

Carlos Kater:

ENCONTRO COM H.J. KOELLREUTTER

Entrevista elaborada livremente para CEEM por Carlos Kater, com base em depoimentos colhidos em diferentes momentos. ¹

CK: Como e quando surgiu o seu interesse pela educação musical?

HJK: Posso definir muito claramente. Logo que cheguei ao Brasil subloquei um quarto na Rua Paissandu, no Rio de Janeiro. Lembro-me de um dia em que estava lá, sentado diante de uma mesa redonda, refletindo sobre as experiências que havia feito nos primeiros meses de minha chegada. Pensei em como poderia me tornar útil a este país, que tão generosamente me acolhia uma vez que vim para cá como emigrante político e fui, posteriormente, "apatriado".

CK: Você chegou em novembro de 1931. Isso foi em 38...

HJK: Eu morei primeiro numa pensão na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras. Depois de uns 6 meses mudei-me para a Rua Paissandu... É difícil precisar, pois não tenho mais documentação sobre essa época. De qualquer forma, lembro-me bem desses dias de reflexão rigorosa que fiz, daquilo que tinha sentido e pensado nesses primeiros seis meses. Vim para cá como flautista, como concertista de flauta e, por isso, me perguntei até que ponto um profissional desses seria realmente útil num país como o Brasil. Cheguei à conclusão de que não seria importante, em última análise. Nem americanos, alemães, italianos fazendo óperas e todas essas coisas que eu conhecia de outros países teria importância. Concluí que a crise deveria desenvolver uma ação metódica e sistemática de educação musical. Então, a seguir, comecei a estudar a situação da educação musical. Não comecei a trabalhar, comecei a estudar a partir das aulas que dava, de viagens que fiz, como aquela grande turnê pelo norte do país até Manaus, que foi uma das primeiras; e depois outra pelo sul, a convite da Instrução Musical ou Instrução Artística, que promovia esses tipos de concertos.

CK: Quer dizer que desde aquela primeira turnê pelo norte, com o pianista Egydio de Castro e Silva em 1938, você já estava observando a realidade brasileira do ponto de vista da educação musical?

HJK: Sim. Observei tudo sob o ponto de vista da educação musical. Conheci também os trabalhos de Liddy Mignone, esposa do Francisco Mignone, de Geni Marcondes, que foi minha aluna e posteriormente minha segunda mulher, e do professor Sá Pereira, que foi, eu acho, um dos diretores da Escola Nacional de Música. Eles se dedicavam muito à educação musical. O modelo empregado por

¹ Entrevista publicada originalmente por *Cadernos de Estudo: Educação Musical* n° 6 (SP: Atravez, 1996), p.131-144.

eles era, a meu ver, interessante como ponto de partida, mas não suficientemente criativo para um país como o Brasil. De qualquer forma, este foi um primeiro passo para tomar conhecimento dessas coisas. Finalmente, a família do Tom Jobim, que possuía uma escola em Ipanema chamada *Colégio Brasileiro de Almeida*, me convidou para ser o professor de iniciação musical e orientar seu ensino ali. Comecei a fazer isto. Foi quando se deu meu primeiro contato com o Tom.

CK: Mas por que educação musical, justamente para o brasileiro, já tão privilegiado por sua musicalidade, diria genética, cultural... tão múltipla nas tradições?

HJK: Minha perspectiva na época era outra. Não se referia absolutamente ao talento, à mentalidade. Achava que o problema da educação na escola era muito importante – não só pela música em si, porque ela sempre existiu –, para mim num contexto maior, na ótica de uma espécie de humanismo. Ao mesmo tempo, considerava que a educação era um problema básico deste país, porém não no sentido estabelecido por Getúlio Vargas, no período do Estado Novo. Eu tinha mais experiência de Estado Novo que os brasileiros, porque eu vinha do Fascismo e do Nazismo. Pensei que se poderia fazer aqui oposição a isto que estava nascendo na Europa, contribuindo na área musical. Sempre estudei também em livros e revistas sobre outros temas, pois me interessava aplicar a Antropologia, Psicologia, Filosofia, Física e outras áreas do conhecimento, de maneira interdisciplinar, à música. Busquei compreender até que ponto uma educação musical poderia visar em primeiro lugar o homem e não se restringir apenas à sua matéria específica.

CK: No fundo este é todo o teu programa de trabalho, não? Mas explique um pouco melhor o que significa "*uma educação que visasse o homem*"?

HJK: Aqui tem inúmeras coisas que começam com a disciplina, com a concentração, com a faculdade de analisar as coisas... com tudo aquilo que é necessário ser desenvolvido em todas as profissões. Refiro-me longamente a isto em meus artigos "O Humano, objetivo da educação musical", "Educação Musical no Terceiro Mundo", publicado por você nos *Cadernos de Estudo: Educação Musical* nº1, entre outros mais. Comecei a trabalhar e elaborei muito lentamente os princípios que sigo até hoje para orientar professores de iniciação musical nas escolas. Um dos principais pontos seria uma visão de mundo em que "tudo flui". Tudo que não se renova, que não contribui para a inovação do pensar, da sensibilidade e da consciência é contraproducente. O artista tem que aprender a contribuir com o fluxo constante das coisas e não frear aquilo que no fundo é a natureza da existência. Comecei então a formular determinadas questões, de maneira metódica. Concluí, por exemplo, que o professor não deve fazer da aula um monólogo, e sim partir sempre de um debate, partir das idéias dos alunos e *aprender a apreender* deles o que ensinar. Não deve ensinar o que aprendeu durante 50 anos na escola.

CK: Um professor de música ou, em particular, de educação musical que vai se dedicar ao trabalho de qualidades e predicados humanos, não pode, a meu ver, ter apenas uma formação musical técnica. Como ele deveria ser preparado, na sua opinião?

HJK: Interdisciplinarmente. Os primeiros simpósios interdisciplinares, eu os fiz na

Universidade da Bahia, na época em que o Mário Schenberg vivia convidando colegas de outras faculdades de fora e daqui para estudar um determinado tema... Não me recordo agora quais foram esses termos, mas era algo mais globalizante, holístico, em torno da função do profissional, do ser humano na sociedade moderna. Estudamos este tema, não só na música ou nas artes, mas também do ponto de vista dos médicos, dos professores, etc., refletindo sob várias óticas e perspectivas. Uma discussão entre profissionais e com os estudantes. Realizamos algo do gênero duas ou três vezes e depois, não sei porque, paramos. Talvez porque tenha mudado o reitor ou por falta de verbas, ou porque viajei. Não me recordo mais. Eu chamava isso de Seminários Interdisciplinares. Depois repeti tal atividade em vários lugares; talvez umas duas vezes em Tiradentes/MG, tendo numa delas abordado o tema "Oriente-Occidente". Acredito que isso deveria ser feito novamente.

CK: "Oriente-Occidente" foi também o tema de uma série didática de programas que você realizou na Rádio Cultura de São Paulo.

HJK: Exatamente. Lá de uma forma mais extensa e ilustrada. Em Tiradentes, junto com Ana Maria e John Parsons, trabalhamos este tema e um outro sobre o novo conceito de tempo, em várias áreas, numa discussão envolvendo cientistas e artistas, isto é, refletindo sobre a inter-relação de artes e ciências.

CK: Sempre me chamou a atenção a coerência com que você tratou esta questão. Gostaria, porém, que esclarecesse de que maneira isto se deu concretamente em suas experiências institucionais, por exemplo na Escola de Música da Bahia, ou na Escola Livre de Música em São Paulo. Como esta preocupação se manifestou no currículo, na organização, na estrutura dos cursos?

HJK: Abolindo os currículos, no sentido do currículo acadêmico para as escolas de arte. Este foi o tema da primeira conversa que tive com o famoso reitor da Universidade da Bahia, Edgar Santos (foi um dos superiores mais importantes e melhores com quem trabalhei; sob todos os pontos de vista, humano e profissional). Ele insistiu nisso, pois também pensava assim. O programa de ensino dos alunos deveria levar mais em conta a situação social, profissional, intelectual e mental da clientela. Deveria ser mais individualizado, considerando inclusive alunos que não tivessem tempo de se preparar para uma determinada prova por motivos profissionais. Seria por exemplo também importante abolir as provas constantes a cada semestre etc., etc... Acho que no estudo das artes elas deveriam ser evitadas. Trabalhei assim em vários locais, no Conservatório Musical de Tatuí, etc..

CK: E na *Escola Livre* em São Paulo?

HJK: Foi lá que fiz pela primeira vez de fato. Naturalmente, era muito menor que na Escola da Bahia e foi por causa da Escola Livre de Música que, como você sabe, o reitor Edgar Santos me chamou para a Bahia. Dessa maneira, o ensaio geral foi realmente em São Paulo, financiado pela Pró-Arte, cujo presidente naquele tempo era o T. Heuberger, o motor da Pró-Arte.

CK: Ou seja, a "preparação" foi no I Curso de Férias de Teresópolis, em 1950, o "ensaio" na Escola Livre de Música de São Paulo desde 1952 e o "ensaio geral", experiência mais sistemática, estruturada, na Escola de Música da Bahia.

HJK: Isto mesmo. Experimentou-se até que ponto esta idéia da superação do currículo funcionaria ou não, quais os problemas que poderiam surgir. Isso foi muito longe porque, do ponto de vista administrativo, apareceram inúmeros problemas.

CK: O que foi feito então? Aboliu-se o currículo acadêmico, os trabalhos em aula tornaram-se mais individuais...?

HJK: Por um lado mais individuais e por outro, sempre em forma de seminários, ou seja, na base da discussão.

CK: Você instituiu a reflexão como elemento estrutural...

HJK: Sócrates!

CK: Sim, mas foi você quem a inaugurou no ensino musical aqui! A reflexão estética foi, por assim dizer, a linha desenvolvida por Mário de Andrade. Penso que você transformou, instituiu mais propriamente o questionamento...

HJK: ...o questionamento como elemento principal. Até hoje digo aos alunos: o problema é mais importante que sua solução. Isso eu fiz sistematicamente nas minhas próprias aulas e orientei outros professores nesse sentido. Os seminários de Análise e Estética Musical como atividades principais, mais importantes do que estudar. Teoria, porém, comparativamente com outras matérias. Aliás, a tendência de todos os trabalhos que fiz foi sempre a interdisciplinaridade. Sempre me auto eduquei neste sentido. Se você quer fazer isso, deve estudar e ler constantemente livros, teses de outras áreas do conhecimento. Muitas vezes me perguntam em aulas públicas: "Onde o senhor estuda essas coisas?" Digo que não estudo isso em publicações sobre música. Leio muito raramente sobre música. Em geral, leio trabalhos de Psicologia, Filosofia, Física, dentro dos conhecimentos que tenho. É claro que, para compreender um livro de Física, devo lê-lo duas ou três vezes. Explico aos alunos que há dez ou quinze anos, pelo menos, não "leio" livros, mas sim "estudo" livros. Estudo capítulo por capítulo, parágrafo por parágrafo, e aplico isto à minha análise da música. O que é difícil, ainda muito difícil, inclusive para os nossos alunos aqui no Brasil. Há poucos dias, disse numa de minhas aulas que estou pensando em abrir um espaço, no ano que vem, para a leitura de um determinado livro, por exemplo, de física, onde eu leria com eles parágrafo por parágrafo, e imediatamente o sentido iria traduzindo de seu conteúdo para a música. Por exemplo, o novo conceito de tempo pode ser trabalhado de maneira interdisciplinar em todas as aulas, em todas as conversas com os alunos, dizendo-lhes para observarem o que acontece em torno deles. A minha maneira de trabalhar parte sempre do aluno, dele para mim e não o contrário. O assunto das aulas resulta sempre de um diálogo, de uma discussão entre os dois pólos, clientela e professor. Os estudantes, naturalmente, não perguntam no início. Então, o problema é como motivá-los, criando uma situação de polêmica que lhes interesse ou então simplesmente partindo da prática musical. Esta prática tem que ser renovadora. Portanto, o melhor é a improvisação com todos os elementos que possam soar. Comecei a desenvolver isso cada vez mais.

CK: Quando você se refere a "polêmica", recordo-me da frase *Tudo o que choca conscientiza*. Você trabalha justamente com o impacto, com alguma aparente contradição, buscando num estado de inquietude a prontidão interna.

HJK: Sistemáticamente.

CK: A sua formação foi bem embasada e polivalente, favorecendo que criasse seu estilo, esta forma de dar aulas e de educar musicalmente seus alunos. Quem foi seu substituto quando você saiu de São Paulo e foi para a Bahia? Como eram, do ponto de vista da formação, os professores que trabalhavam nas escolas que você criou, eles tinham esta polivalência a que estamos nos referindo?

HJK: Este é meu problema desde a época em que dava aulas para o Cláudio Santoro. Desde esta época estou preocupado em encontrar um sucessor. Não encontrei até hoje a pessoa que pudesse fazer o que considero que deva ser feito, possuidora de conhecimento holístico, de vontade e disposição para esse trabalho, sem preconceitos demais...quando tem tudo o que idealizo, falta o caráter, humildade diante dessa coisa fantástica que é o todo, condições para transmitir isto aos outros. Precisaria ser alguém sem vaidade ou ambição e, em última análise, alguém que não falasse só de si mesmo. Eu raramente falo de mim. Evito isso. Sinto-me realmente parte de um todo. Quando converso com você, penso constantemente em você, em sua cultura, seu modo de pensar, etc. Outros colegas que tenho falam só de si mesmos: "*eu quero isto*", "*eu quero fazer aquilo*". Mas não penso que seja importante encontrar ou não alguém que possa preencher o meu lugar, me substituir tal como imagino. O importante é que cada um crie sua própria imagem das coisas e de suas idéias. A história só incorpora o que for relevante e descarta o resto. O mundo intelectual cultural é um grande lago onde todos nós jogamos pedras. Umas um pouco maiores, outras menores, mas nós movimentamos este lago. Isto é o que me parece essencial: o movimento. É ridículo dizer que eu jogo uma pedra grande e o Sr. Fulano joga uma pequena. Não tem importância se meu sucessor vai jogar uma pedra grande ou pequena, o importante é que ele jogue.

CK: Considerando-se que o importante é que cada um participe à sua maneira do movimento, as pedras seriam então o elemento inovador...

HJK: ...e a polêmica, o elemento que irá motivar o outro apensar. Aí tocamos num ponto fundamental. Dessa maneira, o que falávamos antes reflete algo estreito, porque no fundo a consciência, a meu ver, é uma só. Não há uma consciência do *Kater* e outra do *Koellreutter* etc. No fundo ela é uma força, como a força da gravidade. Naturalmente são diferentes, mas nós sofremos as mesmas energias. É errado pensar que você tem que fazer isto e eu não, tenho que fazer aquilo. Nós temos que nos motivar constantemente. Isto é importante de acordo com o meu modo de pensar. Se encontrar um colega que possa realmente seguir nesta linha, ótimo, é isto que deve ser. Se ocorrer uma outra substituição é muito natural, porque tudo muda. A matéria também se transforma constantemente. Então, paciência.

CK: Acho surpreendente este exercício de desapego que você mostra diante das coisas, das idéias, das pessoas. Mas vou, de certa forma, insistir... Como se sente enquanto um pedagogo que durante tanto tempo trabalhou convictamente, visando formar indivíduos segundo uma ótica humanística, mais global, holística, e depois encontra um de seus alunos atuando de maneira até contrária a alguns de seus princípios básicos?

HJK: Tudo é importante. Eu não sou pai de imitadores. Os meus filhos intelectuais, culturais, meus discípulos têm que ser eles mesmos. Há uma mistura muito grande entre o coletivo e o individual. O *Kater*, por exemplo, é uma outra pessoa, sente diferente, tem outros ideais, que podem talvez até ser adversos aos meus. Isto é importante. A personalidade é importante. Aquele que se destaca, e não aquele que é redundância. Não posso desejar que os meus alunos sejam imagens de mim. Acho isso errado e estreito. Tive sempre esta preocupação e continuo tendo.

CK: Penso que esta é a tônica de seu trabalho pedagógico. Você é aquele que auxilia, provoca, estimula as pessoas a se descobrirem, a tirarem o véu, a se recriarem. Isto é fundamental para a ampliação da consciência. Não me parece desejável, nem mesmo possível, o avanço da consciência do mundo sem a contrapartida da consciência de si.

HJK: Veja que interessante. Uma rádio emissora europeia – da Suécia, acho – havia me pedido, há uns quatro ou cinco anos atrás, trabalhos de alunos meus de composição. Eles queriam ver como jovens brasileiros trabalham. As músicas foram irradiadas. Depois, um colega que ouviu a transmissão, me escreveu dizendo que achava inacreditável que todos aqueles alunos tivessem o mesmo professor, porque os estilos e influências eram os mais diversos (Jazz, popular, etc.). Escolhi as peças de propósito, mas é justamente isso o que eu visio. Não se deve imitar o que está sendo feito, mas criar algo. Faço questão que seja criativo, inovador, porque tudo se transforma.

CK: Poderia citar uma outra característica de seu trabalho pedagógico?

HJK: Cultivo sempre, como pedagogo, o ensino comparativo. Entre culturas, entre diversas áreas...Acho que o ser humano só entende realmente as coisas, não só a música, quando realiza comparações, de maneira consciente ou não. Evito utilizar comparações cronológicas ou lineares. Sempre parto do centro da problemática e não do início ou do fim, como esse curso que estou ministrando no SESC. Quais são as características, por exemplo, da música que chamamos tradicional ou da primeira parte deste século e o que devemos fazer para modificar isto? Aqui entra em questão o problema da função. Qual é realmente a função do artista e do pedagogo? Para mim, a função é a conscientização das grandes idéias que marcam a nossa época, a época em que vivemos. É lógico que isto muda depois, porque tudo muda. É um absurdo trabalhar para a posteridade. Isto não podemos fazer, porque os seres humanos serão outros, a problemática será outra, o modo de pensar e o de sentir também.

CK: Gostaria de insistir num ponto. Penso que concordamos que há, de maneira geral, um preparo insuficiente do educador musical no Brasil. Ele se habilita tecnicamente, com algum contraponto, harmonia, harmonização, um pouco de análise, de história "oficial" de datas e nomes, etc. Eles não estão preparados para uma função mais ampla, tal como você colocou, onde se inclui ainda a responsabilidade e sobretudo a competência de transmitir as principais conquistas de nossa época. Como seria então o educador musical que trabalha numa periferia, em escolas da rede pública e que acaba não tendo ele próprio acesso ao que outros consideram ser nossa época, ou conhecimento de fato das grandes invenções que estão marcando nossa contemporaneidade? O que poderia ser feito para auxiliar a

ação desse educador musical?

HJK: Ele vai jogar dentro deste lago uma pedra menor. Aqui não se pode fazer nada porque o problema não é musical. O problema é realmente social e universal. Acho que nós que pensamos assim devemos ter a humildade de compreender e de aceitar tal situação, pois não há outro jeito. Alguma coisa vai se movimentar no lago. Agora, isso pode ser daqui há cem anos, não importa.

CK: Se você hoje estivesse na situação de criar uma nova escola, o que faria? Quais seriam os princípios que adotaria para formar educadores musicais ?

HJK: A primeira coisa seria, como conversamos antes, abolir o currículo pré determinado. Um programa de acordo com as condições sociais e culturais dos alunos.

CK: Supondo que trabalharia com pessoas de um circuito sócio-cultural mais periférico...

HJK: Muito provavelmente recorreria a um outro tipo de material. Discutiria com eles a situação toda e dela derivaria as coisas de acordo com as condições sociais destas pessoas.

CK: Ou seja, não recorreria a um plano ou projeto já elaborado. Criaria um original, junto com os professores e demais envolvidos, tendo por base necessidades específicas – deles e da comunidade – como parte inicial do trabalho.

HJK: Exatamente. Digo isto aos professores que oriento nas aulas de música: *aprendam sempre das crianças e com elas o que vocês devem ensinar*. Eles dizem que isto é muito difícil. Eu não penso assim. Se realmente há dificuldade isto deve-se ao ego; portanto torna-se necessário superá-lo.

CK: Concordo e acho essa visão particularmente interessante. Você não acha porém que para boa parte das pessoas essa postura ainda é considerada muito "oriental"? Apesar das profundas modificações pelas quais estamos passando, caminhamos ainda pouco na direção do desapego, da capacidade de enxergar as coisas em movimento, da superação do ego, etc. Estes trabalhos em grupo são relativamente recentes, apesar da intensidade com que vêm se realizando.

HJK: É, mas você conhece bem a minha biografia... Eu não conhecia o Oriente quando pensava assim.

CK: Mas você já estava "orientado", não é, Koellreutter?

HJK: (Risos) Quer dizer, eu acho que isto é simplesmente o resultado da percepção de que tudo realmente flui *Panta Rhei*. É este o nome da última peça que escrevi, para xilofone.

CK: O que me parece importante é a dinâmica e a ação que pode causar o pensamento. Acho que se os indivíduos hoje não se dedicarem a um trabalho de auto-conhecimento, de aperfeiçoamento de seu potencial humano, dificilmente poderão contribuir de maneira efetiva para o desenvolvimento da sociedade. Nesse

sentido, a formação de professores e educadores musicais hoje, deveria compreender também o trabalho pessoal em algumas tendências da psicologia alternativa e outros recursos já consagrados em tradições diversas, em particular do oriente.

HJK: É isso o que eu faria. Não faço porque não tenho mais possibilidade. Quando retornei do Oriente, o reitor da Universidade Federal de Minas Gerais me chamou imediatamente e disse "*Koellreutter, eu chamei você para fazer aqui o que fez na Bahia*". Eu respondi: "*Magnífico Reitor, eu não vou fazer o que fiz na Bahia porque se passaram já quase trinta anos, um terço de século. E tudo mudou. Nós temos que fazer uma coisa diferente*". Discutimos isso juntos e fiz um plano para ele. Eu estava disposto a vir para Belo Horizonte de vez. Acontece que em seguida ele teve uma crise tremenda com os estudantes. Houve um problema sério, não me lembro mais em detalhes. De qualquer forma, a situação virou de novo e o projeto não pode ser realizado. Mudou o reitor. Eu imaginei que aquela ocasião possibilitaria uma continuação da experiência da Bahia, não uma imitação. Este foi o momento em que acreditei que a antiga escola de música ia acabar. No projeto que apresentei ficou como conservatório, mas planejei um outro tipo de escola de música. Foi um momento fabuloso, eu estava muito feliz. Não me recordo agora com muitos detalhes. Isto faz muito tempo e não tive mais contato com esse reitor.

CK: Se esse projeto tivesse se realizado, que escola seria essa, como funcionaria, que formação ela proporia?

HJK: Seria, na verdade um atelier. Um grande atelier, no qual, após verificar-se as necessidades de professores e alunos, se estabeleceria o projeto pedagógico.

CK: Mas para a formação básica seria necessário um mínimo de conhecimentos a serem adquiridos, isto é, apropriados em sala de aula, pesquisa, prática ou estudo, de forma já estabelecida, para que estas necessidades inclusive pudessem ser trabalhadas, modificando-se e renovando-se.

HJK: Elaborei esse "currículo mínimo" para o Conservatório de Tatuí. Este mínimo fundamental deve compreender sem dúvida Composição, Estética e Análise, como matérias principais...e outras básicas; Teoria Elementar, quer dizer, Semiótica Musical. Composição deveria ser individual e não em grupo, diferentemente de Improvisação. História da Música, também seria importante ... mas uma História não-linear, uma História sob forma de Sociologia da Música, com as características de cada época, que fizeram surgir determinado estilo ou determinado compositor ao invés de outro. Teria ainda Harmonia e Contraponto. Não para se estudar aquilo praticado por Palestrina ou Bach, mas para contrariar estas matérias. Só se pode contrariar e criar algo de novo se realmente estudamos a fundo a estética e o conhecimento daquela época. Estudaríamos a história da harmonia e do contraponto, portanto os vários tipos de contraponto e vários tipos de harmonia.

CK: Na formação de um educador musical deveria estar incluído o estudo dos métodos consagrados, como Willems, Orff, Martenot, Dalcroze, etc..

HJK: Sim, naturalmente.

CK: Sei que você criou e utiliza exercícios (diagramas e modelos de improvisação)

em seu trabalho como educador musical. Poderia comentá-los um pouco?

HJK: Estes modelos de improvisação são jogos que inventei que motivam os alunos a indagar sobre diversos aspectos da música, como por exemplo "o que é *pulsação*"? Neste círculo – um dos materiais que habitualmente utilizo – encontram-se vários termos, vários conceitos que necessitam de atualização ou... de um professor que possa explicar o significado de cada um deles. Conto sempre aos alunos que nunca estudei realmente teoria elementar – aprendi na prática, tocando flauta e saxofone, que foram os meus instrumentos. Tem uma série de coisas que aprendemos na prática. No meu caso, aprendi fazendo improvisação.

CK: Então você criou vários modelos de improvisação. Cada modelo possui um tema particular? O que é proposto em cada um deles?

HJK: No FLA/FLU, por exemplo, trabalha-se o ritmo. Já no *Palhaço*, há um metro, que é fixo, e uma pulsação em torno da qual os alunos improvisam, mas seguindo a ordem do metro. O *Palhaço* vem e perturba isso.²

CK: Na verdade, há um confronto, um jogo...

HJK: Tem um confronto entre o metro, a pulsação, o pulso e a liberdade de expressão. O *Palhaço* representa a liberdade. Em torno da lei, do professor, no centro, há improvisadores que tocam estruturas rítmicas de acordo com este pulso. Livremente, mas dentro da pulsação. De fora, então, entra o *Palhaço* e perturba, critica-os... Ele interfere nesta música que estava sendo criada. Bem, este é o trabalho que tenho feito atualmente... Criei um diagrama chamado *Cristal* cuja proposta é que cada aluno desenhe o seu próprio diagrama, com trajetos temporais, pré-determinados ou não, imitação ou concordância, adaptação ou consentimento, contrário ou oposição, contraste ou discordância, nova entrada mudando de assunto, com improvisação. Cada um segue uma linha dentro do modelo, separadamente. Cada um faz um diagrama particular e o interpreta individualmente. Durante este trabalho surgem perguntas, por exemplo, "O que o senhor entende por *pulsação*?". Então vem o círculo, que favorece o trabalho não linear. De maneira geral, começo falando do som, da escala, mas só ensino aquilo que surge durante a execução de um modelo.

CK: Isto pode ser aplicado a crianças de qualquer faixa etária?

HJK: Cada exercício possui um conjunto de indicações. Por exemplo: Idade mínima: oito anos. Objetivos principais: desenvolvimento de faculdades humanas (disciplina, autodisciplina), desenvolvimento de faculdades musicais (cada qual com suas especificações). Indico sempre as faculdades humanas e musicais visadas em cada proposta. Faço esse tipo de trabalho há aproximadamente dez, doze anos... talvez quinze, no máximo.

CK: O estímulo para a criação desses jogos decorreu de problemáticas que você verificou, vivenciou em seu trabalho com alunos no Brasil. Mas, você já trabalhou com crianças de oito anos?

² O *Palhaço* é um personagem deste jogo, representado por um músico participante.

HJK: Não, mas tenho professores que trabalham com alunos de oito anos. Assisti aulas e discutimos tudo isso.... Agora eu não sei mais qual era a faixa etária na escola dos pais do Tom Jobim. Não me lembro mais; acho que eram crianças menores de sete, oito anos.

CK: E essa sua proposta funciona bem com os professores?

HJK: Com eles sem dúvida e até com os pais que se entusiasmaram e quiseram experimentar. Achei ótimo, trabalho para gente velha, como lazer. É muito divertido. Pode-se fazer vários tipos de jogos como o *Palhaço*, mil coisas diferentes.

CK: Com esse título, ele deve ter a característica de evocar o riso, provocar as pessoas...

HJK: Sim, naturalmente, mas ele não deve falar, deve interferir só musicalmente. Este é o papel mais complicado, o mais difícil neste contexto. Dependendo do *Palhaço*, pode haver um tipo de humor. Recordo-me de um funcionário do SESC que participou como músico, aliás um músico fabuloso, fazendo o *Palhaço*. Chamo-o só de *Palhaço*, porque foi o melhor que tive na minha carreira!

CK: Quanto mais ele interferir, quanto mais atrapalhar, melhor é o seu desempenho. E o jogo, a improvisação acaba como?

HJK: Há várias maneiras possíveis. Pode se mudar o ritmo, pode-se fazer uma coisa polirítmica, com ritmos diferentes.

CK: E *Solo Fantasias*...é o mesmo estilo? É um trabalho mais ou menos da mesma época?

HJK: Sim, o mesmo estilo. É outro programa, mas o mesmo estilo. Ele foi criado mais ou menos na mesma época.

CK: Você já os utilizou em alguma espécie de montagem com finalidade artística?

HJK: Aqui em São Paulo queriam fazer a Bienal Musical da Criança. Este material já estava preparado e nos convidaram para fazer apresentações. Havia um mês que estávamos praticamente prontos. Uma Bienal para crianças me pareceu ótima idéia. Alguém sabotou ou simplesmente a coisa pifou, não sei. Agora disseram que vamos fazer em abril.

CK: Koellreutter, podemos conversar um pouco sobre este modelo circular?

HJK: Não tem segredo nenhum aqui. Eu digo aos alunos que Perotin e Leonin estudaram o Canto Gregoriano, Guillaume de Machaut estudou a técnica de Perotin e Leonin, como exemplo. Josquin des Prez estudou a técnica de Guillaume de Machaut e assim por diante. Assim, em nossos dias, teríamos que estudar 2000 anos de sintaxe musical e isto é praticamente impossível. Aí digo a eles que nunca em minha vida estudei teoria elementar. Aprendi teoria elementar – não harmonia e contraponto – tocando instrumento: flauta, saxofone e piano. No entanto, os alunos pegam um livro de teoria e dele retiram tudo. Então eu os oriento num outro sentido: menciono a eles três espécies de critérios ou etapas de aprendizado teórico, onde

poderíamos considerar como objeto do trabalho a ser desenvolvido: 1) tudo o que não requer um professor, que se aprende tocando um instrumento qualquer; 2) tudo o que necessitar de ampliação ou reforma da conceituação; 3) todos os conceitos novos, por causa da música nova.

CK: Você pode dar uma ilustração de como usa a improvisação para trabalhar a música?

HJK: Começo a primeira aula, geralmente, sonorizando o ambiente. A criança entra, ou neste caso, os professores entram e trazem potes, mil coisas da cozinha, diversos objetos sonoros e "sonorizam" o ambiente. Depois peço para desenhar em uma partitura gráfica. Para realizar alguma coisa. Na segunda aula, eles têm que tocar de acordo com aquela partitura. E, assim a coisa se desenvolve, mas parte sempre das músicas dos modelos. Logo no primeiro contato alguém vai perguntar: "*O senhor chama isto de música?*" Então já estamos na discussão do que é música. E a próxima pergunta talvez seja: "*Qual a diferença entre pouso e silêncio?*". São todos termos que necessitam uma atualização.

CK: Então quer dizer que todos estes termos que estão fora do círculo, numerados de 1 a 12, são expressões que comportam um tipo de indagação, que necessitam uma reflexão. E você utiliza estes modelos de improvisação porque são detonadores destes questionamentos.

HJK: Sim. As perguntas que surgem podem suscitar inúmeras discussões. Por isto é muito difícil para os professores; eles só poderão realmente orientar os alunos quando dominarem a teoria completa. O que precisa ser conhecido são os planos, a grafia, são os conceitos novos de teoria elementar. Agora, é importante lembrar que as perguntas e as respostas que surgem devem resultar da música. É o essencial: começar da improvisação e das perguntas que vão aparecendo.

CK: Quantos desses exercícios você criou?

HJK: Acho que uns 25 ou 30, aproximadamente.

CK: E esses jogos de improvisação para estimular o questionamento e explorar os limites do conhecimento, foram criados há quanto tempo, uns 15 anos?

HJK: Mais ou menos isso. Na verdade, desde que eu voltei do Oriente comecei a criar estas estratégias, pode-se dizer. Um plano de ensinar teoria musical, a teoria elementar, os rudimentos da música, atualizando-os.

CK: Com uma problemática contemporânea. E você utilizou esse método de trabalho pelo Brasil afora; Recife, São Paulo, Rio, Tatuí, Porto Alegre?

HJK: Sim, por quase todos os lugares em que trabalhei.

CK: Onde você acha que isso teve um significado particular? Houve algo especial que chamou sua atenção nessa experiência?

HJK: Sim, inclusive negativamente. Esse caráter holístico pouca gente entende. Hoje compreendo porque às vezes os professores me convidam para assistir uma

de suas aulas. Eu vou numa escola qualquer, assisto a aula e... fico horrorizado!

CK: Aparece descontinuidade entre teoria, discurso, prática...

HJK: Aparece aplicação, interpretação errada. No fundo, um bom trabalho implica numa modificação do próprio professor, na sua maneira de ser e de se comportar. Neste sentido também tem que ser holístico. Frequentemente penso num incidente que houve entre mim e a Magdalena Tagliaferro. Ela dava cursos de piano aqui no Rio e em outras grandes cidades. Logo no início da minha carreira aqui no país ela me chamou e disse: "*Olha, Koellreutter, eles não têm conhecimento da teoria elementar. Você quer trabalhar com alguma dessas pessoas?*" Naquele tempo, não sabia nada disto. Eu pontificava, fazia monólogos sobre a diferença entre o ritmo e o metro, por exemplo. Uma vez disse que o ritmo é um elemento formal que carrega a forma. Depois de um certo tempo, quis ler o caderno dos alunos e estava escrito num deles: "*Professor, dois pontos, o ritmo é apenas uma formalidade*". Estas coisas acontecem, mal entendidos deste tipo. De maneira que eu percebi que tem que se criar um glossário, um vocabulário de terminologia, de termos técnicos que nós possamos usar.

CK: Nesse seu trabalho com modelos de improvisação, ou em alguma outra proposta, você mostra como a educação musical pode ser trabalhada numa relação comparativa entre produções musicais de culturas diferentes?

HJK: Sim. Você poderia misturá-los com folclore, com coisas populares. Poderia perfeitamente usar o Palhaço. Há inúmeras possibilidades. Seria preciso preparar os professores para isto. É o que estou tentando fazer; infelizmente com cursos muito curtos.

CK: Frequentemente constato que os planos ou projetos mais institucionais de formação de professores – desde a época de Villa-Lobos até a atualidade – produziram resultados insatisfatórios e pouco consolidados. Tenho a impressão de que continuamos face a um impasse.

HJK: Em parte isso realmente ocorre. É uma observação certa, procede. A minha pergunta é por que? Talvez pelos preconceitos e medos. É preciso pensar nas coisas como se fossem uma grande oficina onde temos que experimentar mesmo havendo o risco de falhar.

CK: E aí estamos diante de uma problemática humana de fato; questões não apenas de conhecimento, técnicas ou de aptidão.

HJK: A escola não deveria ter só curso para professores. A escola deveria servir à formação de professores, que vivessem entre si, holisticamente. Isto é muito difícil, porque alguém tem que financiar. Na Bahia, aquele dançarino que eu trouxe de Berlin e convidei para trabalhar, o Rolf Gelewski, tem um grupo desses. São, talvez, sete ou oito pessoas que conviveram numa espécie de comunidade. Mas em termos da filosofia mística do Sri Aurobindo. Este trabalho é muito importante. Quem fez isto de modo mais amplo, mas não com este fundo místico, foram compositores em Londres, ou perto de Londres. Os músicos ou futuros professores viviam juntos e discutiam o tempo todo as idéias dos musicistas modernos. A escola custava muito dinheiro e eles pagavam muito por ela. Isto é uma idéia. Tiradentes poderia talvez

tornar-se um centro deste tipo. As pessoas podiam viver ali durante seis meses por exemplo, e só fazer treinamento com crianças da cidade. As pessoas em Tiradentes iam ficar satisfeitiíssimas se pudessem levar seus filhos para uma coisa destas. Mas precisava de meia dúzia de pessoas que experimentasse neste sentido...e que fizessem também outros modelos de improvisação. Estes modelos podem ser modificados. As próprias crianças poderiam compor. Você pode compor em conjunto, por exemplo. Eu fiz isso agora no SESC. Dei um curso de composição coletiva para nove alunos. A última apresentação acho que foi gravada. A gravação foi feita porém com a finalidade de possibilitar a análise e a crítica do trabalho.

CK: Uma outra questão: foi você, na verdade, quem criou a Pró-Arte no Rio de Janeiro. Isto que hoje conhecemos como Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, foi decorrência dos Seminários Livres da Bahia. Tomando por base estas suas iniciativas no meio musical brasileiro e outras que ainda sobrevivem, como Tatuí, como avalia a situação, o desenvolvimento destes pólos de formação de educadores musicais ou de profissionais em música?

HJK: Como um grande problema. As pessoas responsáveis, diretores e professores, de toda e qualquer escola, têm sempre que mudar. No fundo, deviam se educar. Eles têm que, por exemplo, pensar em termos de abertura absoluta, holisticamente, sem o ego atrás de tudo. Isto eu não consegui difundir suficientemente. Talvez seja impossível. Se for, paciência. Acho que a culpa, novamente, é do morto e não do assassino! De maneira que a gente quer alguma coisa que é realmente impossível. Talvez em 100 anos vá ser diferente, mas nós queremos, neste pequeno período de nossas vidas, realizar as coisas. Respondo muitas vezes a esta pergunta. Há, pessoas de jornal que me dizem: "O senhor não está feliz, quando vê o que fez?" Mas pergunto: "Eu fiz o que?" Não fiz nada de especial, fiz tanto quanto você faz, ou outra pessoa faz. Lembro-me sempre daquela imagem do lago... Se as coisas fossem como eu gostaria que fosse, tudo seria completamente diferente. Isto não é possível, tenho que me conformar com uma pedra não muito grande, e saber que ela contribui para mover tudo isso. Mas cada um move também. Não importa se estou em Belo Horizonte, em São Paulo, etc., eu não tenho nenhuma razão para estar como os jornalistas acham, muito feliz. Não estou feliz não, eu estou normal e vejo os problemas, dou minha contribuição, mas só como contribuição. Mais não posso fazer.

CK: O maior, o melhor adversário está dentro de nós! Achei interessante quando, naquela famosa entrevista para *Diretrizes* em 1944, você disse que a disciplina mais importante, ao seu ver, era a composição, a criação. E era justamente isto que acabava não sendo ensinado, mesmo nos cursos de composição. Por que se a formação de um professor, de um intérprete, de um regente pudesse estar fundamentada no trabalho criativo seria mais imediato perceber a música como organismo vivo. Isto favoreceria a todos conviver com sua própria criatividade.

HJK: Mas muita gente não entende.

CK: Estou me lembrando de que, salvo engano, na Escola Livre de Música em São Paulo, você tomou uma iniciativa pioneira: o ensino de jazz e música popular. Até hoje, estes gêneros, formas de expressão, quase não estão representados nas escolas oficiais. O que você pensa sobre isso, praticamente 40 anos após sua

experiência neste sentido e tendo a música popular brasileira ampliado tanto sua tradição?

HJK: Penso no artigo "Valor e desvalor na música". Há várias razões, a meu ver. No fundo, pensamos, sentimos e somos o que os nossos pais, desde o primeiro dia das nossas existências, nos ensinam. Nossos pais, a família como tal, depois a escola, a religião, todo este círculo cultural. Aquilo que sabemos é a média do pensamento presente no mundo em que vivemos. Dificilmente seria diferente. Acho que talvez existam dois tipos de saída: ou seguimos a linha de nossa educação ou fazemos exatamente o contrário, nos opomos a ela. Mas se estamos em oposição, é necessário coragem para sofrer. E há uma série de fatores, externos, que ainda não tive tempo de considerar em detalhes. No meu caso, por exemplo, a revolução fascista. O que os fascistas fizeram com os meus amigos judeus, por exemplo, diante de mim, de nós... tudo o que aconteceu... O racismo absurdo que eu não podia compreender intelectualmente... Neste ponto a minha cabeça simplesmente não funcionava mais... Sabe de uma coisa, no fundo vivemos todos num grande caldeirão. Isto nós não vamos conseguir mudar, é assim. A única coisa que podemos aprender e ensinar é como viver em um caldeirão, como libertar-se dos problemas do caldeirão.

CK: De toda maneira, você fala de educação de uma maneira mais realista e há, nesse drama profundo, um lado positivo. Se considerarmos o que foi a educação musical, a música e o ambiente musical, a concepção dos indivíduos sobre um amplo conjunto de questões...

HJK: O caldeirão era outro!

(Risos)

CK: Numa visão mais diferenciada, podemos compreender e aceitar o tempo de todas as coisas. Com isso, reconhecermos o que de fato está nascendo e se desenvolvendo, muitas vezes, tão lenta e sutilmente que escapa à percepção cotidiana. O encaminhamento desses dois grandes continentes de consciência, Oriente e Ocidente, a possibilidade de conhecimento mais refinado de culturas tão diversificadas espalhadas pelo planeta inteiro representam uma excelente oportunidade de reequilíbrio para todos nós. Mergulhados que estamos nesse "caldeirão", como você diz, ainda não temos distanciamento suficiente para dimensionarmos os resultados daquilo que já se indicia: a aceitação das diversas raças, etnias, crenças e formas de consciência; valorização dos indivíduos face à humanidade que representam, recuperação progressiva da dignidade, do respeito, da ética, etc.. Educar para e/ou pela música implica nisso, tão fascinante que é o fato de poder descobrir e desenvolver nosso potencial de escuta do outro e de nós mesmos. Habilitamo-nos assim a compreender e a experimentar o contato com a essência de praticamente todas as músicas. Algo que nos ajuda a tomar consciência do que cada um de nós é como representação humana e cultural.

HJK: Tarefa do professor de história da música, do educador. Onde está o professor de música que ensina assim? Você está tocando num ponto fundamental e fascinante. Mas veja, quando alguns alunos meus, que são professores, me convidam para assistir suas aulas, por exemplo de história da música, eu vou,

assisto e escuto: "Beethoven escreveu 9 sinfonias, 32 sonatas..." No lugar onde trabalhamos devemos fazer o que estamos fazendo neste momento: discutir, analisar as coisas. Não há outro jeito. Não podemos perder a realidade de vista. A maneira como cada um contribui... os lados negativo e positivo são simplesmente características dessa realidade. Nós não sabemos como vai ser o futuro... ...não sabemos nada.