

ODETTE ERNEST DIAS: A PEDAGOGIA DA AUSÊNCIA DE SISTEMA

Raul Costa d'Ávila
Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Autor do livro "A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização" (Editora da UFPel / 2004). É Secretário da Associação Brasileira de Flautistas / ABRAF (2015/2018). Professor de Flauta Transversal na Universidade Federal de Pelotas/UFPel.

Odette Ernest Dias: The Pedagogy of System Absence

Resumo: Esta apresentação ao VI SIGAM é uma adequação do capítulo III (Odette: discurso e percurso) de minha tese "ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, com apoio da CAPES através de uma bolsa do Programa Demanda Social. Defendida em abril de 2009, a tese teve como orientador o Prof. Dr. Lucas Robatto e co-orientador o Prof. Dr. Joel Barbosa. Ela se propõe a proporcionar o leitor uma panorâmica do percurso de vida da flautista, na tentativa de desvelar, através de seu discurso repleto de questionamentos, filosofar como ela chegou ao ensino, se tornou professora, promovendo um sistema de ensino que é, "se é que existe", como ela mesma disse, "justamente a ausência de sistema". Constatei uma perspectiva pedagógica composta por respeito, flexibilidade, expressão própria e incentivo ao questionamento, que exerceu uma influência expressiva sobre o comportamento de seus alunos, tornando-os profissionais caracterizados pela diversidade, enquanto flautistas, e pela comunhão de sentimentos, linha de pensamento e atuação, enquanto professores.

Palavras-chave: Odette Ernest Dias; Ensino de flauta; Pedagogia musical.

Abstract: This presentation to VI SIGAM is an adaptation of chapter III (Odette: discourse and path) of my thesis "ODETTE ERNEST DIAS: discourses on a pedagogical perspective of the flute", presented to the Graduate Program of Music of the School of Music from the Federal University of Bahia, supported by a CAPES Scholarship grant from the Social Demand Program. Defended in April 2009, the thesis was advised by Prof. Dr. Lucas Robatto and co-supervisor Dr. Joel Barbosa. It proposes to provide the reader with an overview of the flutist's life path, in an attempt to unveil, through Odette's discourse full of questions, philosophize how she arrived at teaching, became a teacher, promoting a teaching system that is, "if is that there is", as she said, "precisely the absence of a system". I found a pedagogical perspective composed of respect, flexibility, self expression and incentive to questioning, which exerted an expressive influence on the behavior of her students, making them professionals characterized by diversity, as flutists, and by the communion of feelings, line of thought when acting as teachers.

Keywords: Odette Ernest Dias; Teaching of flute; Musical pedagogy.

Detentora de um currículo de grande relevância à história da flauta transversal no Brasil, Odette Ernest Dias (1929), francesa, naturalizada brasileira, tem uma importante participação no processo de formação de um número muito grande de flautistas no Brasil desde 1952, quando chegou para integrar-se à Orquestra Sinfônica Brasileira a convite do Maestro Eleazar de Carvalho. Criticada por não ensinar técnica pura, Odette formou um número significativo de flautistas que vêm exercendo a atividade de professores, músicos de orquestras, bandas, entre outras, tendo uma influência expressiva sobre o comportamento dos mesmos. Em 1974, foi contratada para lecionar na Universidade de Brasília (UnB), onde atuou até 1994. Atualmente vive no Rio de Janeiro, mantendo atividades de ensino, pesquisa e eventos artísticos.

Em sintonia com Couceiro (1998), concordo que a prática de ensino não depende apenas de saberes disciplinares, mas é também resultado de um processo pessoal vivido, construído por uma multiplicidade de fatores. Relaciona-se com a história de vida da pessoa que a desenvolve, com seu modo próprio de ver, sentir, pensar e agir. Assim,

[1] O estágio pós-doutoral foi realizado com auxílio da bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (PDE) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[2] Francesco Careri é professor doutor na Università degli studi Roma Tre, Roma, Itália.

[3] *Art Civita* é uma disciplina ministrada por Francesco Careri desde o ano de 2006 na Università Roma Tre.

[4] Módulo 3 *Stalker do Master Studi del Territorio* consiste em um módulo intensivo de uma semana de duração, sendo dois dias de caminhada pela cidade de Roma junto ao grupo *Stalker*.

é fundamental apresentar aqui um pouco dos pensamentos, ideias e crenças da flautista, professora e pesquisadora Odette Ernest Dias, contextualizados através de seu relativismo cultural e visão de mundo. É importante informar que a tese teve uma perspectiva histórica, investigando especificamente uma pedagogia que compreendeu os anos de 1974 a 1994, período que a flautista atuou como docente da Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, aos 90 anos, Odette ensina no Conservatório Brasileiro de Música. Tive, e ainda tenho, o privilégio de manter contato com ela, acompanhando suas constantes reflexões e mutações, conforme ela mesma declara:

Embora tenha formado um significativo número de alunos, em um momento de profunda reflexão sobre sua maneira de ensinar ela

[...] como eu mesma vim ao ensino, como me tornei professora - eu não estudei especificamente para isso - veio normalmente ao decorrer das solicitações - Me torno professora a cada dia - com experiências novas, gratificantes ou não - novos alunos - novas situações - novo contexto. [...]. (DIAS, 2005, p.1).

[...] estou viva e continuo ensinando. O período que você retrata nas entrevistas dos flautistas de Brasília, a meu ver, retrata um período histórico de minha vida. A minha atitude está sempre mudando, em "mutações" - pois o mundo evolui - e eu também. (DIAS, 2008b, p.1).

se questiona, filosofa e depois declara:

Se as reflexões de Odette suscitaram um problema, elas também deixam transparecer a natureza inquietante dela, sua inconclu-

- eu saberia ensinar?
- não sou infalível.
- sou alvo de críticas (por ex: não ensino técnica pura)
- para mim técnica é inseparável da arte "techné" (grego) significa arte - fazer. A técnica é inseparável da musicalidade, da sensibilidade, da emoção.
ex: a beleza do estudo das notas longas, das escalas, acordes, intervalos;
- eu aprendo ensinando.
Meu sistema, se é que existe, é justamente a ausência de sistema - ainda mais aqui no Brasil, onde a experiência individual é básica, diferenciada, por isso mesmo riquíssima. Isso pede o maior respeito.
(DIAS, 2005, p. 2, grifo meu).

são, dedicação e o respeito aos alunos, tanto às suas origens quanto à sua experiência individual.

Assim, apresento aqui uma panorâmica do percurso de vida da flautista Odette. Através de seu discurso, me propus a desvendar como ela chegou ao ensino, como se tornou professora, permeada por constantes questionamentos e filosofar. Afinal, como apontaram Aranha (2006), Marconi e Presotto (2006), a antropologia filosófica se empenha em responder o que é o homem.

Relativismo cultural e visão de mundo

Odette cresceu em um período histórico difícil, cercada pelos horrores da guerra, obrigada a conviver diariamente com a tragédia.

O que faço hoje é o resultado de anos de vivência musical e, sobretudo, humana, que me permitiram desenvolver as sementes que recebi desde minha infância: uma visão do mundo. (DIAS, 2003, p. 16).

[5] Stalker é um coletivo de arquitetos e pesquisadores conectados à Universidade Roma Tre, que se reuniram em meados dos anos 90. Em 2002, Stalker fundou a rede de pesquisa Osservatorio Nomade (ON), composta por arquitetos, artistas e ativistas.

Apesar disso, fazendo uma retrospectiva sobre sua vida, ela declara: “hoje eu sei, olhando o passado com uma visão mais distante e ampla, e olhando o presente, que o homem nunca deve se acostumar à violência e à repressão” (DIAS, 2003, p. 4-5). Observa que, mesmo sendo criada em um ambiente social muito duro, sua educação não foi repressora, pois seu ambiente doméstico se conservou livre de qualquer preconceito racial, religioso, cultural e nacional. Entusiasticamente ela revela que inclusive fez esgrima, provavelmente influenciada pela visão ampla que seu pai tinha sobre a educação. Além disso, ela declara:

Do ambiente da casa de seus pais, em Paris, guarda a lembrança de que as pessoas que por lá circulavam eram, na sua maioria, de língua

Ele [seu pai] tocava clarinete e ela [sua mãe] bandolim. Ele fazia a gente (eu tinha dois irmãos) cantar e dançar, pular, reconhecer ritmos da rua. Esse foi o ambiente da minha primeira infância; não tínhamos piano, nem rádio, discos, não assistia [sic] concertos (muito caros) – mas a música estava no cotidiano, no corpo. Cedo aprendi a ler as letras e as notas musicais. Quando fui para a escola, eu já sabia – aprendi em casa. (DIAS, 2003, p. 3).

e países diferentes. Isso a fez perceber, “quase intuitivamente”, conforme suas palavras, que

Tal declaração reforça e salienta seu relativismo cultural apontado por Marconi e Presotto (2006):

o mundo era maior que um só país, que a nacionalidade (que pode mudar sempre) não representa uma cultura, que as fronteiras são linhas fictícias e arbitrárias, que a cultura nasce dos gestos, das falas, das músicas, das culinárias, das religiões, representativas e equivalentes no mundo inteiro (DIAS, 2003, p. 2).

Conforme relatos, na educação de Odette e seus irmãos, a música foi uma aliada importante na ação proposta no seio familiar. Isso

a posição cultural relativista tem como fundamento a ideia de que os indivíduos são condicionados a um modo de vida específico e particular, por meio do processo de endoculturação. Adquirem, assim, seus próprios sistemas de valores e sua própria integridade cultural. (MARCONI; PRESOTTO, 2006, p. 31).

lhe proporcionou um envolvimento natural e muito grande com a cultura, que, segundo ela, foi determinante na definição de suas atitudes. A este respeito ela fala: “Considero que, desde a infância, tive a sorte de aprender e viver em casa o que é a cultura e a música, vividas e não assistidas, o que define, acho, minha atitude de hoje” (DIAS, 2003, p. 3, grifo do autor).

Mesmo sendo a visão de mundo de cada indivíduo inteiramente particular, considero fundamental pontuar alguns acontecimentos que – possivelmente –, contribuíram no processo de formação dos valores, crenças e pontos de vista que determinaram a atitude de Odette em suas atitudes [ações] como ser humano, artista e professora. Esse conjunto de princípios representa aquilo que Krapívine conceitua como visão de mundo, do qual compartilho. A este respeito tem-se:

Sua visão de mundo relacionada com os ensinamentos que recebeu do ambiente familiar e no ambiente musical de Paris se enri-

Pode-se definir o conceito de visão de mundo [como] o que se refere ao conjunto de princípios, pontos de vista e convicções que determinam a atitude do ser humano em relação à realidade e a si próprio, a orientação da atividade de cada pessoa concreta, grupo social, classe ou sociedade em geral. A tarefa explicativa do mundo, ou seja, a própria elaboração da visão de mundo, sempre foi tarefa da filosofia que, não sendo atemporal, apreende, em pensamentos a sua época. Isto significa dizer que o processo de produção de conhecimento também se determina pela forma como os homens se organizam em sociedade. (KRAPÍVINE, 1986 apud CARVALHO, 2003, p. 24).

quece com as experiências profissionais no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Brasília. No Rio de Janeiro, cidade que representa sua entrada na vida profissional, tocou em Orquestras Sinfônicas (Brasileira e Nacional), nas Orquestras das Rádios Nacional, Tupi, Mayrink Veiga, e participou de inúmeras gravações com cantores populares. Paralelamente, ela também lecionou na Pro-Arte.

A respeito de suas impressões do Rio de Janeiro, ao chegar ao Brasil em 1952, ela conta:

Em Brasília, outro importante momento profissional de Odette, o meio foi decisivo na definição de sua personalidade, conforme ela

Quando cheguei ao Brasil e ouvi os flautistas populares, de choro ou regional, como se dizia, fiquei fascinada pela sua maneira de tocar: improvisando, com articulações diferentes como se fosse modelar o som, como uma fala (por exemplo, Eugênio Martins, Dante Santoro, Altamiro, Copinha) e percebi que na realidade não existiam “escolas”, mas sim “músicos e música”. (DIAS, 2003, p. 18, grifo meu).

Na Pro-Arte, como eu era ligada à vida profissional bem diversificada, com conhecimentos da música popular, do choro em particular, meus alunos recebiam essas informações – posso dizer que introduzi o choro nessa escola, com sucesso – audições lotadas. Meus alunos daquele tempo são hoje músicos de projeção tanto na área popular quanto na erudita. (DIAS, 2003, p. 17, grifo meu).

reconhece: “A minha própria personalidade se definiu naqueles anos – adquirir uma visão panorâmica do Centro, Planalto Central, para o horizonte de 360°” (DIAS, 2005, p. 5). Em um lampejo poético, a professora traça um paralelo de sua vida com os movimentos de uma sinfonia, deixando transparecer que, em cada fase de sua vida, é notório como as influências do meio foram marcantes, definindo parte de suas atitudes como ser humano, artista e professora. A este respeito ela diz:

Deste modo, tanto o seu relativismo cultural, isto é, uma postura negando normas e valores absolutos, defendendo o pressuposto de

Eu dividiria minha vida em quatro fases, como se fossem quatro movimentos de uma sinfonia. I. Paris – infância, aprendizagem – tradição: Prelúdio. II. Rio de Janeiro - entrar na vida – pessoal e profissional – atividades múltiplas – Allegro. III. Brasília – despojamento, nudez – céu aberto – horizonte, contemplação – produção nova – Adágio. IV. Rio de Janeiro – volta – decantação procura da essencialidade – deixar a carga, o passado para trás – Alegria – Allegro Stretto final. (DIAS, 2005, p. 2, grifo meu).

que as avaliações e reflexões sobre a cultura estão relacionados às origens, quanto sua visão de mundo, são resultados de uma intensa vivência e formação humana, familiar, cultural e social que lhe possibilitaram, como disseram seus ex-alunos, transpor limitações que seriam normais para qualquer pessoa que não tivesse as mesmas experiências vividas por ela. Entre essas, destacam-se defender diferentes riquezas culturais, quebrar paradigmas para encarar o mundo e suas atividades como flautista e educadora sempre de maneira provocativa, questionadora, promovendo o diálogo, a não padronização de alunos, isto é, procurando incentivar a diversidade, o que, segundo Mizukami (1985), contempla a abordagem pedagógica sócio-cultural.

Portanto, ainda que as argumentações apresentadas neste tópico sejam presumíveis, quando argumento que elas contribuíram para o processo de formação dos valores, crenças e pontos de vista que interferiram na concepção e atitude da professora Odette em suas ações – seja como ser humano, artista e professora –, tal conjectura ganha respaldo quando, em carta, revelou-me:

O legado de seus professores

Entre os professores dos quais se lembra, alguns merecem atenção

Você está vendo em mim coisas que existiam mas de que eu não tinha consciência de uma maneira concreta. Meu comportamento, certamente, como você diz, é o resultado de uma vivência, formação humana, familiar, cultural, social, que é intrínseca, vem de longe, e que, sem querer tão objetivamente, passo para meus alunos e para as pessoas que convivem comigo. (DIAS, 2007, p. 2).

especial, a começar de sua primeira professora de piano. Com Madame Marguerite Laueffer-Heumann, além de aprender teoria, solfejo, ditado e leitura à primeira vista, absorveu uma visão mais ampla da música: a ideia de que tocar pode transformar-se em uma “festa” .

Com Lucien Lavailotte, seu primeiro professor de flauta, aos 13 anos, aprendeu algo essencial: soprar no bocal. A esse respeito, ela declara:

Com Nadia Boulanger, no Conservatório de Paris, que a convidava para ilustrar suas aulas públicas de análise da obra de Bach,

Na primeira aula, primeiro com o bocal e depois com a flauta inteira, dedilhando a nota si, ele falou: “sopra” – naturalmente e nada mais – nada de explicações sobre produção do som, acústica etc. etc ... somente “sopra” – e até hoje faço o mesmo, com excelentes resultados: todo mundo sabe instintivamente como “soprar”. O sopro é vital, místico. Aqui no Brasil, nos meios da música popular, se falava “esse flautista tem um sopro bonito”, e não um som bonito. (DIAS, 2003, p. 7).

viveu experiências marcantes. Uma delas, relatada por Sidnei, um de seus ex-alunos, diz respeito à emoção que a Prof^a. Boulanger transmitia aos seus alunos dando aula. Ele se lembra de Odette contar que em sala a Prof^a Boulanger utilizava corais de Bach para ensinar contraponto; em seguida, colocava a turma para cantar e regia o coral e, ao terminar, ela estava chorando.

Com Pierre Boulez e Pierre Schaeffer, assistiu às primeiras experiências de piano preparado. Com Norbert Dufoureq, grande espe-

cialista de Bach, fez um curso de História da Música; com Roland Manuel, historiógrafo de Ravel e Manuel de Falla, fez curso de Estética e Pedagogia.

Com Gaston Crunelle, seu professor de flauta do Conservatório de Paris, aprendeu a respeitar a personalidade de cada aluno, não modificando a maneira de cada um se expressar. Sobre Crunelle, ela declara:

Odette acrescenta que o ensino de Crunelle daria um capítulo à parte. Era relacionado à sua personalidade expressiva e comunica-

[...] Mais do que um roteiro estabelecido, mais do que um conteúdo rígido e histórico, ele formava os alunos para serem músicos, executantes, presentes. Dotado de uma psicologia instintiva, ele ensinava como estudar, insistia na concentração, na memória, na presença física. (DIAS, 2003, p. 11).

tiva de músico profissional atuante. Durante os quatro anos que estudou com Crunelle priorizou a profundidade de foco sobre as obras escolhidas, ao conhecimento superficial de uma grande quantidade de obras: “[...] eu estudei o ‘como estudar’, tanto que nunca mais tive outro professor e todo repertório que toco estudei sozinha com as partituras” (DIAS, 2003, p. 11).

Na classe de Crunelle também teve oportunidade de conhecer pessoalmente André Jolivet, Dutilleux, Pierre Sancan e George Enesco, pois iam assistir à execução de suas obras. Com Enesco ao piano, por exemplo, teve o privilégio de tocar “Cantabile e Presto”. Além disso, foi na classe de Crunelle, também, que ela ganhou o importante Concurso Internacional de Genebra, onde obteve por unanimidade a “primeira medalha de flauta”, em 1951.

Odette menciona, ainda, que Crunelle tinha um assistente, Fernand Caratgé, que o substituíam quando viajava em tournées. Ela observa que “o ensino de Caratgé era mais analítico e completava admiravelmente o de Crunelle” (DIAS, 2003, p. 11-12).

Perguntada por este pesquisador se ela poderia falar um pouco sobre a maneira de Crunelle ensinar, tentando fazer um paralelo entre fundamentos e procedimentos pedagógicos dele, com os fundamentos e procedimentos pedagógicos utilizados por ela, especificamente na UnB, a professora declara:

O respeito à expressão de cada um

O respeito – princípio maior da perspectiva pedagógica de Odette –,

Ah, mas você está sendo muito teórico. O que eu fiz, já te falei, foi confrontado em uma realidade diferente, [...] diferente do que tinha lá em Paris, muito diferente. Então realmente a pessoa vai se influenciar, mas talvez ele me influenciou na ideia de eu ser eu mesma, você entende, mais do que tudo, mais do que tudo. Ele deixou essa coisa da liberdade, da confiança [...] a sua ideia de poder tocar... tocar, tocar. Não é porque me apoiei tanto em Crunelle. Quando me referi a ele, é porque vinha naturalmente. Eu assimilei as coisas dele, eu não precisava de me lembrar o que o Crunelle falava, vinha assim, normalmente, aquela coisa. Ele dizia: “C’est toi qui joues”, “é você que está tocando”. Eu falo isso com meus alunos porque [ele] passou para mim. Não é [por]que quando o aluno está tocando [que] eu vou me lembrar do que o Crunelle falou para mim [...]. O modelo sim, o modelo do que eu assimilei eu incorporei algumas coisas, mas muitas outras coisas me confrontei com coisas [questões/realidades] completamente diferentes [...]. (DIAS, 2006, p. 4).

foi o grande legado transmitido a ela, não só pelos pais, quanto por seu professor, não obstante dela ressaltar que Crunelle lhe “influenciou na ideia de eu ser eu mesma”. Declara, ainda, que ele insistia na importância da personalidade, uma vez que, quanto à flauta, ao repertório, de um modo geral, todos sempre vão “saber bastante”. Pode-se inferir que, para ele, um músico sem personalidade, ainda que toque bem, representa um artista incompleto. Odette enfatiza, citando as palavras dele: “ ‘C’est toi qui joues ’ ” (DIAS, 2003, p. 14).

Questionada por mim a respeito do que ela pensa exatamente sobre “respeitar a expressão de cada um”, ela responde:

Observando o discurso apresentado por Odette e relacionando-o com os seus discursos sobre as qualidades e conduta de Crunelle

Cada um tem um tipo de expressão sonora, como existe no bocal. Você não pode mudar, dizer que o som dele é feio, que o som dele não é ... O som tem que ser afinado, legato e tudo. Mas o timbre de cada um, pertence a cada um, isto é a expressão de cada um [...]. Depois também, a mesma pessoa, na compreensão de uma frase, a questão da respiração, por exemplo, a expressão. [...] Você pode discutir uma frase, você não é dono da verdade, é preciso discutir com o aluno a questão do fraseado, da respiração, do volume [...] Tem gente que tem menos volume. Você tem que saber explicar [...] a disposição física dela, a expressão, a ligação, a sua transformação física. [...] a postura, a posição da flauta ela não é idêntica para todo mundo. Tem gente que tem o ombro mais caído [...]. Então você tem que olhar a pessoa que tem na sua frente, a isto é que eu chamo “a expressão do outro”. Você dialoga com a pessoa, não vai impor. Com aluno você tem que dialogar. [...] Tem que observar muito bem a pessoa que tem na sua frente. Observar muito bem o aspecto físico, a voz da pessoa, a maneira de olhar. Aí você começa... (DIAS, 2006, p. 1, grifos meus).

em sala de aula, percebe-se, com nitidez, a unidade de pensamento entre eles. Tal fato, além de poder ser considerado procedente, a coloca na qualidade de uma efetiva propagadora de um legado que “assimilou”. Como ilustração dessa “qualidade”, ao relatar uma situação vivida na classe de Crunelle, demonstra ter sido aquilo um grande aprendizado que recebeu e transmite:

Ao afirmar “ele é um artista”, seu professor, além de valorizar o aluno, de reconhecer sua condição de flautista, fez um alerta incisivo

Quando estava na classe de flauta em Paris, apareceu um flautista suíço que tocava de uma maneira diferente, sem nenhum vibrato (tido como característica da “escola” francesa). Ele ganhou o primeiro prêmio no primeiro ano. Os alunos criticaram: “ele tem o som feio, etc...” Crunelle mandou-os calar e disse: Ele é um artista. (DIAS, 2003, p. 18).

[6] Roma Temível
– texto disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.228/7436>

[7] Gilles Deleuze faz sobre os jogos e os esportes em A lógica do sentido (2000), no texto intitulado “Do jogo ideal”, o autor realiza, a propósito dos jogos inventados por Lewis Carrol em seus livros sobre Alice.

à classe para conscientizá-los de sua individualidade. Assim, Crunelle deixa transparecer sua tendência às teorias progressistas, à pedagogia libertadora, segundo as quais o respeito aos educandos, à sua dignidade, a seu ser em formação, à sua identidade relacionada com suas origens, são levados em consideração. A propósito, remetendo a Freire: “O respeito devido à dignidade do educando não me permite subestimar, pior ainda, zombar do saber que ele traz consigo para a escola” (FREIRE, 1996, p. 64).

Comportamentos e “métodos” de ensino

No que diz respeito especificamente a seu comportamento ou “métodos” de ensino, a flautista-professora declara: “sempre provocar, incentivar a curiosidade dos alunos em relação ao universo musical, fazer deles músicos ‘atuantes’ ” (DIAS, 2005, p. 7). Ela mesma sugere as questões: — “como? provas? concursos? festivais? apresentações públicas?” (ibid) —, e, a seguir revela como eram realizadas as respectivas atividades, e até mesmo como era elaborado o repertório para seus alunos. A este respeito:

Odette aponta outro elemento que considera essencial no seu ensino, ao ressaltar a importância de descobrir a individualidade, a

Provas – eu não aplicava provas –, existia no departamento uma pauta para apresentações públicas dos alunos. Eu falava para eles se inscreverem quando tivessem vontade, e com um repertório preparado – convocávamos os colegas professores, alunos, amigos, parentes para o “concerto”, que fazia parte da avaliação durante o ano todo. Não era uma prova, um concurso, não tinha banca. Da mesma forma, o recital de formatura se tornava uma festa – às vezes com comes e bebes.

Repertório – as “ementas” eram flexíveis – figuravam mais pro forma. Sempre abertas a repertório novo, contemporâneo – obras de jovens compositores do departamento, música “popular”, choro – música eletroacústica.

Festivais-Encontros – Foram promovidos por mim, com apoio total do departamento, dos colegas e alunos e das entidades oficiais (CNPq, CAPES, Embaixadas), vários cursos e encontros nacionais e internacionais – com execuções e concertos ao vivo – pelos alunos e professores, e colaboração dos adidos culturais das embaixadas. (DIAS, 2005, p. 6).

personalidade de cada um, para procurar desenvolvê-la. Fala sobre seus alunos dizendo que todos tocam de uma maneira diferente, um orgulho para ela, que admite ser, talvez, a marca de sua “escola”. Tal fato volta a remeter ao legado de Crunelle que sempre dizia aos seus alunos ser a personalidade o mais importante, uma vez que de flauta todos vão saber o bastante.

Não poderia deixar de remeter aqui as ideias de Jacob, mencionadas por Freire, quando este enfatiza a importância de sermos diferentes um dos outros. Assim, igualmente na Pedagogia da Libertação, para Odette, a individualidade, a identidade, sempre foi considerada um elemento essencial na formação do instrumentista.

Considerações sobre técnica

Como pode ser observado, a flautista-professora assume abertamente não ensinar técnica pura, confirmando as críticas que rece-

“- sou alvo de críticas (por ex: não ensino técnica pura) – para mim, técnica é inseparável da arte ‘techné’ (grego) significa arte – fazer”. (DIAS, 2005, p. 2).

be, mas se justifica. Em vários momentos, reafirma sua concepção de técnica como indissociável de outros requisitos da arte musical. Argumenta enfaticamente que o ensino da técnica deve se relacionar à valorização da expressividade, da musicalidade, da sensibilidade, da emoção, exemplificando: através do estudo das notas longas, escalas, acordes e dos intervalos, você pode produzir beleza musical.

Em outro documento ela faz novas reflexões sobre técnica, estabelecendo paralelos com o hai-kai, o minerador, o ourives e entre a mão e o pensamento. A respeito disso, ela declara:

Neste contexto, cabe fazer um paralelo com um belíssimo texto de Martin Heidegger, a “Serenidade”, apresentado por Isabel Maia

[...] essa técnica é a procura do essencial, o condensado, como no “hai-kai” japonês.

– é o som incisivo, cavado, minerado, e não trabalhado como ourives na superfície.

– a procura desse som, denso, humano, exige um estudo em profundidade, aprimorando todos os recursos de movimento, gestos, respiração e principalmente pensamento que leva à emoção e a comunicação.

Essa é a minha procura constante.

Em resumo: a técnica não é uma ferramenta – ela é a própria arte, – a mão inseparável do pensamento. É preciso visitar o Museu da Estação em BH – Museu de Artes e Ofícios – onde cada ferramenta de trabalho é, em si, uma obra de arte. Esse é o meu conceito de “técnica”. (DIAS, 2007, p. 4).

(2007) . Fazendo uma reflexão sobre a essência da técnica moderna, Heidegger mostra a necessidade de recuperar o que ele chama de “pensamento meditativo”, defendendo que aquilo de maior valor que o homem possui é ser justamente um “ser pensante”. Chama atenção para este fato: o homem se esqueceu de “ser”, deixando-se “amarrar” pelas coisas, ou seja, transformando a realidade em puro objeto para ser dominado e explorado, o que implica em uma supervalorização excessiva na técnica como possibilidade de domínio sobre todas as coisas. Assim, Heidegger propõe que mantenhamos o pensamento “acordado”, não nos esquecendo de “ser”; que sem negar a técnica repensemos nossa relação com ela, pois o homem é um ser pensante.

A meu ver, o ideal de Heidegger nesse texto vai ao encontro da proposta de Odette, que também procura valorizar, antes de tudo, o “ser”, conforme observado em suas palavras. É oportuno, ainda, mencionar a advertência de Vattimo que Odette parece ter no pensamento: “o esquecimento do ser não é um fato que atinja só o pensamento, mas determina todo o modo de ser do homem no mundo” (VATTIMO, 1977, p. 134 apud MAIA, s.d).

O essencial no estudo da flauta

Ao apresentar compactamente o que considera essencial no estudo

da flauta, a flautista-professora delineia um perfil pedagógico dotado de objetividade, atento às prioridades, comprometido com o “ser pensante”, criativo, reflexivo. Deixa também transparecer uma estreita relação com o modelo de ensino de instrumento denominado por Tait (1992), como o da “margem de flexibilidade para o diálogo” ; refere-se à relação de prazer, contentamento, em tocar, ainda que somente estudos, o que só reforça seu mote. Além disso, admite que tais prazer e contentamento abram possibilidade de uma festa, legado de sua primeira professora de piano, Madame Marguerite Laueffer-Heumann.

Não se poderia encerrar este subtópico sem citar suas recomendações específicas para o estudo da flauta:

Resultados de seu ensino

Os resultados de seu ensino na UnB podem ser observados em vá-

O que eu acho essencial no estudo da flauta é ter alguns elementos básicos de estudo de sonoridade primeiro – estudo de intervalos, procurando a maior continuidade e expressividade no som; – exercícios de articulações e ritmos baseados em escalas tonais e modais; – criação de exercícios apropriados às dificuldades de cada peça, cada um no seu estilo; – análise das peças; – conhecimento das partes de piano ou dos outros instrumentos nos conjuntos orquestrais camerísticos; – concentração no tempo de estudo: 20 minutos concentrado é o bastante; – saber parar, relaxar e depois [recomeçar, isso evita tendinite!] e confiar no adquirido; – memorização; – desenvolver o prazer de tocar; – tocar em conjunto, em muitos ambientes, uns para os outros; tocar é uma festa. (DIAS, 2003, p.19).

rios trechos de suas cartas e entrevista, e através de depoimentos dos ex-alunos que hoje atuam em Escolas de Música, Universidades e Orquestras. O primeiro que posso mencionar, é a maneira diferente com que seus alunos tocam em relação uns aos outros, incluindo aí suas próprias filhas. Isso parece ser tão importante e significativo

[10] Agamben discute o sentido do termo “nua” no sintagma “vida nua” que, segundo ele, e em formulação corresponde ao termo grego *haplos*, com o qual a filosofia primeira define o ser puro. “O isolamento da esfera do ser puro, que constitui a realização fundamental da metafísica do ocidente, não é, de fato, livre de analogias com o isolamento da vida nua no âmbito de sua política. Aquilo que constitui, de um lado, o homem como animal pensante, corresponde minuciosamente, do outro, o que o constitui como animal político. Em um caso, trata-se de isolar dos ,múltiplos significados do termo “ser” [...] o ser puro (*ôn haplós*): no outro, a aposta em jogo é a separação da vida nua das múltiplas formas de vida concretas.

[10] Ser puro, vida nua – o que está contido nestes dois conceitos para que tanto a metafísica quanto a política ocidental encontrem nestes, e somente nestes, o seu fundamento e o seu sentido? Qual é o nexó entre esses dois processos constitutivos, nos quais metafísica e política, isolando o seu elemento próprio, parecem chocar-se com um limite impensável? Visto que, por certo, a vida nua é tão indeterminada e impenetrável quanto o ser haplós e, como deste último também se poderia dizer dela que a razão não pode pensá-la senão no estupor e no assombramento (quase atônita, Schelling)”. In: (2002, p. 187).

[11] Deixo meus sapatos no final da caminhada. Saio, mas deixo-os na estrada, com todos aqueles que me acompanharam. Obrigado e até breve em Roma! (tradução do autor).

para ela que, além de mencionar esse ponto como fator de orgulho, o propõe como possível marca característica de sua “escola”.

Outra questão importante mencionada pela flautista-professora é a multiplicação de flautistas que se deu em Brasília durante os vinte anos em que ela ensinou na UnB: “Fiquei vinte anos na UnB e posso dizer que houve uma multiplicação impressionante de flautistas que tocam, ensinam, pesquisam, trabalham em produção” (DIAS, 2003, p. 17). Ainda a este respeito, ela posteriormente declara: “Partindo praticamente do nada em 1974, posso dizer que houve uma multiplicação não ‘de flautistas’, mas de seres humanos felizes e atuantes, caracterizados pela sua liberdade” (DIAS, 2005, p. 5). Isso, sem dúvida, é um reflexo do modelo que ela ofereceu com seu princípio maior: respeito ao ser humano e valorização da individualidade, da personalidade.

Ressalta, também, nos depoimentos e entrevista que me concedeu, a realidade do ensino de flauta atualmente em Brasília, informando que seus alunos já formaram, pelo menos, três gerações de profissionais. [... hoje, 2015, talvez até quatro gerações] Considerando suas características pessoais e de educadora, transmitidas aos seus alunos, ela se indaga: “Como e por que isso tudo pôde e pode acontecer quando a “raiz” é tão pouco “acadêmica”? [...]” (DIAS, 2005, p. 4). Além disso, faz revelações sobre “o período brasileiro (1974 – 1994)”, dizendo que, ao chegar ao Departamento de Música da UnB, praticamente não havia alunos. Os que foram aparecendo tinham perfis os mais variados, sendo a maioria iniciantes. Não existia a prova específica para ingresso ao curso. Nesse contexto, ela diz ter estado diante de um dilema: “Procurar nivelar ou considerar a individualidade de cada um? Cada aula adaptada a cada um?” (ibid).

No que diz respeito ao comportamento de seus ex-alunos, ou à “unidade de comportamento” que eles apresentam, a flautista-professora declara que eles são unidos, curiosos, estão sempre à procura de novidades e repertório diferenciados. Ela destaca não serem

preconceituosos, têm interesse pela música contemporânea e pela brasileira, assim como existe a “unidade de formação, de preparo, de grupo”, além de sentirem “prazer” de tocar. Comenta, com justificada satisfação, que tudo isso lhes foi transmitido por ela. Outra importante declaração foi sobre outro de seus pontos de orgulho: “Um de meus maiores pontos de orgulho é de constatar que muito poucos dos alunos que tive, principalmente em Brasília, se desviaram do campo da música” (DIAS, 2003, p. 17).

Assim, constatei uma perspectiva pedagógica viva, em constantes mutações, transmitindo, sobretudo, autonomia cognitiva a seus alunos. Neste intenso processo de investigação, às vezes perturbador, mas muito prazeroso, meu entendimento da pedagogia de Odette deixou-me também mais convicto de que valores como respeito, diálogo e tato pedagógico são componentes essenciais que se devem integrar à formação do instrumentista. Isso significa atentar para o aspecto essencialmente humano da educação, especialmente na atualidade, quando princípios, valores e costumes, como os mencionados, têm sido relegados.

Por fim, fazendo um paralelo entre as pedagogias de Freire e Odette, enquanto Freire teve como propósito tornar os indivíduos livres das amarras da opressão, retirando-os da condição de dominados, desrespeitados, a perspectiva pedagógica de Odette – norteadas pelo pensar, dialogar e decidir com racionalidade a prática pedagógica a ser vivenciada –, possibilitou aos seus alunos uma atitude de liberdade, de individualidade e de busca da identidade. Através do confronto entre vivências, Odette fez surgir instrumentistas, músicos, desvinculados de modelos pré-estabelecidos, que não sejam aqueles dos próprios alunos: flautistas com personalidades e identidades próprias, consolidando uma “escola”.

Referências

ARANHA, Maria Lúcia. Filosofia da Educação. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

CARVALHO, Maria Araújo. Relação Conceitual: Visão de Liderança e Inteligências Múltiplas. 2003. 160f. Dissertação (Mídia e Conhecimento). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

CAVALIERI FRANÇA, Cecília. Engajando-se na conversação: considerações sobre a técnica e a compreensão musical. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, n. 6, 2001, p. 35-40.

COSTA D'AVILA. Brasília: Escola de Música de Brasília, 2006. Gravação em áudio e vídeo (88 min.).

COUCEIRO, M. L. P. Autoformação e Transformação das Práticas Profissionais dos Professores. Revista de Educação. Vol. VII, 1998. p. 53-62.

DIAS, Odette E. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro, RJ, 11 de junho de 2003.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/ RJ, 30 de abril de 2005.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/ RJ, 26 de julho de 2007.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/RJ, 30 de abril de 2008.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/RJ, 23 de outubro de 2008b.

_____. Odette Ernest Dias: depoimento [jan.2006]. Entrevistador: Raul Costa d'Avila. Santuário do Caraça (MG): Bocaina, 2006. Gravação em áudio (23 min.).

DICIONÁRIO de Sociologia Endoculturação. Disponível em: <http://www.prof2000.pt/users/dicsoc/soc_e.html#endoculturacao>, Acesso em 02 jan. 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 34ª ed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1996.

_____. Pedagogia da Esperança. 13ªed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1992.

MAIA, Isabel. Sobre a "Serenidade", de Martin Heidegger. Disponível em:<<http://www.consciencia.org/contemporanea/heideggerisabel.shtml>>. Acesso em: 16 fev. 2007.

MAIA, Sidnei da Costa. Sidnei da Costa Maia: depoimento [2006] Entrevistador: Raul Costa d'Avila.

MARCONI, Marina A. e PRESSOTO, Zélia M. Neves.

Antropologia: uma introdução. São Paulo: Atlas, 2006.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti. Ensino: as abordagens do processo. São Paulo: EPU, 1985.

PACHECO, José Augusto. O pensamento e a acção do professor. Porto: Porto Editora, 1995.

RÓNAI, Laura. Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX. 2003. 314f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

TAIT, Malcolm J. Teaching Strategies and Styles. In COLWELL, Richard (Ed.) Hand-book of research on music and learning. New York: Schirmer Books, 1992, p. 525-535.

VASCONCELOS, M. L.; BRITO, R. H. Conceitos de educação em Paulo Freire. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. p. 81