

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**CAMPUS DE SÃO PAULO**

**Aline Souza Correia**

**ENNY PAREJO: REFLEXÕES A RESPEITO DE SUA**  
**PRÁTICA PEDAGÓGICA COMO EDUCADORA**  
**MUSICAL**

São Paulo - SP

2022

**ALINE SOUZA CORREIA**

**ENNY PAREJO: REFLEXÕES A RESPEITO DE SUA PRÁTICA  
PEDAGÓGICA COMO EDUCADORA MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da UNESP como requisito básico para a conclusão do Curso de Licenciatura em Música.

**Orientadora:** Profa. Dr.<sup>a</sup> Monique Traverzim

São Paulo - SP

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C824e	<p>Correia, Aline Souza, 2000- Enny Parejo: reflexões a respeito de sua prática pedagógica como educadora musical / Aline Souza Correia. - São Paulo, 2022. 63 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monique Traverzim Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Instrução e estudo. 2. Professores de música - Formação. 3. Professores Formação. 4. Aprendizagem. I. Traverzim, Monique. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.7</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

**ALINE SOUZA CORREIA**

**ENNY PAREJO: REFLEXÕES A RESPEITO DE SUA PRÁTICA  
PEDAGÓGICA COMO EDUCADORA MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da UNESP como requisito básico para a conclusão do Curso de Licenciatura em Música.

**BANCA EXAMINADORA**

.....  
Prof. Dra. Monique Traverzim

Orientadora

Instituto de Artes da UNESP e FAMES

.....  
Prof. Dra. Graziela Bortz

Instituto de Artes da UNESP

São Paulo, 22 de novembro de 2022

## **AGRADECIMENTOS**

A todos que colaboraram para a realização deste trabalho.

À Profa. Dra. Monique Traverzim, minha orientadora, por toda a dedicação e atenção ao me orientar e por todo apoio no decorrer da trajetória.

À Profa. Dra. Graziela Bortz pelo aceite para participar da banca examinadora e pelas contribuições feitas no dia da defesa.

À Profa. Dra. Enny Parejo por me conceder a entrevista para contribuir na elaboração deste trabalho e por sua atenção e gentileza.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP pelos quais contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao meu terapeuta Cauê Muratt por toda a disponibilidade e atenção durante todo o ano para que eu tivesse suporte emocional durante a escrita deste trabalho.

Aos meus familiares, em especial minha mãe, por todo apoio e ajuda durante os quatro anos da graduação.

*Onde estão os teatros? Procuo e não acho.  
Tenho escrito tantas peças - e boas - e agora  
tenho cinco peças lindas de bons escritores. E  
não tenho teatro! Atualmente, só representam  
tudo que há de indecente, porco, nojento. E  
são os apreciados senhores cheios de talento  
os preferidos.*

Chiquinha Gonzaga

## RESUMO

O tema abordado no presente trabalho de conclusão de curso versa acerca das práticas pedagógicas desenvolvidas pela educadora musical Enny Parejo em conexão com sua história de vida. Localizar e atribuir os materiais da educadora abordada demonstrou ser relevante na medida que se coloca em destaque a abordagem “Iniciação e Sensibilização Musical”, criada por ela. Visa conhecer e estudar as práticas pedagógicas criadas por Enny Parejo para a formação de educadores musicais e identificar as suas contribuições na área da educação musical na contemporaneidade, evidenciando propostas que vão além das recorrentemente mencionadas por educadores em cursos de Licenciatura em Música, como também, cursos para formação continuada e capacitações. Para a abordagem destes assuntos foi utilizada a pesquisa qualitativa configurando-se como estudo de caso e a elaboração da entrevista episódica. A referida proposta didático-pedagógica se mostrou ser atual, visto que procura atender a necessidades da sociedade contemporânea por meio de propostas que contribuem para o desenvolvimento humano, além dos aspectos referentes à aprendizagem musical. Tendo em vista a prática pedagógica de Enny Parejo como um novo paradigma filosófico possível para a Educação Musical, pode-se enxergar em sua prática didática o estímulo da escuta musical sensível como uma base importante para o desenvolvimento da expressão e aprendizagem musical. Visando sua proposta de trabalho para formação de educadores, ela prepara o professor para atuar expressiva e criativamente frente aos alunos e prepara um espaço de trocas e reflexão sobre a própria prática, para que assim se possa repensar constantemente as necessidades ligadas aos métodos de ensino e seu desenvolvimento.

**Palavras-chave:** Educação musical; Educadoras musicais; Práticas pedagógicas em educação musical; Trajetória de Vida; Experiências.

## ABSTRACT

**Abstract:** The theme addressed in this course completion paper is about the pedagogical practices developed by music educator Enny Parejo in connection with her life story. Locating and attributing the materials of the educator in question proved to be relevant to the extent that the "Music Initiation and Sensitization" approach, created by her, is highlighted. The objective was to get to know and study the pedagogical practices created by Enny Parejo for the formation of music educators and to identify her contributions in the area of contemporary music education, evidencing proposals that go beyond those recurrently mentioned by educators in Music Education courses, as well as courses for continued education and training. In order to approach these issues, qualitative research was used, being configured as a case study, as well as the elaboration of an episodic interview. This didactic-pedagogical proposal proved to be up to date, since it seeks to meet the needs of contemporary society by means of proposals that contribute to human development, besides the aspects related to musical learning. By presenting her pedagogical practice as a possible new philosophical paradigm for Music Education, one can see in her didactic practice the stimulus of sensitive musical listening as an important basis for the development of musical expression and learning. In her work proposal for the formation of educators, she aims at preparing the teacher to act expressively and creatively in front of the students, providing a space for exchange and reflection on one's own practice, so that one can constantly rethink the needs related to teaching methods and his or her development.

**Keywords:** Music education; Music educators; Pedagogical practices in music education; Life trajectory, Experiences

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Objetivos da metodologia de <i>Iniciação e Sensibilização Musical</i> descritos por Enny Parejo .....	32
Quadro 2 – Desenvolvimento de Workshop para os alunos descrito no <i>Guia para o (a) educador (a) do Projeto Guri – Suplemento Fundamentos da Música Volume 1</i> .....	36
Quadro 3 – Como utilizar o livro descrito no Suplemento .....	37
Quadro 4 – Atividade do livro <i>Estorinhas para ouvir</i> .....	38

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
OBJETIVO GERAL .....	12
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
METODOLOGIA .....	13
CAPÍTULO I: Experiências .....	15
1.1 Experiências na tenra infância .....	16
CAPÍTULO II: Prática Pedagógica .....	22
2.1 História de vida profissional/formação musical em conexão com o fazer profissional ....	22
2.2 O Cerne da Prática Pedagógica .....	25
2.2 Filosofia de Trabalho .....	27
2.4 Aconselhamento do Impreciso para o Preciso .....	30
2.5 Objetivos da proposta pedagógica “Iniciação e Sensibilização Musical” .....	32
2.6 Proposta Didática/Atividade .....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	40
REFERÊNCIAS .....	42
APÊNDICES .....	44
APÊNDICE I - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA .....	44
APÊNDICE II – MODELO DO TCLE .....	61
ANEXOS .....	63
ANEXO I – TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA .....	63

## INTRODUÇÃO

No decorrer da graduação em Licenciatura em Música na Universidade Estadual Paulista (UNESP), deparei-me, em diversos momentos, com a exposição das práticas pedagógicas criadas por educadores musicais e em poucos momentos foram citadas educadoras. Sendo importante ressaltar o fato de que na maior parte das vezes, são mulheres que estão à frente da prática educativa, como professoras, pesquisadoras, diretoras ou coordenadoras de escolas e projetos, sem contar as próprias mães, que se mostram presentes na educação dos filhos em grande instância. A partir desse contexto, senti uma certa instigação em conhecer propostas de ensino em música criadas por mulheres para o fazer pedagógico musical.

Sendo assim, ao pensar na proposta de tema que daria direcionamento ao meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), pensei em abordar as educadoras musicais que tivessem atuação acadêmica, bem como experiência com a formação de professores e a educação musical infantil, sendo elas Enny Parejo e Teca Alencar de Brito que tiveram em comum um contato inicial com Koellreutter, e que ao longo do tempo foram desenvolvendo trabalhos para a educação e para o meio acadêmico na formação de licenciandos em música. Porém, neste processo em que gostaria de obter como base uma entrevista com ambas as educadoras, não houve a possibilidade da professora e pesquisadora Teca de Alencar me conceder a entrevista e por este motivo tratarei apenas da educadora Enny Parejo, visando conhecer sua filosofia de trabalho em conexão com a sua história de vida como mulher educadora.

Um dos propósitos é desenvolver este trabalho buscando ouvi-la e acredito que o ato de entrevistar demonstra este contato mais próximo com o que ela mesma poderia descrever sobre suas propostas pedagógicas no caso de considerar ter criado uma proposta, e assim poder de fato conhecer as suas vivências através dos seus próprios relatos.

Como não é possível abordar todas as educadoras que atuaram e atuam na área da educação musical brasileira pelo escopo deste trabalho, cito aqui algumas mulheres renomadas: Liddy Chiaffarelli Mignone, Anita Guarnieri, Josette Feres, Marisa Fonterrada, Leda Maffioletti, Ermelinda Paz, Iveta Borges e Carmen Mettig Rocha.

## **OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GERAL**

O presente trabalho tem como propósito conhecer e estudar as práticas pedagógicas criadas por Enny Parejo para a formação de educadores musicais e identificar as suas contribuições na área da educação musical na contemporaneidade, evidenciando propostas que vão além das recorrentemente mencionadas por educadores em cursos de Licenciatura, como também cursos para formação continuada e capacitações.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar as práticas pedagógicas originais criadas por Enny Parejo para a formação de educadores musicais;
- Conhecer as suas vivências e propostas pedagógicas de forma direta, através do seu próprio relato pessoal e não somente através de textos;
- Conhecer e estudar os conceitos estabelecidos por essa educadora;
- Ampliar o conhecimento de futuros licenciandos em música acerca da proposta pedagógica desenvolvida por uma das educadoras musicais atuantes no Brasil;
- Estudar a filosofia de trabalho da educadora;
- Identificar se há relação da história de sua vida com a proposta de trabalho que desenvolve.

## METODOLOGIA

Uma vez que “os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador com o campo e seus membros como parte explícita da produção de conhecimento” (FLICK, 2004, p. 22), a abordagem qualitativa foi escolhida com a finalidade de entender fenômenos sociais envolvidos na concepção e prática pedagógica da educadora Enny Parejo.

Sendo assim, dialogando com a busca de conhecer o assunto a ser tratado com profundidade, a metodologia escolhida foi o estudo de caso, que assim como descreve Yin (2005), pode ser utilizado como importante estratégia metodológica para a pesquisa em ciências humanas para que seja possível aprofundar-se em relação ao fenômeno estudado, favorecendo uma visão abrangente sobre os acontecimentos da vida real.

A fim de obter um relato direto da educadora musical aqui estudada, a ferramenta de coleta de dados utilizada foi a entrevista narrativa em conexão com a entrevista semi-estruturada realizada por videoconferência. Houve a construção de um roteiro prévio de perguntas a serem feitas, que, foram modificadas ou invertidas no decorrer da entrevista, de acordo com os assuntos que foram surgindo, se adequando ao momento à maneira descrita por Manzini:

A entrevista semiestruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. O uso de gravador é comum a este tipo de entrevista. É mais adequada quando desejamos que as informações coletadas sejam fruto de associações que o entrevistado faz, emergindo, assim de forma mais livre. (MANZINI, 1991, p. 154)

A partir do exposto e a favor do aprofundamento do saber na pesquisa, a entrevista narrativa se conecta como parte da entrevista que surgiu de forma não-estruturada. Assim como afirmam Camila Muylaert; Vicente Sarubbi; Paulo Rogério, Modesto Leite e Alberto Olavo (2014), ao longo do relato da educadora Enny Parejo também emergiram histórias de vida entrecruzadas a alguns relatos feitos por mim, que a entrevistei. Essa ação teve como finalidade encorajar e estimular a educadora a contar algo sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social que foram importantes para o desenvolvimento de sua carreira profissional.

A junção de ambas as ferramentas de entrevista citadas, segundo Flick (2012, p. 118), é denominada então entrevista episódica, que tem como objetivo a conexão de dois tipos de dados, as narrativas e as respostas:

[...] desse modo dos dois tipos de conhecimento que eles tornam acessíveis. A entrevista episódica dá espaço para apresentações relacionadas ao contexto na forma de narrativas, pois elas tratam as experiências em seu contexto original de forma mais imediata do que outras formas de apresentação. Ao mesmo tempo, as narrativas podem elucidar mais sobre os processos de construção das realidades por parte dos entrevistados do que outras abordagens que se concentram em conceitos e respostas mais abstratos.

Posto isto, é válido ressaltar que o processo de transcrição da entrevista realizada gerou uma atenção em rever ou reviver aquele contexto em que, como bem descreveu Bailey (2008), ao representar materiais auditivos e visuais na forma escrita passa-se por um processo interpretativo, que envolve como primeiro passo para a análise de dados, fazer julgamentos, podendo assim construir reflexões mais profundas no desenvolvimento da análise.

Por fim, foi realizada a transcrição da entrevista. Os dados obtidos foram utilizados para se verificar a existência de alguma relação entre a trajetória de vida e carreira de Enny Parejo, como também serem analisados cuidadosamente e entrecruzados com o uso da revisão bibliográfica dos livros e materiais acadêmicos produzidos pela educadora entrevistada. Maura Penna (2017) afirma que ao se levar em consideração todos os dilemas que poderão surgir no processo de transcrição, será em função dos objetivos de pesquisa que os critérios de transcrição precisam ser estabelecidos. Tornando possível que no estudo de caso possa se entrecruzar dados de entrevistas aos de outras fontes com o objetivo de compreender mais a fundo o fenômeno estudado.

## **CAPÍTULO I:**

### **Experiências**

*O primeiro contato com a música foi lá na tenra Infância, aos quatro anos...*

*(Enny Parejo)*

A experiência entendida como saber genuíno, como acontecimentos que transpassam os indivíduos é a base deste capítulo. De acordo com Larrosa (2002), ela é caracterizada como aquilo que acontece diretamente à pessoa e que a atinge de forma a organizar estes acontecimentos, ao ponto que possam ser compreendidas de fato como experiências autênticas. Este conceito foi tomado como a linha mestra para conduzir o estudo das relações das experiências de Enny Parejo enquanto estudante de música e professora formadora de educadores musicais, criadora da proposta de educação musical para o novo paradigma denominada *Iniciação e Sensibilização Musical* (2018).

Enny Parejo, nascida em São Paulo, iniciou seus estudos em música ainda na primeira infância, aos quatro anos de idade. É Doutora e Mestre em Educação-currículo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Bacharel em Piano pela Faculdade Paulista de Arte e atua como educadora musical há 42 anos. Foi professora titular da Licenciatura e da Pós-graduação em Educação Musical da Faculdade Integral Cantareira (FIC) em São Paulo. Atualmente, ministra cursos de Pedagogia Musical para professores de música, de Educação Infantil e do Ensino Fundamental, no *Atelier Musical Enny Parejo*, além de exercer atividades como palestrante e formadora em diversas instituições. Sua linha de pesquisa tem como pano de fundo filosófico a Teoria da Complexidade, a Transdisciplinaridade e o interesse na compreensão profunda dos fenômenos complexos envolvidos no processo educacional, de uma forma geral, e em especial, no processo de educação musical (PAREJO, 2018).

## 1.1 Experiências na tenra infância

A partir da visão que experiência é algo que acontece ao indivíduo, que se dá em “um encontro ou uma relação com algo que se experimenta” (LARROSA, 2002, p. 25), que o sujeito da experiência é território de passagem, ou seja, pode ser formado ou transformado por ela (ibidem), aponto as primeiras experiências, como estudante de música, de Enny Parejo, em especial, na infância. Nesta fase, os acontecimentos podem deixar marcas que ecoarão para toda a vida do indivíduo e poderão influenciar na trajetória de um educador que, a partir da base musical que foi adquirida, sendo positiva ou negativa, pode vir a ser um ponto de reprodução ou de desprendimento com relação às questões didático-pedagógicas de sua prática profissional. Essa prática pode viabilizar, através da ressignificação dessas experiências, que práticas pedagógicas possam ser alteradas ou mantidas em função do bem-estar do aluno e em busca de não replicar condutas de ensino desfavoráveis para o pleno desenvolvimento dele.

Por esse motivo, optei por trazer, inicialmente, um trecho da entrevista para ser discutida, que trata do contato inicial de Enny Parejo com a música aos quatro de idade, como estudante de balé e piano, sendo essas experiências lembradas com pouca ludicidade. A memória mais marcante, desta educadora, diz respeito ao ato da professora de dança que trazia todo final de aula uma assadeira de sonhos, estabelecendo um vínculo com os alunos, e que Enny Parejo usava como motivação para ir às aulas de balé; porém, ambos os estudos traziam um teor de desenvolvimento técnico “pesado” para uma criança. Nessa idade, o mais apropriado seria construir outros aspectos de estudo para o aluno, ligados à autopercepção, escuta e experimentação de forma lúdica, ao invés de exercer um treinamento técnico que se torna “pesante”, assunto que irei abordar com mais profundidade adiante. Diz-se isso, pois o ensino mecanicista não atende às necessidades, potencialidades e interesses das crianças na fase da primeira infância<sup>1</sup>, a favor de seu desenvolvimento musical e integra. Fase pela qual Jean Piaget (2006), caracteriza como pré-operatória, em que a criança expressa o domínio da linguagem, o pensamento intuitivo e mistura entre realidade e fantasia.

Um estudo realizado pela educadora musical e pesquisadora brasileira Ana Lúcia Gaborim (2005) sobre iniciação ao piano para crianças aponta que um dos pontos que fomentou a realização de sua pesquisa foi o momento em que passou a se perceber como professora, vivenciando um quadro significativo de evasão dos alunos, principalmente crianças. Desistentes

---

<sup>1</sup> A primeira infância é caracterizada como a fase do ano de nascimento até os 6 anos de idade completos pela criança.

do estudo antes mesmo que o trabalho começasse a despontar, a autora cita que passou a ter consciência de que estava praticamente repetindo os procedimentos empregados por seus professores. A partir dessa reflexão, ela buscou alternativas para melhor esclarecer a natureza do problema e suas implicações, a fim de solucioná-lo ou reduzi-lo. Indo em busca também de materiais didáticos adequados a essa fase inicial de aprendizado de piano, a professora reagiu às experiências iniciais com o ensino do instrumento de modo semelhante à Enny Parejo.

As experiências relatadas por ambas as educadoras supracitadas corroboram a ideia de que o ensino mecanicista, ou seja, aquele que desconsidera a prática e a percepção da criança de seus próprios movimentos e de seu corpo, se torna “pesante” para a criança, uma vez que não atende às características dessa faixa etária. Inês Rocha (apud GABORIM) diz que a escola antiga introduzia elementos básicos de notação musical e na sequência a leitura no instrumento sem “preocupação com fatores psicológicos e técnicos” (p. 65).

Em aspectos de como seria possível aplicar métodos técnicos de piano nessa fase de desenvolvimento de coordenação motora e aspectos cognitivos da criança, Ermelinda Paz (2000, apud GABORIM, 2005, p. 65) afirma que há de se considerar alguns aspectos da pedagogia musical:

O desconhecimento da criança, de seu desenvolvimento físico e intelectual e de seus interesses; a desvinculação dos conteúdos com a realidade, ou seja, a ênfase na memorização passiva e exaustiva dos conhecimentos, sem que haja compreensão de sua utilidade; a falta de motivação intrínseca, compensando a falta de interesse da criança com prêmios, elogios, honrarias e também castigos; o desconhecimento do fator emocional, que acompanha a aprendizagem, dando total importância à apreensão dos conteúdos – mesmo que as condições para a aprendizagem não sejam adequadas.

Apontando um aspecto básico de que a maioria das crianças começa a escolher por usar a mão direita ou esquerda para as atividades manuais e ainda está em fase de assimilação ao que elas têm como percepção de mundo, irei discutir nos próximos parágrafos alguns dos impactos e consequências destes acontecimentos.

*— As duas experiências eram pesadas, assim tecnicamente pesadas, e eu não me lembro disso com nenhuma ludicidade, sabe? Eu me lembro de um esforço acima do que eu podia no balé, mas como os tempos eram outros, todo fim de aula a professora de dança fazia chegar uma assadeira de sonhos. Deliciosos! Então a minha motivação pra fazer aula de balé era comer os sonhos (e é verdade isso!). E o piano, eu não me lembro de nada que eu tenha tocado, de nada que soou, eu me lembro assim: de um*

*aturdimento imenso e de sair da aula com aquela sensação de que eu tinha estado na frente de uma montanha marrom, eu saía aturdida com a minha visão, aturdida mesmo. (Enny Parejo)*

Relacionando o processo do primeiro contato com a música (na tenra infância) e os primeiros passos como educadora (na fase adulta), pode-se dizer que o início da aprendizagem de Enny Parejo quando criança está diretamente ligado ao desenvolvimento do método pedagógico no ato de ensinar, que ocorre de forma posterior, como acontecimentos marcantes que definem de forma significativa o fazer musical. Esse fato pode caracterizar e pré-estabelecer as percepções de mudanças que acontecerão no decorrer das experiências, visto que, como seres humanos, somos passíveis de mudanças.

No contexto da pedagogia na educação infantil, foi realizado um estudo que aborda as trajetórias de formação (CÔCO et al., 2017) que compreendem uma série de fatores pelos quais licenciados em Pedagogia já foram acometidos e que influenciam as projeções futuras como educadores. Nesse estudo os pesquisadores Valdete Côco, Luciana Galdino e Marle Aparecida (2017, p. 274) afirmam que

[...] na vida profissional, o espaço do diálogo referente à possibilidade de atuação na Educação Infantil não começa com a chegada no curso, porque os cursistas não chegam vazios, pelo contrário, já acumulam uma história de estudos e discussões, mesmo que não seja sobre a especificidade da Educação Infantil. Esse espaço também não vai se encerrar quando da conclusão do curso porque o ser humano sempre carrega consigo o que viveu, ressignificando o vivido, em meio a novas experiências que se descortinam com a continuidade da trajetória.

Sendo assim, acredito que se for definida uma boa base ou que se houver reflexão a respeito dos aspectos positivos e negativos que possam ocorrer nos primeiros passos, as mudanças necessárias poderão se dar de forma progressiva e consciente em busca de melhorias. Considerando que constantemente somos expostos a padrões de ensino que nos perpassam de forma prejudicial, ligados diretamente ao processo de descoberta e assimilação do fazer musical e sua construção gradativa para o ato de ensinar. Paulo Freire (2003), educador e filósofo brasileiro, diz que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou sua construção, pensamento que se conecta adequadamente ao relato de Enny Parejo ao se deparar, aos dezenove anos de idade, com as primeiras tentativas de dar aula de piano que não foram bem sucedidas, por inicialmente serem propostas de ensino mecanicistas

em relação ao aluno, sendo possivelmente, neste momento, o ato de mera reprodução da prática de seus professores.

— *Eu fui me descobrindo sempre com interesses didáticos, interesses de ensino em qualquer coisa que eu fazia. Tentei dar aula de piano aos dezenove anos, mas eu já tinha pelo menos quatorze, quinze anos de contato com estudo de música, mas não era bem-sucedido porque era muito tecnicista o que eu fazia, muito mecanicista, e a interface com o aluno era insuficiente, não tinha escuta do aluno, sabe? Era bancário, bem na acepção de Paulo Freire. (Enny Parejo)*

Em ligação com o desdobramento da trajetória da educadora abordada e com a intenção de desenvolver cada vez mais um ensino em conexão às necessidades do aluno, uma das reflexões que desenvolvi durante o curso de Licenciatura em Música partiu do questionamento de qual seria o real sentido de ensinar. Durante as disciplinas de educação musical passei a refletir sobre qual seria o cerne da minha prática pedagógica para a formação como educadora em música, então surgiu o seguinte questionamento que também corroborou a iniciativa em realizar esta pesquisa: Qual seria o meu papel como educadora e como poderia desenvolver o ato de ensinar de um modo diferenciado daquilo que vivenciei como aprendiz?

Parece-me que estudar a trajetória de educadoras como Enny Parejo, responde a essa questão, por ela demonstrar perceber com sensibilidade o que poderia ser adaptado em sua construção de ensino para que os primeiros alunos que teve pudessem ser atendidos da melhor forma, se aproximando então de suas necessidades e criando a possibilidade de construção e produção do ato de ensinar.

— *Eu queria depositar o meu conhecimento no aluno de piano. Mas aí quando isso começou a não dar certo eu já comecei a inventar o meu primeiro método de piano. Eu comecei a criar umas liçõezinhas que no meu entender traziam melhor o aluno. Coisas de independência de dedos, pequenas coisas assim e, de fato, eu fui conseguindo me aproximar mais daqueles dois alunos que eu tinha... (Enny Parejo)*

Outro contexto importante a se mencionar, se trata do processo de musicalização que visa proporcionar momentos de imersão no contexto musical e educacional, tendo como objetivo o estímulo e promoção da predisposição à música, fomentando e contribuindo para a formação integral de indivíduos e cidadãos. Porém, neste contexto também podem surgir

propostas de ensino inadequadas aos alunos. Leda Maffioletti (2017, p. 133) traz reflexões importantes acerca deste assunto:

A prática mecânica de atividades musicais é condenada por pedagogos musicais há muito tempo. Em substituição aos exercícios mecânicos, já no início do século [XX] se defendia a necessidade do desenvolvimento mais efetivo do corpo, e da imagem mental no desenvolvimento auditivo. Na década de 60, os métodos de ensino da música tiveram como suporte principal a realização de atividades rítmicas a partir do uso de quadrinhas populares, ditados e parlendas. O folclore infantil foi devidamente resgatado e valorizado, sendo reconhecido o seu valor como identidade cultural entre as crianças. A canção e as atividades de improvisação passaram a ser muito valorizadas na educação musical infantil.

Através disso, é possível trazer uma relação importante entre refletir sobre sua própria experiência como aprendiz, identificando os aspectos positivos e negativos, a fim de corroborar o nosso papel como educadores com a intenção de quebrar padrões que se aproximem de um ensino não eficiente na aprendizagem do aluno. Cabe aqui ressaltar que a década de 1960, citada por Maffioletti, constatado pela educadora musical Rosângela Lambert no blog Terra da Música em a *História da Educação Musical Brasileira*, compunha-se o seguinte cenário de mudanças na educação musical, em que os educadores musicais Liddy Chiaffarelli Mignone, Sá Pereira, Gazy de Sá, Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, Cacilda Borges Barbosa, Carmen Maria Mettig Rocha, entre outros, introduziram os métodos ativos de educação musical em escolas especializadas no ensino de música, principalmente nas grandes cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, sendo os métodos ativos uma abordagem de ensino pensada a partir de metodologias adequadas para os alunos, fortalecendo a relação entre professor, aluno e conteúdo por vias criativas de se estabelecer esses métodos de ensino, conjuntamente em conexão com as necessidades do aluno.

Ainda pensando nessas especificidades do trabalho apurado na formação de professores, principalmente na educação musical infantil e em não sobrecarregar tecnicamente a criança, Monique Nogueira (2011) afirma que o objetivo primordial da educação musical na infância é formar bons ouvintes, bons apreciadores de música.

É contribuir para que esses pequenos cidadãos possam usufruir de todo um patrimônio musical produzido pela humanidade ao longo dos tempos. Vivenciar música é uma das mais poderosas formas de se constituir parte da humanidade! Todos os demais benefícios já citados da prática musical para o desenvolvimento da criança apenas são facetas dessa grande tarefa que é a de educar esteticamente, isto é, preparar as crianças para a fruição plena do prazer da experiência estética por meio da música. (NOGUEIRA, 2011, p. 114)

Dialogando também com a educadora Teca Alencar (2021), que constata que se deva levar em conta, em relação à criança, aspectos relacionados à escuta e sua ideia de música, dando prioridade ao seu potencial de criação, provocando transformações nos moldes tradicionais de formação musical predominante. A partir disso, pode-se enxergar novamente a importância do cuidado em estabelecer uma didática coerente para a educação infantil.

Entretanto, essa linha de ensino que Enny Parejo passou a fomentar desde o início de suas percepções pedagógicas para não replicar os aspectos negativos que sofreu logo no início de seus estudos ainda quando criança, são buscas que estimulam propostas de ensino que têm se demonstrado efetivas em conexão com as vivências pessoais, acadêmicas e profissionais que me deparei até os dias de hoje. Em discussão com professores e colegas da universidade, passei a perceber que em diversos momentos, os paradigmas de práticas musicais ligados ao tecnicismo exacerbado ainda se mostram presentes cotidianamente, prática esta que temos a possibilidade de desconstruir em meio à trajetória profissional como educadores musicais.

## **CAPÍTULO II:**

### **Prática Pedagógica**

#### **2.1 História de vida profissional/formação musical em conexão com o fazer profissional**

Ao se desenvolver este capítulo a respeito da prática pedagógica de Enny Parejo, serão colocadas suas experiências de vida como educadora, musicista e estudante de música, pois ao apresentar as bases filosóficas, teóricas e algumas propostas de atividades, ela não separa suas histórias de vida da constituição de sua abordagem chamada de *Iniciação e Sensibilização Musical*. Isso posto, considero importante relacionar a história de vida de Enny Parejo com a proposta de trabalho que desenvolve, sendo este um aspecto essencial para se conhecer seu trabalho e poder estudar as possíveis contribuições dele para a educação musical na atualidade.

O que a levou a se estabelecer de fato como educadora musical após as primeiras vivências foi a sua ida para a Espanha aos vinte e seis anos de idade. Na época, ela já possuía formação universitária e conservatorial completa e havia estudado por cerca de três anos com o compositor e educador musical alemão, radicado no Brasil, Hans-Joachim Koellreutter.

Sendo assim, pôde experienciar na Europa a atuação em um projeto nacional para a formação de professores, onde teve a oportunidade de contribuir para a criação de novos modelos de ensino não tecnicistas comparados à sua experiência anterior, e em que os conceitos que apresentou de liberdade na música foram valorizados positivamente desde sua chegada. Este, portanto, foi o trampolim para sua carreira como educadora e para o futuro desenvolvimento de sua metodologia denominada ISM (Iniciação e Sensibilização Musical).

A metodologia de ISM é decorrência da aplicação aos professores espanhóis de conteúdos e procedimentos didáticos utilizados na Educação Musical infantil. Inicialmente, os cursos que eu ministrava reuniam atividades lúdicas de iniciação musical, aplicáveis a crianças. A proposta era que os professores sentissem na prática, o efeito dessas atividades, no intuito de instrumentalizarem-se para uma atuação pedagógica mais vívida e eficiente. (PAREJO, 2018, posição. 1154)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> O livro referenciado *Iniciação e Sensibilização Musical* está em formato ebook, constando apenas a posição das páginas no aplicativo Kindle de leitura.

Enny Parejo relata ter sido de grande importância os anos em que foi aluna de Hans-Joachim Koellreutter<sup>3</sup>, pois conseguiu desenvolver aspectos importantes imersivos à escuta, assunto que irei me aprofundar ao longo deste capítulo, pois influenciou fortemente a sua prática pedagógica. Em uma época em que era difícil ter acesso à internet ou a computadores pessoais, ela pôde estar conectada ao acervo musical de Koellreutter, que continha desde a discoteca de música ocidental até a de música Indiana e do Japão, lugares em que esse educador viveu. No trabalho *O humano como objetivo da educação musical: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter* escrito por Teca Alencar de Brito (2019, p. 5), há a seguinte sentença transcrita por ela, pela qual Koellreutter havia citado em aula:

*A melhor hora para apresentar um conceito, ou ensinar algo novo, é aquela em que o aluno quer saber. O professor deve estar sempre atento e preparado para perceber e atender às necessidades de seus alunos. Não é preciso ensinar nada que o aluno pode encontrar nos livros. É preciso aproveitar o tempo para fazer música, para improvisar, experimentar, discutir e debater. O mais importante é – sempre - o debate; nesse sentido, os problemas que surgem no decorrer do trabalho são mais importantes do que as soluções. (KOELLREUTTER, 1982, apud BRITO, p. 5)*

Para além desses fatores, algo que me despertou a atenção foi a descrição com relação ao que ele representava como educador, algo que dialoga também com a representação de educadoras como a Enny Parejo na sua trajetória, trazendo constantemente mudanças para o ensino e para futuros professores que sabiam se adequar às necessidades momentâneas de suas épocas. Em seu livro, *De tramas e fios*, a educadora musical e pesquisadora brasileira Marisa Fonterrada (2008) expressa que a ideia de que o valor da música e da educação musical sofrem modificações a cada período histórico mobiliza a necessidade de refazer o percurso do pensamento em diferentes épocas em busca dessas transformações.

Ver-se-á que, em cada época, os valores, a visão de mundo, os modos de conceber a ciência dão suporte à prática musical, à ciência da música e à educação musical; é importante que se reconheça esse fato para que se compreenda a problemática do ensino da música hoje, e, assim, possam surgir soluções para ele. (FONTERRADA, 2008, p. 25)

---

<sup>3</sup> Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) foi um compositor, professor e musicólogo de origem alemã que se mudou para o Brasil em 1937.

Na sua vinda para o Brasil, Koellreutter provocou indagações importantes através de seus ensinamentos e estímulos que dava a seus alunos, norteando mudanças iminentes e significativas para a época que reverberam até a contemporaneidade através de educadoras como Teca Alencar de Brito e Enny Parejo, que tiveram contato direto com ele durante suas carreiras. Considero importante ressaltar que ambas construíram práticas emergentes de suas próprias personalidades e vivências, mesmo tendo tido esse contato inicial com o mesmo educador.

Visto que o foco do trabalho será mencionar as práticas pedagógicas de Enny Parejo., não irei me aprofundar acerca das práticas de Koellreutter, mas apenas na sua participação em relação com a trajetória da educadora entrevistada.

*— O Koellreutter era um polemista. O Koellreutter não era alguém que aceitava o mundo do jeito que ele era, ele transformava as coisas, ele incomodava. Ele já chegou no Brasil incomodando, fazendo acordar aquele mundo adormecido, aquele mundo que deixava entrar com muita dificuldade as linguagens novas, ele introduziu essas linguagens no Brasil. Então ele buscava o novo. O Koellreutter, ele podia fazer a coisa tradicional, ele ensinava harmonia com o Hindemith, um livro tradicional, mas o que ele obtinha desse Hindemith era pura inovação, você não harmonizava um exercício do Hindemith e acabou, não, ele fazia você mexer naquilo como se fosse um arranjo, como se fosse uma composição. Então era um alimento muito forte. (Enny Parejo)*

Sendo assim, pode-se perceber que a expansão de mundo e de visão com relação aos métodos de ensino estão em movimento e mudança de acordo com aquilo que há em termos de necessidades, levando o conhecimento em suas construções e desconstruções que se adequam com o passar do tempo. Ao conhecer as vivências mencionadas, compreendo que as experiências de vida e aprendizagens que Parejo obteve ao longo de seus estudos iniciais, perpetuaram-se em suas práticas futuras, assumindo então o lugar de construção e produção de conhecimento como educadora, e a partir de suas práticas pedagógicas em conexão com as necessidades dos alunos.

## 2.2 O Cerne da Prática Pedagógica

— *Aline Souza: Você considera ter desenvolvido uma prática pedagógica própria? Se sim, como a definiria?*

— *Enny Parejo: A essência foi a minha própria crítica da minha formação, como eu contei pra você, uma formação de conservatório...*

Com a resposta, Enny Parejo assume que a essência de sua prática pedagógica está em sua reflexão crítica a respeito da própria formação musical e nota-se como suas experiências foram formadoras e transformadoras no que diz respeito à sua constituição como educadora musical.

Para dar continuidade a este capítulo, que será, portanto, a principal seção deste trabalho, levarei ainda em consideração os apontamentos feitos no *Capítulo I* sobre a história de vida de Enny Parejo, em reflexo ao fazer pedagógico que construiu ao longo de sua carreira até os dias atuais. A educadora estudou piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde constatou que havia uma metodologia de ensino muito tradicional, pouco criativa e reprodutivista, em função da técnica do repertório consagrado. Ainda relata que após ter passado pela experiência de não conseguir tocar *Parabéns a você* em um aniversário, que seria algo mais simples do que o repertório técnico de piano que tocava, questionou-se a respeito de seu processo de formação.

— *Era proibido tocar de ouvido, era proibido tocar música popular e uma coisa que acontecia no conservatório é que as referências musicais eram poucas, na verdade os professores queriam que a gente tocasse Liszt, Chopin, as coisas mais difíceis do repertório, mas eles não incentivavam a ida a concertos, por exemplo, e não incentivavam ‘compre o disco de fulano de tal, escute o pianista tal’. Então, era um ensino musicalmente no escuro, a gente perseguia um ideal, mas ele não era claramente ilustrado, assim, apontando os exemplos. Não tinha por exemplo um aparelho de som no conservatório inteiro para você ouvir música. Era uma aprendizagem de música sem música. (Enny Parejo)*

Percebendo essa enorme deficiência que constituía sua trajetória de formação, nos anos seguintes, Parejo passou a ter aulas com o bailarino Rolf Gelewski<sup>4</sup> que tinha grande interesse pela escuta musical. Na Universidade Federal da Bahia, ele se deparou com certas dificuldades em relação aos bailarinos que só sabiam dançar o repertório clássico tradicional. Vendo isto, passou a propor atividades que não se baseassem em um pulso ou ritmo métrico. Foi, então, nesse contexto que Gelewski criou o método Estruturas Sonoras, que se conecta também com a audioanálise que Koellreutter utilizava, métodos pelos quais Enny passou a desenvolver, tendo esta base com ambos. O método de audioanálise está totalmente conectado ao ato da escuta imersiva, em que perceber e sentir o material sonoro traz conexões importantes para o fazer musical e artístico, fazendo com que, a partir da escuta e suas percepções, surja a prática.

A publicação estruturas sonoras 1 se coloca em um tempo regido por incerteza, dúvida, confusão, obscuridade, pouco contrabalançadas pelas forças da esperança, da real procura e de uma intensidade criativa guiada por aspiração e intuição. (...) Na verdade, ouvir é uma atividade do silêncio, uma vivência da concentração, um abandono-de-si e gesto puro de entrega; e portanto seria necessário silenciar-se e concentrar-se, abandonar seu ego e se entregar para saber ouvir: e quem de nós está tão pronto? Essencialmente, ouvir significa abrir-se, receber, e simples e silenciosamente deixar o recebido entrar em si, lá dentro despertando ou aquietando, trabalhando, modificando. E o que foi despertado ou trabalhado pode então, em um movimento próprio, se erguer e se manifestar, responder, corresponder. Mas sempre a coisa é, primeiramente, ouvir, receber. E portanto é isto que, em primeiro plano, tem que ser desenvolvido, educado, treinado. (GELEWSKI, 1973, p. 8-10)

Sob suas experiências em ter contato com ambos os educadores, que tinham bases semelhantes e relacionadas à ferramenta de audioanálise, Enny Parejo descreve a sensação do que era estar em meio a esse desenvolvimento do trabalho da escuta imersiva nas aulas de Koellreutter e Gelewski:

*— A gente sempre ouvia a obra que íamos estudar e partíamos das percepções intuitivas, do comentário intuitivo e em cima disso ele ia trazendo toda a estrutura musical, e depois, num processo, assim, muito encantador, e entrando no detalhe da estrutura musical, você saía flutuando da aula dele e o Rolf Gelewski, a mesma questão (...) Então essas experiências entre os anos de 1979 e 1983 foram me alimentando, foram me encantando e eu fui percebendo as minhas falhas e eu comecei incluindo decididamente a escuta musical em tudo que eu fazia, se eu ia dar uma aula*

---

<sup>4</sup> Rolf Gelewski (1930 - 1988) foi um dançarino e coreógrafo de origem alemã que se naturalizou brasileiro. Fundou a CASA Sri Aurobindo e foi diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

*de piano começava pela escuta, se eu ia fazer musicalização infantil, tinha que começar pela escuta, então, foi por isso que eu desenvolvi assim sem intenção muitas atividades de abertura de aula corporais, yoga, respiração, porque eu queria que os alunos ficassem imersos numa atmosfera sonora, mas eles tinham que estar fazendo alguma coisa. Então eu comecei a trabalhar yoga, articulações funcionais, alongamento, não pelo próprio valor desse trabalho corporal ou mental, mas pelo meu interesse na escuta musical. (Enny Parejo)*

Através dessa perspectiva de Enny Parejo acerca das experiências que a alimentaram, retomo o conceito de que a experiência é um saber, tendo tais experiências se tornado cada vez mais raras. Corroborando a ideia de avanço da pobreza do ato de experienciar, Larrosa (2002) expressa que, se a experiência é o que nos ocorre, sendo o sujeito da experiência um território de passagem, a experiência é uma paixão, pois só se pode captá-la a partir de uma lógica da paixão, através da reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas que, no caso de Parejo, acredito ser o ato de ensinar.

## **2.3 Filosofia de Trabalho**

Para expressar sua filosofia de trabalho, a pesquisadora Enny Parejo escreveu o livro *Estorinhas para ouvir* (2007), que traz sua gênese como formadora e educadora da escuta musical no desenvolvimento de atividades que abordam o trabalho com alunos a partir da tenra infância. Escreveu *Iniciação e Sensibilização Musical* (2018) que considera ser o livro mais importante de sua trajetória, que também se conecta com as características da escuta musical sensível, parte do cerne de seu trabalho, pelas quais, considera ter aberto todas as perspectivas possíveis para que a escuta acontecesse em suas aulas.

A gênese dos princípios de ISM se deu inicialmente em 1987, ao chegar em Málaga na Espanha, onde elaborou a oficina *MUSICALIZAR- El niño y la vivencia musical*. A oficina, na época, não ocorreu, possivelmente por falta adequada de divulgação, mas o ato de ter pensado em colocar em prática os processos de transformação da escuta em expressão, movimento e improvisação musical, gerou frutos para o seu trabalho. O segundo momento marcante para fruição deste trabalho se deu no último ano de trabalho na Espanha em 1991, onde ministrou um curso para um grupo de professores de diversas áreas artísticas interessados em lecionar música.

Depois desse processo inicial, a escuta transformava-se em movimento expressivo, como um desenvolvimento criativo das propostas de Gelewski; para completar a vida musical, todos os dias colocávamos em prática algum dos modelos de improvisação criados por Koellreutter; os modelos poderiam ser instrumentais, vocais e também os transportávamos para o movimento corporal. Do encontro entre Escuta Musical Sensível, movimento e improvisação, resultou um processo profundo de catarse no grupo, que nos brindou a todos com alguns dos momentos mais sensíveis e libertadores dessa experiência. (PAREJO, 2018, posição<sup>5</sup> 1220)

Na Espanha, onde encontrou um ambiente ultra mecanicista de ensino musical, através da bagagem que obteve no Brasil, pôde aplicar essas ideias no curso de formação de professores, em que a escuta musical se transformou em expressão corporal e vocal, assumindo a escuta como objeto construtor para um músico poder se expressar musicalmente.

As experiências vividas nos anos 80, a partir do conhecimento de Gelewski e Koellreutter me ensinaram muito sobre a arte dos sons, contribuíram decisivamente para que eu fizesse a descoberta do poder sensorial da música. [...] Iniciação e Sensibilização Musical foi apresentada ao leitor como uma proposta de Educação Musical para o novo paradigma. Cabe aqui retomar a ideia da necessidade de novas ideias, novos princípios humanos, e de uma retomada de valores para fazer face às exigências de um mundo globalizado, cada vez mais submetido às contradições do tempo pós-moderno em que vivemos. (PAREJO, 2018, posição 274)

Pode-se constatar que a semente norteadora para o que se diz respeito à prática pedagógica de Enny Parejo se trata da escuta imersiva, que gera essa prática e afirma que, onde quer que a escuta aparente ser passiva, pode-se constatar que ela não é, pois possui aspectos geradores de pura atividade interna na mente, e até mesmo no corpo físico<sup>6</sup>, através da música.

Fundamental para a compreensão da proposta de Iniciação e Sensibilização Musical é definir claramente o que se entende neste escrito por Sensibilização Musical. O processo se refere à inter-relação das partes que compõem o trinômio: Escuta/Expressão/Interação. (...) pelo tipo que atualmente denomino Escuta Musical Sensível, trata-se da “escuta como atitude engajada, imbuída de intencionalidade, (...) a escuta como entrega, vivência e sensorialidade; quando as vibrações sonoras, material e concretamente, nos atingem, nos tocam e sensibilizam, dando vazão a emoções e sentimentos”. (PAREJO, 2008, p. 127). O caminho para alcançá-la construiu-se a partir do método Estruturas Sonoras - uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação, de Rolf Gelewski (1973); a Escuta Musical Sensível nos permite

---

<sup>5</sup> Foi utilizado um livro eletrônico que não possui numeração de página, mas sim a posição no documento digital. Como não se tem normas da ABNT para o uso de materiais eletrônicos, foi colocada a posição no lugar o número de páginas.

<sup>6</sup> Como referência para aprofundamento deste assunto apresentado na neurociência, sugere-se o livro *O Erro de Descartes* de Antônio Damásio.

viver a música plenamente enquanto sensorialidade. (PAREJO, 2018, posição 1232)

Dialogando com alguns estudos referentes ao impacto da música no indivíduo que a recebe, Pier Campadello (1995, p. 141) constata que “a música afeta o corpo de duas maneiras diferentes: de forma direta, quando o som atua nas células e órgãos, e de forma indireta, quando o som atua sobre as emoções, influenciando nos processos corporais e provocando uma série de tensões, agindo também sobre os sentimentos e emoções.” Carol A. Bush (1995, p. 46) explica que “a música vai além das palavras e faz brilhantes intervenções não-verbais ao sugerir, provocar, permitir, desencadear, amplificar, conectar, estabilizar, energizar e assim por diante. Essa ação dinâmica cria uma poderosa terapia não-verbal.” Enny Parejo (2008, p. 126) afirma que “a música assume parâmetros fisiológicos, sob o controle do sistema nervoso autônomo – pressão sanguínea, fluxo sanguíneo nas estruturas cerebrais, liberação de hormônios, ritmo respiratório, entre outros –, se veem sensivelmente modificados sob o efeito da Escuta Musical.”

Consciente da importância do ato da escuta musical, Enny Parejo diz que as pessoas não veem quem ouve música fazendo concretamente alguma coisa, portanto, essa escuta precisa encontrar o seu caminho para expressão. Sendo assim, o primeiro tipo de expressão que desenvolveu na sua prática foi o movimento criativo, acrescentando a voz e depois os instrumentos, nessa ordem, o que considera ser mais intrínseco ao ser humano. O movimento criativo se baseia na exploração do movimento e do corpo a partir das concepções que expressam a música e dança, que se complementam como estímulo natural do indivíduo para mover-se, ampliando seu espaço de ação ao explorar sua propriedade corpórea no ato de experimentar diversas formas de movimento, explorando o espaço, o tempo e a dinâmica.

— (...) *se tem um corpo ele se move, pra ele se mover, você usa a sua imaginação e você está ouvindo música, então partindo desse princípio eu posso dar aula numa ilha deserta até porque a música pode ser feita pela própria pessoa que está em movimento.*  
(Enny Parejo)

No trabalho de mestrado de Enny Parejo, o qual denominou *Desenvolvimento expressivo-musical multimodal* (2001), pode-se identificar o uso do termo *expressão* em diversos contextos: expressão da voz, do corpo e do imaginário; expressão através de instrumentos musicais e fontes sonoras diversas e expressão através da integração da música com outras linguagens artísticas (desenho, teatro, dança e poesia) (PAREJO, 2001).

## 2.4 Aconselhamento do Impreciso para o Preciso

Ao longo dos meus estudos do curso de Licenciatura em Música, deparei-me pela primeira vez ao estudar os materiais de Enny Parejo com a expressão “do impreciso para o preciso”, que me despertou a curiosidade em entender mais a fundo este conceito. Magistralmente, quando perguntei a ela na entrevista, obtive a seguinte resposta:

— *Aline: O que é o aconselhamento do impreciso para o preciso?*

— *Enny Parejo: Isso aí é também algo que Koellreutter magistralmente me ensinou. A gente, no estudo tradicional, parte da precisão, praticamente, e um primeiro elemento rítmico que se estuda é o pulso. E o pulso já te conduz a uma métrica. Aí você já está no compasso. Na melódica a mesma coisa, você vai aprender a nota dó, em seguida a escala de dó e vai sair em busca de o aluno cantar perfeitamente bem afinado e em uníssono essa escala de dó. Quando você parte do impreciso para o preciso, isso tudo não é importante, o Koellreutter tinha uma qualificação do ritmo, ritmos não métricos, ritmos métricos e ritmos amétricos. Então o não métrico era importantíssimo porque é a vida do ritmo. (demonstração visual através do vídeo): “Eu faço isso com a minha mão (realiza um movimento de ondas com o braço e mão interligados), isso não tem pulso, mas isso tem ritmo. Então, eu não sabia lidar com isso, eu não sabia que isso existia e que esse ritmo que é vida já pulsava em mim e que poderia pulsar nos meus alunos. Então se você começa assim e depois você quer transformar isso num pulso. (novamente realiza o movimento de ondas com o braço e mão interligados). Você pode. Mas se você começa assim (bate palma com as mãos em um pulso rítmico preciso) e fica anos nisso e aí você quer que surja algo assim (o movimento de ondas), é uma complicação dos diabos”. Então, esse caminho que vai do impreciso para o preciso é o caminho da expressão plena, da expressão livre, da expressão desbloqueada, e que te abre pra você fazer o que quiser depois, quer tocar com ritmo, quer tocar na métrica? Quer improvisar com ritmo livre? Você pode porque você começou na liberdade.*

Consequentemente passei a refletir a respeito do ato de começar o aprendizado a partir do impreciso dentro do meu cotidiano de estudo no canto lírico, o que me levou a, por exemplo, estudar materiais técnicos de canto de formas que partissem desta liberdade descrita por Enny.

Logo, percebi que obtive de forma orgânica a emissão vocal que procurava, pois meu corpo reagiu de forma espontânea sem um uso de pensamento excessivo que por muitas vezes, no meu ato de experienciar, trouxeram-me algumas tensões ligadas a um pensamento extremamente técnico na aprendizagem do meu instrumento de estudo performático, que é a voz cantada.

Um dos princípios metodológicos mais importantes propostos por Koellreutter para a Educação Musical é justamente o caminho que vai “do impreciso para o preciso”, na aprendizagem de qualquer elemento estrutural da música. A valorização da imprecisão e do que não é quantificável em música nos permitirá trilhar com nossos alunos um caminho direto para a Expressão Musical qualitativa, que emociona, que move por dentro. Este é um caminho de abertura que possibilitará ao estudante de música envolver-se com diferentes universos de repertório de nossa cultura e de outras culturas, de nossa época e de outras épocas, transitando sem preconceitos, de uma cultura local para uma cultura global. O caminho metodológico proposto por Koellreutter, do impreciso para o preciso é o que permitirá a nossos alunos começar pela liberdade expressiva máxima, para atingir posteriormente a precisão quantitativa. O caminho inverso, em geral adotado na formação tradicional, pode tornar-se um caminho sem volta para a verdadeira arte. (PAREJO, 2018, posição 1061 - 1066)

Koellreutter (2019 apud BRITO, p. 3), dizia: “Meu método é não ter método. O método fecha, limita, impõe... e é preciso abrir, transcender, transgredir, ir além...”. Sendo assim, pode-se enxergar novamente a necessidade de repensar o ensino técnico tradicional e conservatorial em busca da liberdade concebida no fazer artístico e de aprendizagem ao aluno.

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os jovens e esmagam neles o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. Não é a rotina que governará os “Seminários”, mas sim o espírito de pesquisa e investigação, pois é indispensável que, em todo o ensino artístico, sintam-se o alento da criação. Inútil a atividade daqueles professores de música que repetem doutoral e fastidiosamente a lição, já pronunciada no ano anterior. Não há normas, nem fórmulas, nem regras que possam salvar uma obra de arte, na qual não vive o poder de invenção. É necessário que o aluno compreenda a importância da personalidade e da formação do caráter para o valor da atuação artística e que na criação de novas ideias reside o valor do artista. (Koellreutter apud Kater, 1997, p. 31)

## 2.5 Objetivos da proposta pedagógica “Iniciação e Sensibilização Musical”

Dentre os objetivos da metodologia de *Iniciação e Sensibilização Musical* são apontados por Enny Parejo, os seguintes tópicos mencionados abaixo:

### Na formação de professores:

- Discutir um novo paradigma filosófico possível para a Educação Musical, amparado numa concepção sistêmica do ser humano e da realidade;
- Analisar e realizar o processo de ensino e aprendizagem da música a partir de uma perspectiva multidimensional;
- Integrar as dimensões humanas - racionalidade, sensibilidade, sociabilidade, ética e transcendência - no processo de aprendizagem;
- Integrar as dimensões do conhecimento musical – teoria, prática e estética – promovendo a renovação das estratégias de ensino;
- Promover a vivência e compreensão profundas da linguagem musical, a partir da valorização da dimensão sensorial da música;
- Preparar o professor para atuar expressiva e criativamente frente aos alunos, em coerência com a proposta filosófica da ISM;
- Propiciar aos professores um espaço de trocas e reflexão sobre a própria prática;
- Enriquecer referenciais teóricos a partir de leituras, compartilhamento de ideias e debates;
- Apresentar e discutir repertórios, procedimentos e recursos didáticos disponíveis para a Educação Musical.

### Na Educação Musical:

- Estimular o prazer de ouvir, conhecer e fazer música;
- Aguçar a sensibilidade estética;
- Levar o aluno a seu pleno desenvolvimento pessoal, humano e musical, por meio de um processo de ensino-aprendizagem que contemple sua multidimensionalidade;

- Desenvolver faculdades humanas importantes para qualquer área de atuação: escuta, atenção, concentração, criatividade, convivência, autodisciplina, entre muitas outras;
- Propiciar ao aluno vivenciar formas diversas de expressão – vocal, corporal, instrumental e do imaginário – por meio da música, no intuito de desenvolver faculdades latentes ou já manifestas de seu potencial humano e musical.
- Desenvolver competências e habilidades que sejam especificamente musicais, importantes para o desenvolvimento global do aluno: percepção auditiva (melódica, harmônica e do ambiente circundante); percepção e compreensão de componentes e elementos estruturais da música; uso da voz, afinação; senso rítmico, habilidades motoras; percepções de tempo e espaço, entre outras.
- Possibilitar a apropriação da linguagem musical de forma criativa, prazerosa e profunda;
- Propiciar o conhecimento e a compreensão de manifestações culturais e musicais do patrimônio cultural do Brasil e do mundo.

*Quadro 1: Objetivos da metodologia de Iniciação e Sensibilização Musical descritos por Enny Parejo (PAREJO, 2018, posição 1468-1479)*

Relacionando o quadro de objetivos acima em conexão com os assuntos que foram abordados no decorrer deste capítulo, pode-se perceber que de fato a prática pedagógica de Enny Parejo se manifesta por um novo paradigma de desenvolvimento da educação musical, conceito que volta a se conectar com sua afirmação ao dizer que o cerne de sua prática pedagógica foi resultante da crítica que teve a respeito de sua própria formação de aprendizagem no ambiente conservatorial.

Nota-se um cuidado ao elaborar os objetivos descritos, que permeiam a expansão do aluno como um todo, tratando então de seu pleno desenvolvimento pessoal, humano e musical, por meio de um processo de ensino-aprendizagem que contemple sua multidimensionalidade (PAREJO, 2018). Buscando contemplar a complexidade humana considerando diferentes níveis de realidade, de consciência, de percepção, de energia e de necessidades ao fazer musical, pelos quais podem ser importantes para que, no decorrer da formação de futuros professores de música, sejam abordados estes pontos ao enxergar o aprendizado musical no ato de ensinar.

## 2.6 Proposta Didática/Atividade

No *Guia para o (a) educador (a) do Projeto Guri - Suplemento Fundamentos da Música (2017)*, Enny Parejo traz materiais para corroborar com a instância de ensino desenvolvida no Projeto Guri administrado pela Amigos do Guri. Mantido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, esse Projeto é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral infantojuvenil, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados, percussão e outros cursos, todos voltados para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos de idade. Mais de 49 mil alunos são atendidos por ano, em quase 400 polos de ensino, distribuídos por todo o estado de São Paulo. Cerca de 280 polos localizados no interior e litoral, e mais de 60 polos da Fundação CASA<sup>7</sup>, são administrados pela Amigos do Guri, enquanto o controle dos polos da capital paulista e Grande São Paulo fica por conta de outra organização social. (PAREJO, 2017)

Iniciei meus estudos musicais aos 12 anos de idade no referido programa social e acredito ser um importante parâmetro para discorrer sobre a proposta de Enny Parejo, visando ser colocada em prática nas aulas das turmas que abrangem o período dos 6 aos 18 anos de idade, contemplando a infância e a fase da adolescência.

O Suplemento de Fundamentos da Música é composto por três projetos pedagógicos:

PROJETO I – Para conhecer o som e criar

PROJETO II – Conhecer e praticar a linguagem musical

PROJETO III – Lendo e escrevendo música!

*— Gosto muito dos materiais que eu escrevi para o Projeto Guri porque eles trazem um percurso possível para o ensino, bem de acordo com o que eu acredito agora. É claro que eu tive que me adaptar à filosofia do projeto, mas foi uma possibilidade de falar das coisas, bem como eu acredito nesse material também, o melhor é que ele fica disponível, qualquer pessoa pode acessar. (Enny Parejo)*

Dentre o material apresentado, o Projeto Guri adota o conceito da multidimensionalidade através do Modelo C(L)A(S)P, elaborado por Keith Swanwick (1992)

---

<sup>7</sup> A sigla CASA significa Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente, fundação criada pelo Governo do Estado de São Paulo e vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania.

com o intuito de desenvolver o ensino de forma criativa e com maior âmbito de contemplação e envolvimento artístico. (PAREJO, 2017, p. 3). A sigla corresponde aos seguintes parâmetros a serem desenvolvidos:

C – Composição (*Composition*)

L – Literatura (*Literature studies*)

A – Apreciação (*Audition*)

S – Aquisição de habilidades (*Skill acquisitions*)

P – Performance (*Performance*)

Neste modelo, os conteúdos estudados são direcionados a partir dessas cinco perspectivas citadas acima, tratando como base principal a Composição, a Apreciação e a Performance, pelas quais desempenham um papel fundamental para o desenvolvimento musical, sendo Literatura – estudos a respeito da história da música, somente para se citar um exemplo – e Performance – execução.

Sendo assim, ao levar em consideração o conceito de transdisciplinaridade adotado por Enny Parejo, pode-se enxergar o conhecimento de uma forma plural, para facilitar as práticas de ensino. Para PAREJO e MORAES (2017), este paradigma os orientou sempre a privilegiar as dimensões teóricas, técnicas e intelectuais da música, em detrimento de suas dimensões práticas, intuitivas e sensoriais.

Resumidamente, no eixo *A evolução do processo didático*, pode-se enxergar o processo da escuta musical dentre as propostas de Enny Parejo, que se desenvolve no suplemento da seguinte maneira:

Pensando justamente na importância do desenvolvimento de atitudes para a aprendizagem da música é que se propõe um *set* de abertura de cada aula, na finalidade de preparar o físico e o mental para o que virá, o que implica em adotar uma boa postura, silenciar-se, respirar, relaxar, concentrar-se por meio da ioga e realizar um exercício de escuta musical sensível. Essa abertura pode ser realizada em no máximo dez minutos e garante a eficiência dos processos cognitivos posteriores, assim como das relações sociais em sala de aula. (PAREJO, 2017, p. 7)

No eixo Expressão musical e processos criativos, pode-se observar novamente a escuta musical sensível como base para gerar a expressão. Assim como retratado nos eixos anteriores a respeito da sua filosofia de trabalho em conexão com a autonomia e expansão do aluno, Enny Parejo sugere a seguinte prática:

Ao lado da escuta musical de caráter primordialmente receptivo, surgem expressões musicais possíveis, por meio da voz cantada ou falada, do corpo e do movimento, dos instrumentos musicais, das fontes sonoras diversas que o (a) aluno (a) poderá explorar com liberdade total num primeiro momento e, depois, sob a orientação do (a) educador (a). A ordem dos fatores é importante aqui. A exploração livre não ocorrerá se por acaso, desde o primeiro instante, pretender-se explicar ao (à) aluno (a) como se toca o instrumento, como se usa a voz para cantar; ou se, diante de uma fonte sonora qualquer, pretender “ilustrar” antes o que ela pode oferecer. A autonomia do (a) aluno (a) deve ser total nesse primeiro momento de exploração e descoberta. (PAREJO, 2017, p. 7)

Para apontar estes aspectos que se relacionam com as práticas didáticas de Enny Parejo, discorro aqui alguns parâmetros de atividade que surgem no Suplemento referente a prática de Workshop e algumas instruções que atendem sugestões de como utilizar as atividades propostas, descritas por ela.

1. Faça com que os (as) alunos (as) comecem a trabalhar logo. Muita fala por parte do (a) educador (a) ao princípio pode acabar com o entusiasmo.
2. Uma vez que os grupos estejam nos respectivos lugares de trabalho e que tenham começado, visite cada um deles rapidamente para certificar-se de que sabem o que devem fazer e que têm os recursos que necessitam.
3. Depois de uns minutos, pare a atividade e junte todos os grupos. Peça que informem o que produziram até o momento. Não é ainda a hora de abrir o comentário para todos (as), mas sim para as considerações do (a) educador (a) para que percebam como poderiam desenvolver as ideias com mais proveito.
4. Peça aos grupos que voltem aos seus lugares e continuem as respectivas composições. Na fase seguinte, passe mais tempo com alguns deles. A chave é fazer perguntas adequadas e, sempre que seja possível, sobre a estrutura: Como começa a música? Como poderia terminar? Conseguem pensar em como fazer essa ideia (técnica ou desenvolvimento) se transformar numa característica muito especial dessa peça? (PAYNTER, 1999, p. 28. Tradução desta autora.)

*Quadro 2 - Desenvolvimento de Workshop para os alunos descrito no Guia para o (a) educador (a) do Projeto Guri – Suplemento Fundamentos da Música Volume 1 (PAREJO, 2017)*

Neste Suplemento, pode-se enxergar em diversos momentos o processo dialógico de Enny Parejo em conexão com sua filosofia de trabalho. Apesar da educadora fazer orientações descritivas, com passo a passo para o professor, percebe-se que esta é uma forma de sugerir ações que abram espaço para o diálogo, que de acordo com sua proposta elenca o processo de reflexão com ao educador que a desenvolve.

Em suas especificidades, apresento o Quadro 3 como uma base importante de entendimento para esta abertura dialógica com o material que se é apresentado no Suplemento.

As atividades propostas devem ser interpretadas como atividades-modelo, que o (a) educador (a) poderá transformar e adaptar amplamente, de acordo com seu ambiente de trabalho e suas necessidades. A Unidade 1 – Dando a largada tem por proposta preparar o (a) aluno (a) de corpo e mente para o trabalho que se seguirá na aula e estimulá-lo (a) a se relacionar com os (as) colegas. Os jogos de apresentação com ritmo não são muito fáceis de serem realizados. Porém, com sua repetição aprimoram-se conforme se desenvolve a capacidade dos (as) alunos (as) de coordenar ações. Esse pode ser um momento privilegiado para desenvolver habilidades rítmicas e de atuação coletiva e deveria ocorrer a cada aula. Tais atividades iniciais podem ser transformadas ou recriadas pelos (as) alunos (as) e/ou pelo (a) educador (a), mas deveriam sempre ter lugar.

É sempre difícil organizar o currículo para o ensino da música. Primeiramente, por ser a música uma atividade multifacetada: os mesmos conteúdos podem ser ensinados por meio da escuta, do canto, do movimento, da prática instrumental, e ainda, por meio de uma abordagem teórica. Além de tudo, o fazer musical implica desempenhar as habilidades especificamente musicais anteriormente citadas, que, para se desenvolverem, exigem prática e repetição constantes.

A ideia de organizar tais conteúdos em projetos de trabalho é uma tentativa de contemplar essa multiplicidade de possibilidades. Cada projeto traz em si a ideia de começo, meio e fim. No entanto, o (a) educador (a), sempre atento às ocorrências da sala de aula e às necessidades de aprendizagem dos (as) alunos (as), poderá decidir com autonomia sobre se vai realizar as atividades de um projeto integralmente ou se irá seccioná-lo, com vistas a atender a alguma demanda mais urgente observada no processo. Nada impede a “navegação” controlada e refletida sobre todos eles. Nesse sentido, as reuniões pedagógicas entre educadores (as) e supervisores (as) podem ser elucidativas e indicar caminhos. É também necessário ter em mente que a participação dos (as) alunos (as) podem desviar os objetivos iniciais de um projeto, levando-o por caminhos talvez mais interessantes ou adequados ao grupo. Um projeto é sempre uma obra aberta.

Pensando nessa riqueza tão grande que a arte musical proporciona, assim como nas múltiplas possibilidades de interação entre os atores do processo, é sempre interessante manter uma planilha de controle dos conteúdos e práticas realizados para cada turma e voltar a ela, semanal ou quinzenalmente, para que se mantenha o equilíbrio proposto pelo modelo CLASP, assim como o atendimento pleno das necessidades do (a) educando (a).

Tendo colocado tais observações de natureza pedagógica – observações sempre provisórias e mutantes –, esperamos que o Suplemento de Fundamentos da Música possa inspirar e auxiliar o (a) educador (a) e os (as) educandos (as) na importante e difícil missão do processo de ensinar -aprender.

*Quadro 3 - Como utilizar o livro descrito no Suplemento (PAREJO, 2017, p. 11-12)*

Coloco outra atividade, que se relaciona com a proposta exposta no Quadro 4, do livro *Estorinhas para ouvir* (2007, p. 12-13) escrito por Enny Parejo, pois percebo nele uma estreita relação com a escuta musical sensível. A diferença observada nas atividades do livro se refere a um caráter mais lúdico, ao conduzir as crianças à escuta por meio da contação de histórias. Nele, Parejo diz ser um livro bem diferente de estórias e músicas, justificando utilizar “estória”, pois antigamente, ao lembrar da sua infância, falava-se de contos de fadas e utilizava-se “história” para se referir aos fatos ocorridos na cidade, ou no país, ou no mundo. Propondo que

além de histórias e músicas, esse livro sugere que se faça muitas outras atividades como: desenhos, poesias, esculturas... E assim, como base de repertório para a escuta, apresentar músicas clássicas para a imersão das crianças neste repertório, podendo assim colaborar de forma coerente para o interesse e imersão da criança nas atividades desenvolvidas.

A ótica de desenvolvimento humano que propomos neste escrito nos incita a inserir tais reflexões num quadro mais amplo, filosófico, adequado à mentalidade educacional contemporânea que busca compreender e considerar a multidimensionalidade do ser humano, do processo educacional e da própria realidade. A escola não pode permanecer numa visão única e numa estratégia única que estabelecem o primado da razão sobre todas as outras dimensões, pois, a criança em formação necessita também de experiências intuitivas, sensíveis, transcendentais que possam acender nela a chama do desejo de aprender. As Estorinhas para Ouvir que veremos mais adiante se apresentam como uma estratégia para isso, na qual a criança participa ativamente como um ser pleno, nenhuma das dimensões importantes em seu processo formativo deve ser esquecida, a exemplo de emoção, corpo, sensibilidade e criatividade. Escolhemos como enquadramento teórico para tais reflexões as Teorias da Complexidade e da Transdisciplinaridade. (PAREJO, 2015, p. 58-59)

### **Estória da Estrelinha**

“Era uma vez um garotinho que adorava a noite porque o céu ficava cheio de estrelinhas brilhantes que cintilavam assim...

O que ele mais queria era poder pegar uma delas e guardá-la dentro de uma caixinha para poder ver sua luz também durante o dia.

Mas... o céu era muito alto, muito longe... e o menino não tinha uma nave espacial que o levasse... Por isso, um dia, estava triste à janela e disse à sua mãe:

- Mamãe, estou triste, não posso pegar uma estrela do céu e guardá-la nesta caixinha para ver sua luz também durante o dia... A mãe então respondeu:

- Filho, você não pode pegar uma estrela do céu, mas pode ouvir sua voz e ficar bem quietinho, fechar os olhos e prestar atenção, ouça...

O menino então se deitou, fechou os olhos, ficou bem tranquilo e... ouviu a voz da estrelinha...”

### **Música sugerida:**

Antonio Ribeiro – VIII Miniaturas – “Valsa Triste” – Faixa 2

### **Para criar:**

Como se sentiu ouvindo essa música?

Que imagens vieram à sua mente?

Você gostou de permanecer em silêncio?

Se gostou dessa estorinha, agora pode desenhá-la e, ao olhar o seu desenho se lembrar dela.

*Quadro 4 – Atividade do livro Estorinhas para ouvir (PAREJO, 2007)*

Para encerrar este eixo, retomo aqui a reflexão acerca do desenvolvimento de ensino coerente com a aprendizagem da criança que discorri em alguns momentos ao longo do trabalho, podendo associá-la às propostas didáticas e atividades de Enny Parejo como fontes que alimentam esta corrente pedagógica ligada às necessidades do aluno e sua expansão, aspecto importante para fomentação e quebra de paradigmas do ensino não eficiente ao aluno. Pode-se perceber nestas e outras atividades propostas, um caminho para uma boa base de ensino, considerando as temáticas trazidas até aqui.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como alguns de seus objetivos ampliar o conhecimento de futuros licenciandos em música acerca de uma das educadoras musicais existentes no Brasil, sendo esta Enny Parejo, pela qual, possui grande influência para o desenvolvimento da educação musical contemporânea, em especial, para educadores musicais recém-formados e em processo de formação, assim como eu. Sendo importante identificar as contribuições dos trabalhos de pesquisa e da atuação dessa educadora como formadora, aponta-se novamente a questão da inexistência de bibliografia acerca da educadora no ambiente acadêmico. Com o intuito em prover ao meio acadêmico um panorama de sua carreira, biografia e produção bibliográfica, foi possível observar que estes objetivos foram alcançados:

- através do ato de entrevistar a educadora aqui estudada, foi possível compreender sua trajetória de vida em conexão com suas práticas pedagógicas desenvolvidas;
- em busca de novas metodologias de ensino musical na contemporaneidade, foi possível identificar o método ISM (Iniciação e Sensibilização Musical) como um novo paradigma para a educação musical em conexão com as mudanças necessárias a serem feitas na atualidade.

Novas formas de pensamento para um ensino musical não mecanicista apontam para a construção de ensino e aprendizagem mais eficientes para suprir as necessidades dos alunos, principalmente para a educação musical infantil, na qual vimos, através dos relatos de Enny Parejo em diálogo com outros autores:

- a necessidade de se respeitar as fases de desenvolvimento físico e cognitivo da criança para a realização de atividades coerentes ao seu processo;
- o ato do educador musical repensar aquilo que lhe foi apresentado durante sua trajetória de vida e aprendizagem pode colaborar para a realização de mudanças de experiências que foram negativas, em busca de não replicá-las.

Pode-se enxergar que a história de vida de Enny Parejo está sempre presente em conexão com o seu fazer profissional. Considerando as vivências pessoais e profissionais na configuração das concepções e práticas em educação, foi possível compreender, através de seu

próprio relato que a falta da escuta musical na sua formação universitária e conservatorial serviu como trampolim para que essa prática se efetivasse como o cerne de seu trabalho.

Abordando a escuta musical sensível ligada à expressão musical e ao movimento criativo em sua construção, foi possível observar a escuta musical como ato que afeta o ser humano de diversas maneiras e aspectos. Sob sua percepção de mundo e seu contato com educadores que fomentaram a escuta musical em sua trajetória, pôde-se perceber que Koellreutter e Gelewski tiveram grande importância em sua aprendizagem quando foi aluna deles.

A sua atuação nos projetos para a formação de professores na Espanha foram de suma importância para o desenvolvimento de sua prática pedagógica e para a criação de Oficinas que continuam a se perpetuar no *Atelier Musical Enny Parejo*.

Dentre suas obras escritas, foi possível constatar que o livro *Iniciação e Sensibilização Musical (2018)* é sua obra lapidar. O livro *Estorinhas para ouvir (2007)* ressalta a sua importância em desenvolver o trabalho da educação musical desde a tenra infância com atividades adequadas. Em conexão com as práticas pedagógicas desenvolvidas por Enny Parejo assim como os materiais que escreveu para o Projeto Guri, que trouxe um percurso possível para o ensino de acordo com o que acredita como filosofia de trabalho.

Entretanto, as reflexões levantadas acerca das práticas pedagógicas de Enny Parejo como mulher educadora refletem um importante trabalho referencial para a formação de educadores musicais, trazendo a expansão do aluno como um todo para uma base de ensino mais sensível em conexão com suas reais necessidades.

## REFERÊNCIAS

- BAILEY, Kenneth. *Methods of Social Research*, 4th Edition Paperback, 2008.
- BRITO, Teca Alencar de. *Educação Musical: Território para a produção musical infantil*. 2021.
- BRITO, Teca Alencar de. *O humano como objetivo da educação musical: O pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter*. 2019.
- CAMPADELLO, Pier. *Musicoterapia na autocura*. Editora Maltese, 1995.
- CÔCO, Valdete; GALDINO, Luciana; VIEIRA, Marle Aparecida Fidéles de Oliveira. *Trajetórias de Formação: perspectivas para a docência na Educação Infantil*. João Pessoa: Rev. Espaço do Currículo (online), v.10, n.2. 2017.
- DOS SANTOS, Micael Carvalho. A Educação Musical na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) – Ensino Médio: Teias da Política Educacional Curricular pós-golpe 2016 no Brasil. *Revista da ABEM* v. 27. 2019.
- FLICK, Uwe. *Introdução a Metodologia de Pesquisa: Um Guia para Iniciantes*. 1ª ed. Editora Penso, 2012.
- FLICK, Uwe. *Introdução a pesquisa qualitativa*. 3ª ed. Editora Penso, 2008.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre a música e educação*. 2ª ed. Editora Unesp, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GELEWSKI, Rolf. *Estruturas Sonoras I: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação*. Nós Editora, 1973.
- LAMBERT, Rosangela. História da Educação Musical Brasileira. Terra da Música Blog, 2016. Disponível em: <https://terradamusicablog.com.br/historia-da-educacao-musical-brasileira/#>  
Acesso em: 20 de Agosto de 2022.
- LARROSA, Jorge Bondia. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. N° 19. *Revista Brasileira de Educação*, 2002.
- MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque; SANTANA, Soraia. As atividades musicais das crianças analisadas por professoras de educação infantil – Perspectivas metodológicas para a análise narrativa-biográfica. Londrina: *Revista da ABEM*, v.25, n.39. 2017.
- MANZINI, E. J. A entrevista na pesquisa social. *Didática*, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1991.

MENEZES, Ebenezer Takuno de. Verbete pedagogia tecnicista. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira* - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2001. Disponível em <<https://www.educabrasil.com.br/pedagogia-tecnicista/>>. Acesso em 14 set 2022.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. *Iniciação musical ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*. Tese (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2005.

MUYLAERT, Camila Junqueira *et al.* *Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa*. Rev Esc Enferm USP, 2014;

PAREJO, Enny. Contribuições do desenvolvimento expressivo- musical multimodal para o processo de formação do professor e sua prática pedagógica. Tese (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica - São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Escuta musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para o Sentipensar*. Tese (Dissertação de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica - São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Estorinhas para ouvir: Aprendendo a escutar música*. 1ª ed. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estorinhas para ouvir: Propostas para uma Educação Musical Funcional em nossa sociedade*. São Paulo: Revista Eletrônica Thesis, ano XII, n. 24, 2015.

\_\_\_\_\_. *Guia para o (a) educador (a) do Projeto Guri – Suplemento Fundamentos da Música Volume 1*. 1ª ed. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2017.

\_\_\_\_\_. *Iniciação e Sensibilização Musical: uma proposta de Educação Musical para o novo paradigma*. 1ª ed. Editora Sigmum, 2018.

PAULA, Eunice de; CAMPOS, Joana. *História de vida: relação entre as vivências pessoais e profissionais na configuração das concepções e práticas em educação de infância*. Interações, N° 18. 2011.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. 3ª ed. Editora Sulina, 2017.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. *A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial*. *Opus*, v. 26 n. 3. 2020.

PIAGET, Jean. *A linguagem e o pensamento da criança*. - 7ª ed. Editora Martins Fontes, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 1989.

YIN, Robert K. *Estudos de caso: planejamento e métodos*. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2005.

## APÊNDICES

### APÊNDICE I - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

**Nome da entrevistada:** Enny Parejo

**Data da entrevista:** 11/05/2022

**Duração da entrevista:** 1 hora 15 minutos 23 segundos

**Aline: 1. Como foi o seu primeiro contato com a música e como você se descobriu como educadora?**

**Enny Parejo:** O primeiro contato com a música foi lá na tenra Infância, aos quatro anos. Eu morava na Mooca e tinha uma escolinha de dança, e, eu me lembro que a minha mãe me colocou; e uma professora de piano e ela também me colocou. As duas experiências eram pesadas, assim tecnicamente pesadas, e eu não me lembro disso com nenhuma ludicidade, sabe?

Eu me lembro de um esforço acima do que eu podia no balé, mas como os tempos eram outros, todo fim de aula a professora de dança fazia chegar uma assadeira de sonhos. Deliciosos! Então a minha motivação pra fazer aula de balé era comer os sonhos (e é verdade isso!). E o piano, eu não me lembro de nada que eu tenha tocado, de nada que soou, eu me lembro assim: de um aturdimento imenso e de sair da aula com aquela sensação de [pausa] (peraí, é que entrou uma interferência).

Eu saía da aula com aquela sensação de que eu tinha estado na frente de uma montanha marrom, eu saía aturdida com a minha visão, aturdida mesmo. Então, foram essas experiências, mas acho que de alguma forma isso correspondia ao que eu queria, porque dois anos depois (estava morando na Barra Funda já, e isso que eu te contei foi no bairro da Mooca) e eu cheguei pra minha mãe e falei “mãe, sabe quando você está com vontade de ir no banheiro e quer muito fazer xixi e não pode? Eu queria estudar piano” e aí tinha uma escolinha na esquina de casa que era o recanto de arte com a professora Elza Yone Passerini e ali eu fui muito feliz, comecei com piano, depois fiz também balé, fiz órgão, fiz violão e aquilo me satisfez plenamente. Foi assim que tudo começou.

**Aline:** Como você se descobriu como educadora dentro desse processo?

**Enny Parejo:** Eu fui me descobrindo sempre com interesses didáticos, interesses de ensino em qualquer coisa que eu fazia. Tentei dar aula de piano aos dezenove anos, mas eu já tinha pelo menos quatorze, quinze anos de contato com estudo de música, mas não era bem-sucedido porque era muito tecnicista o que eu fazia, muito mecanicista, e a interface com o aluno era insuficiente, não tinha escuta do aluno, sabe? Era bancário, bem na acepção de Paulo Freire. Eu queria depositar o meu conhecimento no aluno de piano. Mas aí quando isso começou a não dar certo eu já comecei a inventar o meu primeiro método de piano. Eu comecei a criar umas liçõezinhas que no meu entender traziam melhor o aluno. Coisas de independência de dedos, pequenas coisas assim e, de fato, eu fui conseguindo me aproximar mais daqueles dois alunos que eu tinha, mas como já não tinha sido um bom começo isso também não foi pra frente.

Depois eu tive alguns alunos de treinamento auditivo que é uma área que eu gosto muito e eu tinha um, em especial, com muitos problemas e eu sempre gostei dessa pesquisa de entender por que será que ele não ouve? Por que será que quando ele ouve um som ele canta um harmônico desse som? Essas coisas sempre me instigaram desde muito cedo, né? Mas eu não caía de cabeça na educação musical porque acho que meu pai me fazia desconfiar um pouco, meu pai era espanhol de Andaluzia e nunca me proibiu de fazer nada, mas ele contava umas histórias e ele dizia que na terra dele quando alguém estava muito na pior e sem dinheiro e muito sem perspectivas na vida dizia assim "estou músico", então, o primeiro trabalho que eu tive foi um concurso que eu prestei no BANESPA que naquele tempo, dos anos setenta, era um grande emprego, mas eu torrava todo o meu salário estudando música e correndo atrás de música. Então eu tive esse começo.

Agora, o que foi decisivo pra eu me tornar formadora de professores foi a experiência que eu tive na Espanha. Eu fui pra Espanha com vinte e seis anos, eu já tinha uma formação musical de peso, vamos dizer assim, eu tinha conservatório completo, faculdade de música completa, tinha estudado um grande repertório de piano, tinha conhecido Koellreutter e estudado uns três anos com ele, então, eu tive uma grande experiência e na Europa, o solo era muito fértil porque tinha um grande interesse, primeiro por eu ser brasileira e eles associam o Brasil e música, né? E porque eu cheguei na Espanha num momento muito importante em que eles estavam se preparando pra entrar pro mercado comum europeu, e eu pude trabalhar lá, de improviso, em um projeto enorme e nacional de formação de professores porque eu tive a sorte de conhecer uma das supervisoras de ensino que se encantou com as minhas ideias, com o que

eu falei sobre Koellreutter, com a liberdade da música no Brasil e eu comecei assim. Foi esse meu trampolim, né?

**Aline: 2. Em algum momento você encontrou dificuldades por ser mulher neste processo?**

**Enny Parejo:** Não. Não que eu tenha conscientizado. Eu sempre fui muito ousada, muito fora da casinha, então se alguém tentou fazer isso comigo não foi bem sucedido e provavelmente terminou em alguma confusão. Eu nunca fui de ir pra casa chorando porque não me deixaram fazer alguma coisa. Eu até tive alguns eventos pitorescos, assim de me envolver com a polícia e tudo quando pessoas se interpunham no meu caminho, sabe? Então eu não vivenciei isso, que eu tenha percebido, que era pelo fato de eu ser mulher eu não percebi.

**Aline: 3. Você considera ter desenvolvido uma prática pedagógica própria? Se sim, como a definiria? Qual a essência de Iniciação e Sensibilização Musical?**

**Enny Parejo:** A essência foi a minha própria crítica da minha formação, como eu contei pra você, uma formação de conservatório, eu estudei no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que ainda era muito tradicional, mas que vivia de um passado glorioso do Mário de Andrade, do Mignone, mas era um ensino muito pouco criativo, muito reprodutivista, muito em função da técnica do grande repertório, opressor para muitos alunos, era proibido tocar de ouvido, era proibido tocar música popular e uma coisa que acontecia no conservatório é que as referências musicais eram poucas, na verdade os professores queriam que a gente tocasse Liszt, Chopin, as coisas mais difíceis do repertório, mas eles não incentivavam a ida a concertos, por exemplo, e não incentivavam “compre o disco de fulano de tal, escute o pianista tal”. Então, era um ensino musicalmente no escuro, a gente perseguia um ideal, mas ele não era claramente ilustrado assim apontando os exemplos.

Não tinha por exemplo um aparelho de som no conservatório inteiro para você ouvir música. Era uma aprendizagem de música sem música. Então, depois de uma experiência traumática de não conseguir em um aniversário tocar parabéns a você no belo piano que tinha lá na casa, porque não sabia o que fazer com a minha mão esquerda, e eu já ia fazer vinte anos, eu falei “não, não é possível, isso não é possível!” e uma série de fatores confluíram.

Primeiro eu me vi com essa enorme deficiência musical e nos anos que se seguiram eu conheci o trabalho do Rolf Gelewski que era bailarino e que tinha grande interesse pela escuta musical, e, no mesmo ano, o Koellreutter que foi algo de revolucionário na minha vida. O

Koellreutter começava sempre pela audioanálise. A gente sempre ouvia a obra que íamos estudar e partíamos das percepções intuitivas, do comentário intuitivo e em cima disso ele ia trazendo toda a estrutura musical e depois num processo assim muito encantador, e entrando no detalhe da estrutura musical, você saía flutuando da aula dele e o Rolf Gelewski, a mesma questão, ele encontrou sérias dificuldades na Universidade Federal da Bahia com os bailarinos que só sabiam dançar o repertório clássico tradicional e ele queria que eles pudessem dançar coisas que não se baseassem num pulso, num ritmo métrico, então Rolf criou o método Estruturas Sonoras, que também era um método de audioanálise, então essas experiências entre os anos de 1979 e 1983 foram me alimentando, foram me encantando e eu fui percebendo as minhas falhas e eu comecei incluindo decididamente a escuta musical em tudo que eu fazia, se eu ia dar uma aula de piano começava pela escuta, se eu ia fazer musicalização infantil, tinha que começar pela escuta, então, foi por isso que eu desenvolvi assim sem intenção muitas atividades de abertura de aula corporais, yoga, respiração, porque eu queria que os alunos ficassem imersos numa atmosfera sonora, mas eles tinham que estar fazendo alguma coisa, então eu comecei a trabalhar yoga, articulações funcionais, alongamento, não pelo próprio valor desse trabalho corporal ou mental, mas pelo meu interesse na escuta musical.

Então a grande impulsão pro que eu comecei fazer, que eu vinha denominar anos depois de *Iniciação e Sensibilização Musical* foi o meu interesse pela escuta e abri todas as perspectivas possíveis pra que ela acontecesse nas minhas aulas, foi mais ou menos isso. Agora lá na Espanha eu encontrei um ambiente ultra mecanicista de formação, então quando eu apliquei essas ideias em curso de formação de professores, a escuta musical se transformou em expressão corporal, vocal e eu fui percebendo como a escuta era alimentadora para um músico poder se expressar musicalmente, acho que foi assim.

**Aline:** Então você pensa nesse contexto de uma prática pedagógica imersiva na escuta, né?

**Enny Parejo:** A escuta gerando essa prática porque a escuta, ela é aparentemente passiva, ela não é passiva, já que o que acontece no ser humano que escuta música é pura atividade interna na mente, na psiquê, e até mesmo, no corpo físico, a música mexe com tudo isso, mas as pessoas não veem quem ouve música fazendo concretamente alguma coisa, então essa escuta precisa encontrar o seu caminho para expressão. E o primeiro tipo de expressão que eu desenvolvi na minha prática foi a expressão pelo movimento criativo, depois a voz foi entrando e os instrumentos nessa ordem do que é mais intrínseco ao ser humano, à pessoa, se tem um corpo

ele se move, pra ele se mover, você usa a sua imaginação e você está ouvindo música, então partindo desse princípio eu posso dar aula numa ilha deserta até porque a música pode ser feita pela própria pessoa que tá em movimento.

**Aline: 4 - Como foi sua relação com os cursos que fez na Europa? Como foi o processo de volta da Europa para o Brasil e o que viu de necessidade para a formação dos Educadores aqui? Você via que era necessário ter algumas adaptações pro ensino?**

**Enny Parejo:** Bom, em princípio era fácil, né? Porque essas histórias minhas europeias... eu fui pra Europa em 87. Então era muito fácil para um brasileiro, aquele momento na Europa, até por causa de todo o estigma que cerca o brasileiro. “Brasileiro é musical. A música brasileira é isso, é aquilo”. Então, eu sempre ganhava competições em currículo pra dar aula em escolas por ser brasileira e eu tive oportunidades de atuar num ambiente que era muito fechado, muito forte o mecanicismo e a opressão do aluno. Era muito forte! Então, de certa forma era libertador pros alunos estudarem comigo. Era lúdico. Era uma experiência muito diferente porque eu era de outra cultura e porque eu trazia uma forma de trabalhar em que eles vivenciavam a própria expressão, a liberdade. A minha escuta dos alunos era muito maior do que a que eles tinham com os professores lá, então isso foi um diferencial importante.

Inclusive, eu também morei na França e tive muitos alunos de piano adultos numa associação de bairro, uma associação cultural de bairro. Então, os adultos chegavam com vergonha dizendo: “eu sou velho pra estudar piano” (pessoas de vinte e oito, trinta anos), “eu sou muito velha, e agora o que eu faço?” então antes tinha esse trabalho de reabilitação da pessoa, “não, você pode estudar piano, qualquer um pode estudar piano” e eu ia convencendo e abrindo ludicamente, humanamente, de uma forma agradável, fortalecendo a autoestima, a autoconfiança antes de falar do piano e de estudar piano. Então, isso era um diferencial muito importante, a relação humana que se estabeleceu entre eu e os alunos, isso foi sempre assim.

Depois quando eu comecei com o curso de formação de professor de música, eles se divertiam demais, porque agora não é novidade nenhuma você usar movimento para ensinar música, mas eu te garanto que era há trinta anos atrás, quem fazia isso era Dalcroze, mas Dalcroze tinha entrado muito pouco no Brasil ou não tinha entrado. Então, era uma coisa bastante revolucionária a minha prática, posso dizer sem modéstia. E aconteceram coisas incríveis na Espanha por causa disso, porque as pessoas se sentiam bem, se desbloqueavam, se expressavam, né? E ao voltar pro Brasil, aquele mecanicismo que eu tinha sentido na minha formação, ele diminuiu muito em relação ao mecanicismo que eu vi na Espanha, porque aqui

no Brasil você pode ter uma prática mecanicista, reprodutivista, tecnicista, mas você fala de igual pra igual com as pessoas. Então a gente tinha esse paradigma conservatorial, tradicional, mas até pelas próprias características da nossa cultura, o professor, ele nunca consegue ser tão autoritário e dominar tanto as intenções do aluno quanto eu vi acontecer na Espanha.

Mas então aquela experiência de desbloqueio expressivo, de libertação das pessoas que eu tinha podido experimentar na Espanha, aqui foi se ampliando, se ampliando, se ampliando e eu nem me divulguei, o boca a boca me divulgou e eu fui dando curso, dando curso, dando curso e isso foi crescendo, até que eu cheguei a dar um curso no SESC Vila Mariana, que não fazia cursos de longa duração, mas decidi fazer o meu com três meses, e vieram quarenta e cinco professores de educação infantil e música e ali começou o meu ateliê porque quando esse curso no SESC acabou, as pessoas não quiseram parar. E aí por um tempo eu fiquei procurando “pra onde que eu levo essas pessoas, o que eu faço?” Fiquei olhando lugares pra eu alugar, era tudo complicado, caro, até que uma grande amiga falou “por que você não faz aqui na sua casa?”.

Eu morava num apartamento antigo lá na Barão de Limeira em São Paulo e levei essas pessoas do SESC pra minha casa e foi assim que começou o ateliê e durante pelo menos uns quinze anos eu tive um diferencial muito importante com essa questão da escuta que se transforma em movimento e que se transforma em improvisação, poucas pessoas faziam isso. Depois começou a crescer vários movimentos e Dalcroze chegou mais forte no Brasil, mas o começo tinha um pioneirismo grande, uma novidade grande no que eu podia oferecer, né? Que foi isso aliás que fidelizou pessoas interessantíssimas como a Monique Traverzim.

**Aline: Sim, inclusive hoje minha orientadora.**

**Aline: 5 - Para você qual o papel da educação musical na educação básica?**

**Enny Parejo:** Eu acho que educação musical, primeiramente, é educação, é uma forma de educação, ou seja, de transformação do ser humano, mas essa transformação se dá por meio de propostas musicais. Eu procuro não me esquecer disso porque entra muito nessa formação que visa o ser humano integral, questão dos valores, a questão da relação humana, a questão do diálogo aberto com o aluno, então facilmente você pode se confundir e se transformar numa espécie de professor de sociologia, de valores, de religião, do que for e eu procuro não me esquecer de que eu sou professora de música e fui procurando desde o início como desenvolver esse tipo de atitudes humanas por meio da música.

E a escuta musical se revelou como um portal imenso para o autoconhecimento e para o desenvolvimento humano porque como a gente é cada vez mais sugado para fora de nós mesmos, agora mais que nunca com redes sociais e mídias, aparências e todo o cotidiano das pessoas exposto na internet “olha o que eu tô comendo, olha o que eu tô bebendo, olha o cabelo que eu cortei”. Então não faltam elementos para você sair de você e ficar se mostrando pros outros, então, eu acho que sempre teve na educação musical que eu tento propor um lado forte de fortalecimento da interioridade, fortalecimento do eu. Um eu que possa viver, estar bem consigo, e isso implica, claro, no desenvolvimento mental, no relaxamento, na capacidade de aprender a ficar sozinho, aprender fazer as coisas qualitativas pra si mesmo e pra quem está perto e não é necessário ficar em cima do palco jogando luzes em cima disso.

Uma ótica de desenvolvimento humano que eu procurei, e eu acho que eu fui bem sucedida nisso. Eu nunca na vida jamais enviei pra um congresso um evento qualquer, uma proposta pra falar do meu trabalho, nunca, eu fui convidada muitas vezes pra falar do meu trabalho e falei, mas acho que é um defeito da nossa cultura essa exposição, pra mim é um defeito, eu nunca preciso disso e não conduzo os alunos que eu tenho, sejam professores ou crianças a priorizar isso. Se eu faço uma apresentação, ela tem muito mais a cara de aula aberta, que todos participam. Inclusive a plateia, né? E essa relação tal com a plateia também ficou bem questionada na minha forma de ver a música, até porque um aluno iniciante de música, ele não sabe se vai ser músico, ele está descobrindo a música e enquanto descobre a música ele está se descobrindo. Então isso é importante no meu trabalho, eu penso.

**Aline: 6 - Durante o meu período de formação em Licenciatura em Música notei que em grande parte do curso, estuda-se apenas educadores musicais homens, dentre o estudo de métodos e abordagens em educação musical acredita que as educadoras poderiam ter mais espaço?**

**Enny Parejo:** Com certeza, é certo que existem mais homens no foco do que mulheres, mas também é certo que as mulheres que fizeram coisas interessantes não se consolidam com facilidade no espaço e isso deve ser mesmo machismo. Aqui por exemplo na América Latina, a Violeta Gainza que já é uma pessoa que ficou idosa, que tem um trabalho fantástico, ela vai entrando com dificuldade nos programas. Deveria estar nos programas de educação musical de todas as faculdades, talvez na UNESP ela esteja porque a Marisa Fonterrada sempre valorizou demais o trabalho dela, mas sim, eu acho que o trabalho das educadoras deve ter sido ofuscado.

Veja o caso de Orff, né? A gente tem uma devoção por Orff, mas quem realmente se empenhou na divulgação de Orff foi a Gunild Keetman, se não fosse ela, Orff não estava preocupado com isso, ele quis fazer o programa de rádio, mas era ela que punha a mão na massa, né? Que levava isso concretamente à sala de aula. Então isso pode ter acontecido em muitas outras situações. E, certamente, no Brasil atual deve acontecer porque talvez a gente tenha, aqui no Brasil, mais educadoras em evidência do que educadores homens, e esse movimento - é a segunda ou terceira vez que alguém faz um trabalho sobre o meu trabalho - ele é bem importante porque junto com esse movimento geral da sociedade de valorização das mulheres, assim como de todas as minorias, as mulheres consolidam seu espaço aqui também como formadoras, como educadoras, como compositoras e trabalhos como os seus são muito importantes pra que isso se solidifique. Veja, a Teca é uma educadora com um papel crucial da nossa cultura musical de educação musical. É um papel muito importante, né? Então sim mulheres, avante mulheres!

#### **Aline: 7 - Qual a importância do Koellreutter para seu trabalho e sua vida?**

**Enny Parejo:** Eu acho que o Koellreutter... primeiro a gente tem que voltar nesses quarenta anos atrás. E o que era o mundo? É difícil pra você imaginar um mundo que não existia internet e não existiam celulares e muito menos computadores pessoais, eu tive o meu primeiro computador pessoal em noventa e cinco, mas as pessoas começaram a ter computadores pessoais no Brasil no início dos anos noventa. Aliás, quando eu estava na Europa, em noventa e um, a minha ex-cunhada teve o primeiro computador pessoal e eu poderia ter tido logo que cheguei no Brasil em noventa e dois, mas eu tinha tantos mistérios quanto a isso que não tive.

Então esse era o mundo, se você queria um disco de música contemporânea, você não achava, no vinil não existia, pra comprar o primeiro disco que eu tive de Stravinsky, a Sagração da Primavera, foi um professor que trouxe quando ele foi pra Europa. Então esse era o mundo. E de repente você chegava na casa do Koellreutter, você tinha ali toda a música ocidental que se fez nesse mundo, de todas as épocas, inclusive do presente, e você tinha toda a discoteca dele da música Indiana, do Japão, lugares em que ele viveu. Então, era como entrar numa outra dimensão, você entrar na casa do Koellreutter tanto em São Paulo no apartamento dele, quanto no Rio, na casa que ele tinha na Urca que você tinha o acesso à informação, o acesso precioso à informação.

E aí, o Koellreutter, ele é era um polemista. O Koellreutter não era alguém que aceitava o mundo do jeito que ele era, ele transformava as coisas, ele incomodava. Ele já chegou no Brasil incomodando, fazendo acordar aquele mundo adormecido, aquele mundo que deixava

entrar com muita dificuldade as linguagens novas, ele introduziu essas linguagens no Brasil. Então ele buscava o novo. O Koellreutter, ele podia fazer a coisa tradicional, ele ensinava harmonia com o Hindemith, um livro tradicional, mas o que ele obtinha desse Hindemith era pura inovação, você não harmonizava um exercício do Hindemith e acabou, não, ele fazia você mexer naquilo como se fosse um arranjo, como se fosse uma composição. Então era um alimento muito forte.

Agora, a experiência do Koellreutter era ampla demais, completa demais, tanto no que ele tinha como formação de ter estudado na terra dele, depois no conservatório de Genebra, ele tocou com esses músicos que a gente ficava admirando. Você falava de um músico, falava do Satie, “Ah, sim, Satie, toquei uma vez com ele”. Aí você falava do Hindemith “Ah, sim, Hindemith, estive com ele não sei onde” Então ele tinha vivido a música. Imagine o significado disso, né? A importância disso. E quando ele começava a falar, era a fonte de sabedoria, era encantador mesmo e você saía flutuando da casa do Koellreutter, onde tinha todo aquele conhecimento que não estava em outro lugar, estava dentro da cabeça dele e dentro dos materiais que ele tinha, livros, vinis, era fantástico, mas ninguém fez essa volta completa porque o Koellreutter era um filósofo da música, ele era compositor, ele era educador, ele era um polemista, ele era um criador.

Acho que nenhuma pessoa discípula de Koellreutter fez essa volta completa para substituir ou pra continuar Koellreutter, a gente foi continuando por partes. O Carlos Kater é importantíssimo para continuar Koellreutter filosoficamente, a Teca levou o que ele faz pra sala de aula, escreveu os modelos de improvisação dele com a ajuda dele, eu também levei pra sala de aula as ideias de Koellreutter. Então, cada um, eu acho que cada um pegou assim e fez crescer uma parte, uma vertente, desse grande mestre que reunia em si várias vertentes. Era um tipo de conhecimento assim do homem renascentista, todos os conhecimentos numa pessoa só.

A nossa época é fragmentária, é muito difícil ser como Koellreutter, ele podia te falar de filosofia, de sociologia, de antropologia, de história da música, de física quântica, da teoria da relatividade, ele podia te falar de todos esses assuntos e isso realmente foi bombástico. Foi difícil eu perceber quando fui fazer o mestrado coisas que eram descobertas minhas e coisas que eram a presença do Koellreutter em mim, mas eu só ganhei com isso porque é um mestre, foi um mestre! E o mestre, ele tá acima do professor, eu acho; porque o mestre você não apenas estuda, você se transforma pelas atitudes da vida.

**Aline: E você sentiu essa dificuldade de percepção outras vezes?**

**Enny Parejo:** Naquele momento, no mestrado, eu tive que fazer o levantamento dos pontos de mutação da minha vida. Então eu fui percebendo várias coisas importantes: a minha primeira professora que abriu perspectivas para eu interagir com outras artes, que era uma pessoa muito inclusiva, aberta. Depois o Rolf Gelewski, o próprio Koellreutter, e eu acho que a influência ela frutifica de uma tal maneira que fica difícil mesmo saber depois, mas o que o Koellreutter trouxe de determinante, primeiro, foi essa questão do novo, de você ter que abrir espaço pras coisas novas, e que mesmo dentro da tradição você pode inovar, quando você usa a tradição você pode inovar em cima de uma canção tradicional da infância com procedimentos novos, com perspectivas novas, que você vai olhar pra aquela canção e se ela for harmonizada com clusters? Como é que fica? Então, tudo isso são possibilidades que estavam presentes no pensamento do Koellreutter, nos modelos de improvisação do Koellreutter, em toda a filosofia que ele deixou.

O que mais me marcou, é que eu consegui encontrar caminhos para introduzir esse novo e algo que fosse além da música clássica e romântica que eu tinha estudado na minha formação e que ultrapassasse, que fosse além de Debussy e Schoenberg, que entrasse para música dos ruídos, que depois entrasse pra paisagem sonora como sugere o Schafer (Murray Schafer). Todas essas possibilidades pra mim se abriram quando eu conheci o Koellreutter e o que ele pensava porque a gente é formado de uma forma muito reducionista e que te leva a acreditar que a música são aqueles trezentos anos de barroco, classicismo e romantismo. Nem a música brasileira consegue entrar nesse campo fechado. Atualmente, eu tenho um discurso importante em cima da necessidade de valorizar a música brasileira, a gente conhece pouquíssima música brasileira erudita, pouquíssima música brasileira tradicional, nosso olhar está sempre lá fora. Então, esse amor que o Koellreutter ensinou a ter pelo novo e pelo questionamento do que está estabelecido, acho que foi a coisa mais importante pra todo o meu trabalho. Isso foi muito importante! Não fazer como eu sempre fiz. “Como é que eu posso olhar de um jeito diferente pra isso?” Imagina, isso é enorme. Só isso que já seria enorme!

**Aline: 8 - Quais foram as experiências que o seu Atelier te proporcionou? Tanto no trabalho com as crianças como nas formações para professores e também os eventos que promove com educadores convidados. Houveram grandes mudanças ao longo dos anos?**

**Enny Parejo:** A coisa mudou bastante, por várias razões, como eu te disse, as ideias que eu trazia tinham um pioneirismo muito grande, quando eu comecei a usar como referencial teórico

a Teoria dos Sistemas e depois a Teoria da Complexidade, isso era um questionamento da formação fragmentária, mecanicista. Então tinha uma parte importante nos cursos de formação que se dedicava a pensar esse ser humano como totalidade, como sistema. Então isso foi um diferencial muito importante. E o trabalho com as crianças diretamente no meu ateliê não foi forte, até porque eu comecei curiosamente por cima, eu comecei na Espanha já com formação de professores, não fui eu que escolhi, o destino fez que isso acontecesse assim. E ao mesmo tempo eu fui procurar depois crianças, eu dei aula lá na Espanha pra crianças de educação infantil pra concretizar essa prática, mas o forte do meu Ateliê sempre foi a presença de professores e eu sempre fiz trabalhos com crianças em outros espaços. Eu fiz numa ONG por oito anos, fiz musicalização pra bebês em espaços que não eram meus, trabalhei muito com o SESC, com crianças, mas o forte foi a formação dos professores e o retorno que eles traziam sobre o que estavam fazendo com os alunos deles. Então eu ficava tranquila porque o retorno deles era muito positivo! E ainda é. E o meu ateliê, ele fez cursos nesses vinte e dois anos, sempre houve cursos nas férias, sempre houve a presença de convidados, não parou durante a pandemia, quase que de imediato se adaptou e seguiu.

Eu acredito que poderia ter havido uma coisa muito mais importante em relação ao meu atelier, nesse sentido de promover eventos, não houve porque sempre foi muito artesanal, eu sempre fiz as coisas sozinha e tinha um pouco de medo de me envolver com coisas grandes que exigiam divulgação, que exigia talvez um investimento prévio. Então foi sempre algo do meu tamanho e ao longo do tempo a disponibilidade das pessoas foi mudando muito, há vinte anos atrás eu cheguei a ter cursos de sábado de manhã com vinte e duas pessoas, imagine, um curso comum, normal, com aula quinzenal de quatro horas, as pessoas ficavam lá firmes o semestre inteiro, acabava aquele semestre se engajavam no próximo módulo.

Eu tinha cursos na sexta-feira à tarde com um grupo também relativamente grande, a questão de trabalhar no domingo foi descoberta há uns quinze anos atrás, talvez um pouco mais por sugestão de uma pessoa que veio do interior com um grupo de quinze professores que só podiam no domingo. Então as pessoas tinham muito mais disponibilidade, elas estavam muito menos engolidas por seus trabalhos e tinham os fins de semana muito mais livres. Em geral, o professor de música pouco trabalhava na sexta-feira, isso mudou muito, mudou muito! E sempre existia um meio do semestre em que eu lia um texto de advertência sobre estar consigo mesmo, sobre chegar até o fim das coisas, subitamente começou a não haver mais meio de semestre, por exemplo, no segundo semestre, quando acaba agosto, a minha sensação é que se faz assim “vuff... chegou dezembro!”

O tempo começou a passar numa velocidade incrível, enquanto os grupos foram diminuindo, diminuindo, diminuindo, nos últimos doze anos pra cá era difícil um grupo ultrapassar onze, doze pessoas, e depois menos, depois eu ficava bem feliz com nove, oito pessoas. E ao mesmo tempo a concorrência foi aumentando porque qualquer um pode entrar na internet e pedir “aí gente me ensina uma atividade pro dia das mães, o que que eu faço na festa junina?” E vieram informações de outros lados e alguns professores pararam de procurar essa autonomia reflexiva que permite a ele ser o elaborador da atividade. Nós estamos nisso agora.

Eu diria que tem um público altamente seletivo agora no ateliê, pequeno e seletivo, que são as pessoas que cansaram de correr atrás de atividade e estão procurando construir a linha condutora para essas atividades, esse é o público que eu tenho agora, muito menos gente. E acho que a tecnologia teve um papel decisivo aí, pro positivo, já que a gente pode acessar toda informação que tem no mundo, não é mais aquele mundo que eu te contei de quarenta anos atrás, hoje quem quiser acessa qualquer coisa que existe nesse mundo. Mas também o mundo virou uma prateleira de Walmart, você pode achar as coisas mais valiosas e as piores porcarias sem sentido, todas disponíveis, igualmente disponíveis. Algumas vezes até as coisas que têm menos qualidade estão muito mais disponíveis.

### **Aline: 9 - O que é o aconselhamento do impreciso para o preciso?**

**Enny Parejo:** Isso aí é também algo que Koellreutter magistralmente me ensinou. A gente, no estudo tradicional, parte da precisão, praticamente, e um primeiro elemento rítmico que se estuda é o pulso. E o pulso já te conduz a uma métrica. Aí você já está no compasso. Na melódica a mesma coisa, você vai aprender a nota dó, em seguida a escala de dó e vai sair em busca de o aluno cantar perfeitamente bem afinado e em uníssono essa escala de dó. Quando você parte do impreciso para o preciso, isso tudo não é importante, o Koellreutter tinha uma qualificação do ritmo, ritmos não métricos, ritmos métricos e ritmos amétricos. Então o não métrico era importantíssimo porque é a vida do ritmo. (demonstração visual através do vídeo): “Eu faço isso com a minha mão (realiza um movimento de ondas com o braço e mão interligados), isso não tem pulso, mas isso tem ritmo.”

Então, eu não sabia lidar com isso, eu não sabia que isso existia e que esse ritmo que é vida já pulsava em mim e que poderia pulsar nos meus alunos. “Então se você começa assim e depois você quer transformar isso num pulso. (novamente realiza o movimento de ondas com o braço e mão interligados). Você pode. Mas se você começa assim (bate palma com as mãos em um pulso rítmico preciso) e fica anos nisso e aí você quer que surja algo assim (o movimento

de ondas), é uma complicação dos diabos”. Então, esse caminho que vai do impreciso para o preciso é o caminho da expressão plena, da expressão livre, da expressão desbloqueada, e que te abre pra você fazer o que quiser depois, quer tocar com ritmo, quer tocar na métrica? quer improvisar com ritmo livre? Você pode porque você começou na liberdade.

A mesma coisa com a melódica. Se eu fizer (a entrevistada entoou uma melodia atonal, uma série de sons) E se eu fizer ... Eu nem era capaz de inventar um negócio assim, eu não era capaz de inventar nada que escapasse de uma escala diatônica, eu não era nem capaz de lidar com modos eclesiásticos ou Palestrinianos, tamanha prisão, prisão mesmo, da melódica e da rítmica na minha formação. Então, o Koellreutter ensinou que você podia fazer coisas que quisesse com a melódica e o que quisesse com a rítmica, partindo do impreciso pra chegar no preciso, e tudo foi ficando assim.

Eu fui aplicando isso na minha prática em tudo, indo do impreciso para o preciso, que é um caminho de evolução, agora do preciso para o impreciso você tem que desconstruir tantas coisas que é muito difícil, algumas pessoas nunca alcançam se desconstruir quando foram formatadas nessa precisão para entender por exemplo a beleza de uma melodia que use quartos de tons, microtons, uma melodia que não está sujeita a um pulso, né? Então isso daí é bárbaro. E eu adorei um dia estando na casa do Koellreutter, chegou um aluno que tinha ido passar as férias em Minas Gerais e ele chegou com uma cachacinha mineira e ele tinha feito um rótulo assim: “Imprecisa e paradoxal, a cachaça do mestre”.

**Aline: 10 - Qual a importância da BNCC para a educação? Acredita que ela tem sido colocada em prática de forma ativa atualmente?**

**Enny Parejo:** O que a BNCC tem que eu gosto muito é um discurso sistêmico. Ela tem um discurso sistêmico, de formação integral do aluno, que como é o meu discurso também, eu só posso gostar. Agora, não vejo nenhuma política pública oferecendo possibilidades de um professor vivenciar e entender o que é isso. “O que é essa formação sistêmica? Quando eu falo de ser humano integral estou falando de quê? O que significa a música que forma o ser humano integral na educação infantil? Que procedimentos didáticos trariam pro campo da minha sala de aula esse ser humano integral?” Eu não vejo essa discussão séria, eu vejo indicações.

A BNCC com a questão de se basear nas competências, desenvolvimento de competências e habilidades, é uma proposta interessante, mas aí eles elencam uma tal gama de competências e habilidades, que a pessoa facilmente se perde na fragmentação dessas competências e habilidades. Tem lá alguns campos, por exemplo, os campos de experiência da

educação infantil, aquilo é muito interessante pra você vislumbrar como um todo, mas a questão da escolha dos conteúdos, o que se vai ensinar, essa é uma questão que não é bem discutida.

“O que se vai ensinar depende do campo epistemológico da música? O que se deve ensinar quando se estuda música?” Essa é uma discussão. “Mas o que você deve ensinar em música quando eu moro na região norte do Brasil? O que é importante? E se eu morar lá no extremo sul? O que é importante?” Porque a música tem uma função social, Koellreutter dizia isso. Então como um documento de diretrizes para esses níveis básicos, é até um documento interessante nessa perspectiva que abre um discurso sistêmico e que propõe a integração de linguagens. mas aí a ideologia, porque se a gente não consegue nem fazer trabalhos interdisciplinares por falta de reunião nas escolas para que os diferentes métodos dialoguem e a gente possa realizar a interdisciplinaridade, imaginem o mesmo professor voltando a integrar todas aquelas áreas artísticas, então, aí pra mim isso entrou no campo do “blá blá blá”.

E quando você vai subindo pros anos finais do fundamental, pro ensino médio, aí você vê mesmo, no meu entender, uma esterilização do pensamento. A arte está ausente desse documento. É como se um jovem brasileiro só tivesse que pensar em trabalho, em técnica, em mercado, aí o documento fica zerado no meu entender. E eu acho que enquanto esses documentos não forem feitos com uma base social sólida de consulta à sociedade, escuta dos professores, escuta até mesmo do aluno e com tempo pra gestar isso... os documentos são feitos para atender determinações de fora, de bancos, de investimento, de financiamento do País, etcetera; “Aí Plim, surge um documento”. Já foi assim de certa forma com os documentos anteriores PCNs e RCNs, mas naquele momento se você compara com o momento atual, era muito mais qualitativo, no meu entender, faltou também mais escuta das bases para fazer os PCNs e RCNs. Mas agora não, agora foi a pura racionalidade técnica, uma equipe sentou, fez o documento, baixou e eu não acho que é um documento que vai ter vida longa. Sinceramente, eu não acho.

#### **Aline: 11 - Como foi sua experiência ministrando aulas no ensino superior?**

**Enny Parejo:** No ensino superior, eu ministrei aulas sempre de treinamento auditivo, percepção e teoria e depois de metodologias, abordando pedagogos da primeira e da segunda geração e também sobre currículo e planejamento. Sempre em licenciaturas. Eu não fui professora do bacharelado, muito embora se eu tivesse sido, acho que teria havido uma contribuição importante.

Alunos que vieram do bacharelado para o curso de licenciatura eles se chocavam “Nossa! Eu nunca ouvi falar do Paulo Freire. Nossa! Eu nunca ouvi essas ideias de Morin sobre a multidimensionalidade humana! Eu nunca ouvi falar sobre essa dialogicidade, escuta do aluno”. Então os alunos de bacharelado que vinham pra licenciatura, se chocavam com essa abertura, abertura de pensamento, abertura das práticas, abertura da relação humana que a educação propõe, e eu sempre levei pra minha sala de aula, primeiro a escuta musical sensível. O que é escuta musical sensível? É uma escuta musical em que o aluno tenha intencionalidade de perceber a música como vibração sonora. Então, isso exige uma preparação.

O aluno não chega correndo do trânsito, do metrô maluco de São Paulo e está pronto. Não, ele não está pronto. Então minhas aulas tinham uma hora e quarenta na maior parte das vezes, pelo menos quinze minutos desta aula era dedicada a trazer esse aluno pra aula. Então ele ia respirar, até pra oxigenar o cérebro dele. Eu trabalhava bastante com danças circulares pra abrir a aula. Por que a dança circular? Os alunos têm que dar as mãos, quando eles dão as mãos o campo energético se fortalece entre as pessoas. Antes disso eles já respiraram. Depois eles dão as mãos, eles dançam, eles se sentam, ouvem a música nessa ótica sensível, isso muda. E aí a questão da mudança de paradigmas sempre esteve presente nas minhas aulas, se eu ensinava um pedagogo que está numa linha mais tradicional, falava: “Olha, esse pedagogo é interessante, ele se baseia na transmissão de recursos para o ensino da linguagem, mas falta isso, falta isso, isso e aquilo”, abrindo a cabeça do aluno para uma necessária transformação.

Até tinha uma lousa na Faculdade Cantareira e uma vez uma aluna me desenhou lá com uma legenda engraçadíssima sobre a mudança de paradigmas, era uma palavra que ficou associada à minha pessoa, e de muitas formas eu senti também ter sido esteio emocional dos alunos de licenciatura. Uma espécie de para-raios. Tinha coisa indo mal em outra disciplina, outro professor era autoritário, outro professor fez o que eles acham que não deveriam fazer, eles iam contar pra mim. Então eu ajudava a pensar a respeito da atitude desse professor num contexto tradicionalista, magistocentrismo e dizia: “Olha, você tem pelo menos uma coisa a aprender com isso, o que não fazer, né?”

Então eu tinha uma relação excelente com os alunos, sempre houve um envolvimento, eu sempre coloquei claramente minhas posturas políticas, numa escola sem partido isso seria bem dramático. Nos últimos anos o conflito foi grande, com muitos alunos evangélicos e de direita, pensamento de direita, mas eu nunca deixei de falar o que eu pensava e o que eu achava que a educação brasileira precisaria, que tipo de posicionamento político precisaria. Gostei muito de trabalhar com eles na ótica dos valores, de descobrir, por exemplo, quais são os valores que iluminam a minha prática? Quando eu fazia essa pergunta os alunos ficavam assim

desorientados “Como assim? O que é isso professora? O que você quer dizer com valores?” Eu falava: “No dicionário genérico, valores são coisas que valem. Então o que eu estou perguntando é o que é válido pra você na sua prática? O que é mais importante pra você na sua prática?” Aí começava o processo. E eu avaliava por portfólio, o aluno fazia o portfólio, no começo, semanalmente e eu dava retornos por escrito via e-mail sobre o portfólio reflexivo do aluno. Depois começou a não dar mais tempo, ficou quinzenal e depois mensal, mas isso era um jeito do aluno ficar engajado no processo do que ele estava aprendendo. Era a forma de avaliação, e eu não fazia provas, cheguei a fazer provas algumas vezes com consulta a tudo que eles quisessem, podiam consultar a internet, livro, caderno, o que quisessem, e ainda assim eles ficavam mortos de medo da prova porque pra responder o que eu tava perguntando eles tinham que pensar. Eles não estavam tão acostumados com isso. Então foi uma experiência muito legal e eu lamento muito não ser mais agora professora universitária, na Cantareira acabou o curso. Estou aí disponível caso apareçam outras possibilidades, acho que foi importante pros alunos desenvolverem uma mentalidade de educador, se tornarem mais dialógicos e entenderem que eles também aprendem com os alunos deles. Esse foi o meu mote.

**Aline: 12 - Dentre suas obras publicadas, qual você considera ser mais importante?**

**Enny Parejo:** Eu passei a vida toda tentando publicar o livro da filosofia de trabalho de Iniciação e Sensibilização Musical como um livro concreto de papel. O tempo foi passando, não consegui fazer isso, até porque em Iniciação e Sensibilização, as práticas envolviam muitos áudios. Há mais de vinte anos atrás eu tentei fazer um processo pela Lei Rouanet de liberação do uso desses áudios e era complicadíssimo, então eu acabei editando no formato e-book e pra mim é muito difícil saber qual é o alcance do e-book. E eu ainda gostaria de ter esse livro que se chama Iniciação e Sensibilização Musical editado em papel. Talvez ainda faça isso. Então esse é o cerne, é o livro mais importante de tudo que eu já fiz.

Agora, eu acho que o *Estorinhas para ouvir* é um livro muito importante, justamente porque ele traz essa minha gênese como formadora e educadora da escuta musical, é ali que tudo começa, com as criancinhas de dois a quatro anos com a ajuda da mãe ou da professora. Os maiores vão fazendo isso sozinho. Então esse livro procura traçar esse caminho. Eu não escrevi muito, gosto muito dos materiais que eu escrevi para o Projeto Guri porque eles trazem um percurso possível para o ensino, bem de acordo com o que eu acredito agora. É claro que eu tive que me adaptar à filosofia do projeto, mas foi uma possibilidade de falar das coisas, bem como eu acredito nesse material também, o melhor é que ele fica disponível, qualquer pessoa

pode acessar. Mas acho que a obra lapidar mesmo é o *Iniciação e Sensibilização Musical* que está no formato e-book.

## APÊNDICE II - MODELO DO TCLE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Título do estudo: Enny Parejo: reflexões a respeito de sua prática pedagógicas como educadora musical

Estudante: Aline Souza Correia

Instituição: Instituto de Artes UNESP

Telefone:

Local da coleta de dados:

Orientadora: Monique Traverzim

Telefone:

Instituição:

Eu, \_\_\_\_\_, responsável pela pesquisa “Enny Parejo: reflexões a respeito de suas práticas pedagógicas como educadora musical”, a convidamos a participar como voluntária deste nosso estudo.

Por meio desta pesquisa pretende-se compreender quais são as práticas pedagógicas criadas por Enny Parejo para a formação de educadores musicais e identificar as suas contribuições na área da educação musical na contemporaneidade, evidenciando propostas que vão além das recorrentemente mencionadas por educadores em cursos de Licenciatura, como também, cursos para formação continuada e capacitações.

Acreditamos que ela seja importante porque o tema a ser abordado busca referenciar as práticas pedagógicas desenvolvidas pela educadora musical Enny Parejo, dando visibilidade às abordagens pedagógicas desenvolvidas e suas propostas didáticas em conexão com sua trajetória como mulher atuante em contextos que em grande escala são predominantemente masculinos, como por exemplo, os destaques dados a práticas pedagógicas musicais de educadores no ambiente acadêmico e de formação que se mostram presentes em maioria, sendo assim, localizar e atribuir os materiais de educadoras, demonstra em suma importância e escala a atuação das mulheres no desenvolvimento dessas abordagens, na contemporaneidade.

Para o desenvolvimento deste estudo será feito o seguinte:

- Estudo de caso
- Ferramenta de coleta de dados – entrevistas semi-estruturadas
- Revisão bibliográfica da produção bibliográfica da educadora

Sua participação constará em uma entrevista via plataforma de chamada de vídeo que será gravada e transcrita posteriormente, a transcrição será enviada para revisão caso você queira modificar algo.

Sendo sua participação voluntária, você não receberá benefício financeiro. Os gastos necessários para a sua participação na pesquisa serão assumidos pelos pesquisadores.

Os benefícios que esperamos como estudo são evidenciar o trabalho desenvolvido por educadoras musicais, dando maior visibilidade e foco para as suas trajetórias e contribuições.

Você tem garantida a possibilidade de não aceitar participar ou de retirar sua permissão a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo pela sua decisão.

Durante todo o período da pesquisa você terá a possibilidade de tirar qualquer dúvida ou pedir qualquer outro esclarecimento. Para isso, entre em contato com algum dos pesquisadores.

As informações desta pesquisa serão confidenciais e poderão ser divulgadas em eventos ou publicações.

### **Autorização**

Eu, \_\_\_\_\_, após a leitura deste documento e ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, estou suficientemente informado, ficando claro para que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa e dos procedimentos aos quais serei submetido. Diante do exposto e de espontânea vontade, expresso minha concordância em participar deste estudo e assino este termo em duas vias, uma das quais foime entregue.

**Assinatura do voluntário**

\_\_\_\_\_  
**Assinatura da responsável pela pesquisa**

\_\_\_\_\_  
Local e data: São Paulo, \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Conselho de Curso do Bacharelado em Música e  
Licenciatura em Música (CCBM/LeM)**TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA**

Eu,..... Aline Souza Correia .....,  
aluno/a do Curso de ..... Licenciatura em Música .....,  
orientado/a pelo/a professor/a ..... Monique Traverzim ....., declaro  
que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas técnicas  
e científicas exigidas na elaboração de textos previstas no Manual para elaboração do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e  
apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem estas  
especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e da  
atribuição da nota zero ao TCC e de minha consequente reprovação na disciplina.

São Paulo, .....<sup>30</sup>..... de ..... outubro ..... de 20.....<sup>22</sup>..

Assinatura/aluno/a

Aline Souza Correia