo. Koellreutter (Brito, 2015, p. 95).

Resultados e Considerações Finais

O intuito deste artigo não é propor um modelo cristalizado a ser utilizado, mas sim questionar, a partir das experiências do grupo de estudos, justamente, esses modelos fixos de aula de piano. É preciso que cada vez mais professores de piano tenham a perspectiva decolonial em mente ao comporem suas metodologias.

Esta pesquisa está em andamento, por isso ainda não apresenta resultados definitivos. Todavia, é perceptível que a desvinculação de lógicas tradicionais de ensino pode nos levar a propiciar espaços onde as trocas e construções epistemológicas se dão de uma forma menos verticalizada.

Sobre o ambiente construído em sala de aula, os alunos afirmaram terem se sentido

à vontade para realizar as atividades propostas pelo professor-pesquisador. Esse fator é um pilar importante para o aprendizado. Quando o discente se apresenta desconfortável, na sala de aula, ele pode não compreender o conteúdo principal da aula, dificultando a conexão desse conteúdo a uma rede mais ampla de ideias

A metodologia proporcionou aos alunos vivências que proporcionaram saberes para além da apreensão de uma técnica própria no teclado, como a relação interpessoal. A Aluna A, por exemplo, destacou que “além dos conhecimentos próprios do instrumento como posição de dedos, acordes e cadências, sinto que minha habilidade de tocar em coletivo e improvisar foram melhoradas e incentivadas a melhorar.”.

Além disso, o repertório escolhido foi de agrado dos alunos, por remontar a experiências afetivas e culturais dos mesmos. O repertório, mesmo assim, ainda está distante do cenário atual. O objetivo do grupo é tratar em algum momento de repertório composto por músicas de estilos mais recentes, como: Funk, Rap, Hip-Hop, Piseiro, entre outros. Todavia, é importante antes de chegar nesse repertório a construção histórica que levou a música atual a ser como ela é, proporcionando uma percepção positiva do ancestral.

A pedagogia do piano sobre uma ótica decolonial ainda é muito pouco usada. percebo que a descolonização da pedagogia pianística (que não significa o apagamento dos estudos existentes e nem da cultura europeia, mas a abertura para novas formas de ensino) é urgente e deve ser realizada sempre que possível pelo professor de piano.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BRITO, Teca Alencar de. *Hans-Joachim Koellreutter*: ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis; Edusp 2015.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Homo Modernus*: Para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

FONTEERRADA, M. T. de O. Educação musical: investigação em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final. São Paulo, 1991. 388f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 84ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

JAGUARIBE, Hélio. *O moralismo e alienação das classes médias*. *Cadernos de nosso tempo*, n.2, 1954.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 2008.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz*. In: KATER, Carlos (Org.). *Cadernos de estudo: educação musical*, n.6. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997.

PEREIRA, Marcus Medeiros. *Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo*. *Revista da ABEM, Londrina*, v. 22, n. 32, p. 95, 2014.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 7ª edição. Editora São Paulo: Cortez; 1996.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

TOMANIK, Aline Maria. Um olhar sobre o ensino de piano para adultos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

_____. *Ponta-Cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

_____. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.