

BLOQUEIOS NA PERFORMANCE MUSICAL

Karla da Silva Ferreira Corrêa Souza

FAMES - Karla.kr1000@gmail.com

Resumo

A falta de controle sobre o comumente chamado nervosismo, pode ocasionar dificuldades na performance musical. Os estudiosos nessa área têm considerado que aspectos psicológicos e técnicas específicas também devam ser trabalhadas por nós professores com eles, para que atendamos mais eficientemente nossos performers. Desejamos que os mesmos possam alcançar um considerável domínio e estética ao se depararem com seu público. Alguns de nossos alunos chegam a fazer ótimo trabalho em sala de aula, mas ao se depararem com provas e apresentações públicas apresentam dúvidas e insegurança. Quando a dificuldade aparece, cabe ao professor dar a devida atenção a ela para que a mesma desapareça ou diminua. Mas, isso só será possível, evidentemente, se nós, educadores, tivermos segurança e experiência do que estamos dispostos a ensinar. A música também é uma linguagem.

Palavras-chave: domínio; eficientemente; apresentações públicas; provas; linguagem;

Abstract

The lack of control over the so called nervousness may cause difficulties in the musical performance. Studies about this subject have considered that psychological aspects and specific techniques may also be worked by us, teachers, with them (students), so that we might be able to attend our performers with efficiency. We wish them to achieve some mastery and posture when facing the audience. Some of our students do a great job in the classroom, but as they face the audience, are at auditions and tests, they show insecurity. When difficulty comes up, it is up to the teacher to be attentive enough, so it may disappear or at least diminishes. But this will only be possible if we, educators, have experience and if we are sure of what we intend to teach. Music is also a means of communication.

Keywords: mastery, efficiently; public presentations; have proof; language;

1. INTRODUÇÃO

1.1. CONTRIBUINDO NA PERFORMANCE DO ALUNO

Acompanhamos em nossa própria era os diversos avanços em todas as áreas profissionais. É na Medicina aonde tratamentos novos são desenvolvidos e passam a ser utilizados depois das devidas experiências; é na área tecnológica com novos aparelhos eletrônicos que surgem; na área pedagógica com as revisões e alterações em livros didáticos, enfim. De uma forma geral, atualmente presenciamos e participamos de todo um desenvolvimento neste processo mundial de globalização. Estudando para este trabalho, tornou-se mais clara a questão da preocupação de muitos profissionais da música, que também questionam a falta de evolução na questão do ensino de música. O sistema do minucioso programa pedagógico do conservatório nasceu das idéias políticas geradas em seguida à Revolução Francesa (HARNONCOURT, 1984). Anteriormente a esse famoso movimento da história, a formação dos músicos acontecia através da relação entre aprendiz e mestre, semelhante àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos; um determinado mestre ensinava o "ofício" à sua maneira (id., 1984).

Oponho-me ao especialista [...] Para merecer o nome de músico, deve-se possuir não somente o conhecimento específico em uma área, mas ter o conhecimento de todos os campos de sua arte. [...] Schoenberg nos relata [...] a tragédia da divisão dos professores de música em guetos de especialistas que, no seu provincialismo ou soberba, não se dão conta de seu isolamento. Não se trata de uma apologia do 'especialista em generalidades' [...] É nossa, dos docentes da performance musical, a responsabilidade na resolução dos conflitos gerados pelos valores herdados do modelo de conservatório (BORÉM, 2007, grifo nosso).

Vivemos numa época aonde se valoriza bem a quantidade. Acreditamos não ser totalmente negativa tal questão. Porém quando a quantidade prejudica a qualidade pelos excessos é hora de reavaliar prioridades. O repertório é ponto importantíssimo para contribuir positivamente na performance de nossos alunos. Estamos no Brasil e sempre há o questionamento tanto de alunos quanto de professores sobre a super valorização de conteúdo estrangeiro. Será que estamos ainda muito longe da "repaginação" da grade curricular de estudo? Por que continuar com uma quantidade de músicas BRASILEIRAS muito, muito, muito menor nas mãos e vozes de nossos alunos? Nossa música é elogiada e reconhecida em TODO O MUNDO, tanto erudita quanto popular. Nossos alunos muitas vezes abandonam o instrumento, o curso de música por não gostarem de um repertório com o qual não se identificam. O aluno quer também viver a cultura de sua terra, de suas raízes.

Estou plenamente convencido de que é de importância decisiva, para a sobrevivência do espírito europeu, saber viver com a nossa cultura. Para tal, no que concerne à música, coloco duas condições: * Primeira: os músicos precisam ser formados através de novos métodos que correspondam àqueles de duzentos anos atrás. A música em nossas escolas não é ensinada como uma língua, mas somente como uma técnica de prática musical: o esqueleto tecnocrático, sem vida. * Segunda: a formação geral deveria ser repensada e receber o lugar que merece. Assim, iremos perceber as grandes obras do passado por um novo prisma: aquele da diversidade que nos mobiliza e nos transforma e que também nos prepara para absorver o novo (HARNONCOURT, 1984, p. 16).

A modernização é necessária também na área musical, pois o aluno que estuda canto, piano ou violino tem questionado e solicitado maior desenvoltura nas suas expectativas pessoais. Ele não quer só imitar, reproduzir ou decorar, quer se sentir um músico mais seguro e completo, de uma forma geral. Criar caminhos para que o aluno sinta motivação legítima pelo que está estudando é nossa responsabilidade como professores.

Os estudantes de música no Brasil, em geral, não criam hábitos de leitura e pesquisa (espontânea) [...] Prevalece, muitas vezes a idéia "romântica" de que o músico deve tocar apenas com a "sensibilidade" e o "sentimento" (o "coração") [...] O nosso músico sofre de desatualização crônica. (Id., 1984, p. 7).

Nosso estudante e performer têm apresentado problemas devido à falta de uma pedagogia musical mais eficiente e que corresponda às suas necessidades de uma forma mais ampla. Se apenas a música européia, que é ensinada em todo o mundo, não está sendo suficiente é preciso incluir o que está faltando. Fica mais uma vez a pergunta: Por que não incluir a música brasileira, a americana, a latina, enfim, a música OCIDENTAL mais intensamente em nosso contexto diário de ensino? Afinal de contas estamos na América! Nada contra a Europa. Na verdade a sugestão é de valorizarmos mais nossa própria arte sem desprezar evidentemente grandes artistas que existiram e que ainda existem em muitos lugares do mundo. As variedades podem andar lado a lado. Mas muitos de nossos profissionais gostam da idéia de que uma hora teremos reais contextos culturais mais próximos de nós, frutos de nossa própria história.

Você pode inventar a música mais intelectualizada imaginável, mas há momentos em que não resiste ao desejo de cantar uma seresta. Isso pode ser interpretado como uma advertência à nossa gente: "Sim vamos progredir, mas sem matar nossa veia lírica, nosso passado, nossas profundas raízes sentimentais [...] Pois, em suma, com sua música você [Villa-Lobos] insinua que a despeito de todo o progresso material e mecânico, devemos preservar nossas qualidades humanas, usando máquinas em nosso benefício e jamais tomando-

nos escravos delas! [Palavras do escritor da época Érico Veríssimo] (SILVA, 2001, p. 178).

Segundo Harnoncourt (1984, p. 15) [...] “ainda hoje, músicos são educados para a música européia, no mundo inteiro...” Ainda ressaltando, a questão é que acompanhamos as evoluções tecnológicas, o progresso nas áreas médicas bem como nas questões educacionais, dentre outras, como já citado inicialmente. Inclusive a cultura, bem como saúde e educação, dentre outros aspectos, está incluída nas políticas públicas de caráter social (SHIROMA ET AL, 2004).

“Todos nós sabemos como se aprende uma língua estrangeira; [...] Precisamos então, tal como se aprende os vocábulos, a gramática e a pronúncia de uma língua estrangeira, na música, aprender a sua articulação, a harmonia e os princípios que regem as cesuras e os acentos. Mesmo que nos utilizemos destes princípios na execução musical, isto não quer dizer que já estamos fazendo música de fato; é antes como se soletrássemos os sons em vez de tocá-los. Talvez se soletre bem e até com graça, mas música, só a estaremos realmente produzindo a partir do momento em que não pensarmos mais na gramática e nos vocábulos, quando não mais necessitarmos, mas pudermos simplesmente falar. É preciso que ela se torne a nossa língua própria e natural. É este o objetivo (HARNONCOURT, 1984, p. 50 grifo nosso).

A familiarização com a língua portuguesa, pelos brasileiros e portugueses, se deu, se dá e se dará pelo convívio. Com a música também é e será assim. Essas vivências podem crescer com o passar do tempo, unidas à experiência do aluno e seu interesse. Vejamos um exemplo de questão específica a ser solucionada, na música.

Há [...] muitos casos, onde literalmente é impossível a sustentação exata do som, estipulada na partitura, seja por motivos técnicos ou por razões musicais; estes casos mostram, pelo menos, que a escrita e a prática musical freqüentemente diferem neste ponto. Como exemplo claríssimo, temos a execução de acorde em instrumentos de cordas (nos quais é tecnicamente impossível sustentar todas as notas) ou, então, em instrumentos cujas notas não podem ser sustentadas por toda a sua duração (como no piano, o cravo e outros instrumentos de cordas dedilhadas). (Id., 1984, p. 38, grifo nosso).

A aparente complexidade que abordamos, poderá ser assim considerada pela falta ou pouco contato com a vivência aqui apresentada. No entanto ela poderá ser bem entendida no contato prático com os instrumentos citados ao lado do músico ou professor específico do mesmo.

As críticas de que o ensino da performance musical carece de bases fundamentadas podem ter origem no modelo essencialmente prático dos conservatórios, ou ainda, na arrogância que às vezes ronda o academicismo. A supervalorização da elaboração intelectual e teórica em detrimento da prática já mostrou sua inconveniência

na música, em exemplos que vão desde o princípio da "secunda practica" elaborados por Monteverdi para escapar de regras de condição melódica e harmonia, cristalizadas no conservadorismo vocalizado por Artusi, ao erro musicológico de François Fétilis ao corrigir e publicar a introdução do Quarteto Dissonante de Mozart sem suas harmonias ásperas. [...] (BOREM, 2007, grifo nosso).

Na Bíblia Sagrada, no livro de Provérbios 15:33 temos também o importante texto: "[...] a humildade precede a honra". Muitos concordam com o princípio da humildade diante do conhecimento. Ninguém sabe tudo! Sempre há alguma coisa a aprender e a aprimorar. Professores também aprendem até com seus alunos.

1.2. POR QUE ALGUNS ALUNOS DE MÚSICA NÃO POSSUEM UMA PERFORMANCE CONVINCENTE?

O fato é que provavelmente, devido às informações recebidas ou estudadas superficialmente, limitações desenvolveram-se. É como estudar verbo na gramática portuguesa. Existem vários tempos verbais como presente, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito, futuro do presente, futuro do pretérito, etc. Sem falar dos modos diferentes: modo indicativo, modo subjuntivo e modo imperativo. Se o brasileiro ou o estudante da língua portuguesa souber apenas conjugar o presente do modo indicativo certamente terá problemas e constrangimentos, sobretudo se for uma pessoa que precisa falar bem em público. Vale o mesmo para a língua inglesa com relação aos verbos auxiliares, por exemplo. Apenas o verbo to be não dará conta da comunicação. Precisa-se ter o conhecimento dos outros auxiliares bem como da combinação dos verbos regulares e irregulares entre si, enfim, nos respectivos contextos. Harnoncourt (1984, p. 43) cita que "[...] nossa concepção está muito ligada à música do século XIX, onde a liberdade criativa do intérprete era limitada radicalmente pelo estilo autobiográfico da composição". O que se observa em alguns músicos é que enfrentam alguns embaraços ou desconforto diante de certas partituras. O estudo apenas das linhas melódicas limitam o performer. Estudando mais os contextos harmônicos os caminhos para a criatividade serão mais amplos e darão conseqüentemente mais segurança ao músico, ao artista.

Apesar do talento e dedicação de alguns professores, o processo de formação do músico no Brasil é muito mais de adestramento que de enriquecimento (o que, aliás, não é apanágio nosso...). É dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e compreensão de diversos estilos (sua relação com as outras artes) são colocadas em segundo plano ou inteiramente esquecidas. (HARNONCOURT, 1984, p.7).

Infelizmente a abordagem de elementos básicos na gramática musical, algumas vezes não são devidamente trabalhados e estudados. Naturalmente na concepção do estudo inicial e básico tais questões correrão o risco de não serem aprendidas e sim decoradas. Isso significa que quando aparecer um “tempo verbal sem ser o presente do indicativo”, parafraseando, não se saberá para onde ir se foi estudado apenas este.

Há partituras italianas cujas linhas para as vozes instrumentais são deixadas vazias; o executante tem, nestas, a possibilidade de completar a partitura orquestral nas passagens em questão. Isto não era feito normalmente pelo compositor, mas considerado como parte da própria execução. Obra e execução eram consideradas duas coisas claramente separadas. (id., 1984, p. 47).

Não foram incríveis as apresentações de nossas ginastas brasileiras nos jogos Pan-Americanos de 2007? Certamente o fruto de um trabalho eficiente e evolutivo. Com boas referências, pianistas, violonistas, bem como outros instrumentistas, alcançarão as devidas expectativas diante da necessidade musical de cada um. Música tem vida, movimento em si mesma. Precisa ser apresentada de maneira proporcional ao seu significado!

1.3. OBJETIVOS

IDENTIFICANDO OS PRINCIPAIS BLOQUEIOS

(A1). * Ser observado e julgado por terceiros

A interpretação sempre é muito relevante. Quando alguém não usa nenhuma ou pouca dinâmica, não está fazendo música alguma, mas apenas tocando “nota por nota”. Uma música não deve apenas apresentar notas certas, mas transmitir outras características. As nuances (forte, piano, mezzo forte, mezzo piano, enfim), também chamadas de dinâmica, podem enriquecer consideravelmente a obra proporcionando uma interpretação interessante. As *brincadeiras* com o andamento também, ora rápido ou mais calmo em certos momentos, compõem bem a variedade de idéias e seguem no curso da valorização da mesma.

Num contexto musical contemporâneo, comprometido por uma trajetória histórica das práticas musicais influenciadas pelo tecnicismo das gravações digitais e pela herança romântica do performer como gênio talentoso e mítico, o músico performer, estudante ou profissional, está consciente dos altos padrões de qualidade que são esperados em relação às suas apresentações musicais. O número crescente de professores de todas as áreas

de conhecimento e práticas musicais tem contribuído para uma melhoria do nível do ensino musical e instrumental, mas não tão fartamente que demandas complexas e específicas como aquelas relacionadas às dinâmicas psicológicas presentes na performance musical estejam sendo devidamente atendidas. [...] O trabalho didático das Oficinas de Performance [...] busca o conhecimento da interação dos processos psicológicos motores envolvidos na prática da performance musical, além de pesquisar técnicas e recursos aplicáveis em contextos pedagógicos para prevenir ou amenizar problemas, em melhorar a qualidade das performances musicais de alunos e músicos profissionais. (MORAES, 2007, grifo nosso).

A interpretação é de grande importância mesmo. Consideremos o exemplo da sílaba tônica. Esta dá certa movimentação para as palavras que uma hora são oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas. Sem a entonação mais forte em determinada sílaba, as palavras ficarão com som estático e “sem graça”; se uma pessoa falar casualmente ou numa ocasião mais formal sem as devidas sílabas tônicas em seus respectivos lugares, certamente será difícil ouvi-la prazerosamente ou com boa atenção. Sem falar da pontuação que é sumamente importante! Assim também acontece na música. Harnoncourt (1984, p.42) expõe que [...] “de acordo com o princípio da acentuação na linguagem falada, com sílabas fortes e fracas, a algo de pesado sempre sucede algo de leve, o que na música também acontece e é expresso através da interpretação”. É um princípio básico tratamos desse tipo de questão no estudo de música, tanto os cantores, como os instrumentistas. Sem essas nuances de fraco e forte, bem como sua organização de, em que hora vai ser de uma maneira ou de outra, a música não será expressa de uma forma a que se propõe. Afinal de contas, o seu principal objetivo deve ser emocionar o ouvinte, perturbá-lo, enfim; ele precisa sentir algo. É coisa de compositores ou de criadores diversos, a grande vontade de apresentar algo diferente ou inédito, chegando muitas vezes a “assustar” alguns dos espectadores. Ainda segundo o autor anteriormente citado (1984, p. 32) [...] “nossa música é justamente constituída destes efeitos: conduzir o ouvinte à idéia da obra, ao seu conteúdo, através de surpresas e choques”. Não é então de se admirar, que muitos ouvintes considerem estranhas certas músicas devido às mesmas serem bem diferentes da forma a que estão acostumados. As músicas folclóricas são um bom exemplo de uma música mais simples que foi passando de pai para filho, de professor para aluno, enfim. Quando aparece a tal música “séria”, que seria mais do ramo digamos que, “filosófico musical”, evidentemente essa música com temas mais complexos e variados será repulsiva a alguns. Harnoncourt (1984, p.24) ainda *filosofa*: [...] “Caso o compositor queira provocar o estado de tensão no ouvinte, ele o fará, frustrando a sua expectativa, levando-o a melodias alhures, para só em outro momento satisfazê-lo com a seqüência melódica esperada.” Um artista sempre causa

surpresas; ele quer *surpreender e chocar*.

Esta 'autenticidade' muitas vezes citada, me parece o maior inimigo de uma interpretação honesta, pois ela, em vez de procurar reviver o que está por trás da partitura, faz soar apenas o que está escrito. A escrita musical não pode, como tal, reviver uma obra musical, mas unicamente fornecer alguns pontos de referência para que isto aconteça. Autêntico, no puro sentido da palavra, é aquele que reconhece nas notas o pensamento do compositor e assim as reproduz. (id., 1984, p. 62 e 63, grifo nosso).

Achar o andamento correto em que uma peça deve ser tocada, a relação dos vários tempi entre si numa obra [...] é certamente um dos principais problemas na música. (HARNONCOURT, 1984, p. 64, grifo nosso).

(A2). *Estar ainda sem o devido preparo, autonomia, segurança e domínio do conteúdo que a música que será exposta, exige ou propõe.

Uma música, para atingir o seu objetivo principal, deve "mexer" com o ouvinte, seja num momento de calma ou de euforia, independentemente dele ser um músico ou não.

No método francês, tratava-se de integrar a música ao processo político geral, através de uma minuciosa uniformização dos estilos musicais. O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida (contudo, a palavra "compreender" perde aqui o seu sentido próprio); ela deve tocar, excitar, adormecer [...] Seja a pessoa culta ou não; ela deve ser uma "língua" que todos entendam sem precisar aprendê-la. (HARNONCOURT, 1984, p. 29, grifo nosso).

Com a Revolução Francesa, como já ditamos neste artigo, muitas coisas mudaram em alguns aspectos musicais, tanto na forma de ensinar quanto na forma de criar música. O fato de anteriormente a essa fase terem existido estilos diferentes aos da pós – revolução referida, não quer dizer que essa "simplicidade" já não existisse. Essa "música simples" pode ser considerada a do tipo que "fica na boca do povo", ou seja, em sua memória; a que é mais "abraçada", conhecida, enfim.

A educação musical no Ocidente sempre foi parte integrante e essencial da educação [...] A partir do momento em que a música deve ser dirigida a todos, que o ouvinte não precisa mais compreender nada de música, torna-se necessário eliminar qualquer discurso que exija compreensão; o compositor precisa escrever uma música que, da forma mais fácil e acessível possível, se dirija diretamente à sensibilidade do público. [...] id., 1984, p. 30).

A questão em curso é que nem toda pessoa tem uma concentração ou paciência para ficar filosofando em cima de determinada área do conhecimento. Há um pensamento geral da classe de Filósofos que inevitavelmente vive explorando e comentando sobre matérias diversas. De acordo com Alpheu Tersariol no Pequeno Dicionário Brasileiro, filosofar é “discorrer sobre filosofia ou qualquer matéria científica; argumentar ou discutir com sutileza”. E Filosofia é a “ciência geral dos princípios e causas, ou sistemas de noções gerais sobre o conjunto das coisas; esforço para generalizar, aprofundar, refletir e explicar; força moral e elevação de espírito com que o homem se coloca acima dos preconceitos; sabedoria”. É claro que a arte está por aí para sair da mesmice, do estático, do tédio. Se for complexa ou não, isso não é o mais importante, mas sim o aspecto da renovação do instante ou do espaço.

Gostaria [...] De alertar os músicos dizendo-lhes que não superestimassem a sua compreensão da música histórica. Somente enxergando o sentido que se encontra por trás dos antigos escritos e tratados, é que poderemos concluir alguma coisa sobre a interpretação musical. (id., 1984, p. 40, grifo nosso).

Ainda presenciamos o conflito do repertório que em certas situações não é apreciado nem por alunos nem pelos ouvintes. Acreditamos que examinando aqui e ali podemos crescer e chegar a algum lugar e até mesmo à autenticidade. Quem sabe? Os alunos performers por vezes ignoram este processo de **amadurecimento e crescimento**. Alguns ficam no meio do caminho, no meio do processo. Valem as frases bíblicas de I Tessalonicenses 5:21: “Julgai todas as coisas, retende o que é bom” e de Provérbios 14:23: “Em todo o trabalho há proveito; meras palavras, porém, só encaminham à penúria”.

2. METODOLOGIA

Procuramos material de professores em artigos e livros que também vêm se preocupando com os métodos que podem ser usados para melhorarmos nossas aulas e nossas formas de passar o conhecimento. Francisco Pereira da Silva foi responsável pelo texto de ‘A vida dos Grandes Brasileiros - Villa-Lobos’. Já em ‘Políticas Educacionais’ pudemos estudar um pouco com as Profas. Eneida Oto Shiroma, Maria Célia M. de Moraes e Olinda Evangelista. Foi muito rica também a pesquisa com Nikolaus Harnoncourt em ‘O Discurso dos Sons’, material existente já com várias edições. Pudemos também obter na internet comentários sobre o assunto com os Profs. Abel Moraes, Fausto Borém, Silvio Ferraz e Fernando Iazzetta. Nosso objetivo comum é estarmos aptos e continuarmos com nosso objetivo de progredirmos no

processo de enriquecimento da performance de nossos alunos e colegas de profissão.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1. INTRODUÇÃO

Há algumas décadas atrás, a maioria das pessoas tinha que esperar eventos específicos, como concertos e festas, para ouvirem música.

Da Idade Média à Revolução Francesa, a música sempre foi um dos pilares de nossa cultura, de nossa vida. Compreendê-la, fazia parte da cultura geral. Hoje, no entanto, ela se tornou um simples fundamento que permite preencher noites vazias com idas a concertos ou óperas, organizar festividades públicas ou, quando ficamos em casa, com a ajuda dos aparelhos de som, espantar ou enriquecer o silêncio criado pela solidão [...] Ouvimos atualmente muito mais música do que antes – quase ininterruptamente – mas esta, na prática representa bem pouco possuindo não mais que uma mera função decorativa [...] Rejeitamos a intensidade da vida em troca da sedução enganadora do conforto. (HARNONCOURT, 1984, p.13, grifo nosso).

Toda a arte tem as características de seu tempo e com a música também é assim. A literatura, a pintura, por exemplo, sempre influenciaram a música naturalmente nos respectivos períodos da História. Em nossos dias não é diferente.

Nós nos afastamos da arte atual por ser perturbadora talvez pelo próprio fato de que a arte tenha que perturbar. Não estávamos, entretanto buscando nenhum tipo de confrontação, só queríamos uma beleza que pudesse nos distrair do tédio do dia-a-dia. Assim, a arte – e a música em particular – se tornou um simples ornamento e nós nos voltamos para a música histórica, para a música antiga uma vez que, nesta encontramos a beleza e a harmonia tão almejadas (id, p.14).

Os tempos atuais possuem certas características. São desigualdades sociais e econômicas, lares desunidos, guerras civis, estranhos e mortais fenômenos da natureza, crescente poluição do meio ambiente, barulho de carros, buzinas, enfim. Conseqüentemente as nossas artes serão frutos dessas influências.

Obviamente música não é intemporal, ao contrário, está ligada ao seu tempo, e como toda a expressão cultural do homem, é de importância primordial para a sua vida [...] Na música atual, observamos de imediato, que ela está dividida em: "música folclórica", "música popular" e "música séria" (está última expressão, para mim inexistente). (id, p.24).

A música folclórica é a música "do povo", ou seja, passou de geração em

geração, de pai para filho, sem registro dos compositores como já citado; aprendemos a cantá-las na rodinha de amigos da escola. Exemplos: "Ciranda, Cirandinha", "Marcha Soldado". Já a música popular é mais presente na televisão nos canais mais assistidos pela massa da população, na mídia. Exemplos: "Detalhes," cantada por Roberto Carlos, "É o amor", cantada pelos irmãos Zezé di Camargo e Luciano. Essa música chamada "séria", citada na referência acima, é considerada a tal música européia ensinada em todo o mundo, também chamada música erudita. Embora tenhamos a mesma em nosso país, raramente ou poucas vezes é apresentada ao público em contrapartida com a música popular. Toca-se e estuda-se músicas de compositores como Bach, Mozart e Beethoven, dentre outros. Exemplos de músicas desses compositores: Jesus, Alegria dos Homens, Pequena Serenata e a Nona Sinfonia, respectivamente compostas pelos autores citados acima. Compositores brasileiros como Villa-Lobos e Carlos Gomes não ficam atrás em comparação com aqueles estrangeiros. Suas obras como "O Trenzinho Caipira" e "O Guarani" estão em grande destaque e reconhecimento na tal ramificação da "música séria".

Dizia: "Empreguei a música folclórica para formar a minha personalidade musical, mas não tenho a pretensão de trabalhar com o folclore como um especialista no gênero. Sou demasiadamente individualista para fazê-lo. Assimilei simplesmente a música folclórica forjando para mim o estilo próprio e espero que assim, essa música constitua a melhor parte de minha obra". (SILVA, 2001, p.67, grifo nosso).

Os concertos ou recitais tradicionalmente apresentados têm um público que costuma apreciar e freqüentar esses eventos, comparecendo para se deleitarem e prestigiarem.

Para Rubinstein [...] Em entrevista concedida A Notícia, em 1920, declara: "É justo, porém já que me apresenta a oportunidade, declarar, ainda, que me surpreendeu o Sr. Villa - Lobos. Um grupo de amigos desse compositor brasileiro proporcionou-me o ensejo de ouvir trabalhos seus e dessa audição ficou-me a convicção de que seu país tem nesse compositor um artista eminente, e nada inferior aos maiores compositores modernos da Europa. Tem todas as características de um gênio musical [...] Em 1911, Rubinstein, por pedido de Nelson Rockefeller, realizou um concerto com obras de Villa - Lobos no Museu de Arte Moderna de Nova York, quando ali Portinari inaugurava a sua exposição. (SILVA, 2001, p. 78 e 79).

É muito bom quando um artista de nosso país é reconhecido mundialmente como foi o caso de Villa-Lobos. Ainda mais o recebendo de outro compositor como pudemos averiguar na citação acima. Mas nem sempre foi assim. É comum para um artista receber terríveis críticas ao querer usar elementos novos. Sempre foi assim no meio artístico. Em cada fase de transição da arte, sempre muita controvérsia e polêmica.

3.2. DESENVOLVIMENTO

Vivemos numa fase aonde a música que se gosta de ouvir é muito pessoal. Uma mesma música pode ser maravilhosa para alguns e horrorosa para outros. Como diz o ditado popular: “gosto não se discute”.

Explica-se aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela. Desse modo, cada um sente-se com o direito e capaz de opinar sobre o valor e a execução de música – um ponto de vista que possivelmente se aplica à música pós – revolução, mas que de forma alguma vale para aquela composta nos períodos anteriores. (HARRISONCOURT, 1984, p. 15).

Daremos um exemplo de algumas situações em que a música supostamente “bela”, não é apresentada segundo o gosto tradicional do grupo:

Sobre o que foi este acontecimento, Villa escreve ao amigo Iberé Lemos. Eis um trecho de sua carta: “Quando chegou a vez da música as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaia que me cobriram de louros. No segundo [concerto], a mesma coisa na parte musical, e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem. Que susto passaram os meus intérpretes, vais ver!... [Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembra-te? O conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem. Um galato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba!...] Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheia de ovos podres e batatas. Esses moços ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna em São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que não fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uff!... Chega!” (SILVA, 2001, p.82 e 83).

Vejamos outro exemplo:

Mas em Paris, como no Rio ou São Paulo, havia o grande público de gosto musical conservador que não aceitava, absolutamente, os “futuristas” da música. Como aconteceu na Semana de Arte Moderna de São Paulo, Villa-Lobos teve também a sua vaia parisiense, aliás, uma estrondosa vaia na sala Gaveau quando Edgard Varèse apresentava o seu trabalho *Américos* e ele, o bailado *Amazonas*. [...] Mas a música de Villa-Lobos, como a dos demais vanguardistas, nem sempre era aceita. Em cada audição o imprevisto era a nota. Em 1930, Villa, apesar de famoso nos meios artísticos, sua música era sempre um desafio àquelas platéias conservadoras. Certa vez, num concerto em

que o violinista Raskin tocava com Villa-Lobos a *Sonata Fantástica*, o *Cisne Negro* e a *Lenda do Caboclo*, a sala veio abaixo! Mais que um sucesso, um verdadeiro triunfo! O público de pé, não cessava de aplaudir o talentoso compositor. O reverso foi um bom quarto de hora de vaias e tremendos assobios provocados pela execução de um de seus maravilhosos *Choros*. (id., p. 98 e 99).

Como pudemos perceber através desses exemplos, o ouvinte não musicalizado, pode só querer aceitar músicas que são de seu gosto e que correspondam às suas tradições com respeito ao que seja realmente uma “boa música”. Mas “estar fora de moda” com respeito à música incomodava e incomoda alguns. Analisemos a situação abaixo ainda no contexto Villa-Lobos:

A reação inicial à obra de Villa-Lobos não ficava só no público ou crítica conservadora de Guanabarrino e seus seguidores. A rebelião acontecia às vezes na própria orquestra que tinha que executar as suas peças. Certa vez, em 1918, havendo Villa recebido do diretor do Instituto Nacional de Música, o honroso convite para apresentar um concerto com peças suas, programou então a 1ª *Sinfonia* e o poema bailado *Amazonas*. Pois durante os ensaios os músicos se rebelaram dizendo que aquelas peças não faziam sentido. (id., 2001, p. 73).

Sobre essa questão houve, em momentos de transição na arte em todos os tempos em que ela passou a existir, artistas que se escandalizavam e não queriam aceitar as novas tendências. Fato é que a junção entre estilo de música e o ensiná-la de forma que interesse nossos alunos, dentre outros aspectos, sempre é desafiante.

O mito da “musicalidade nata” tem impedido muitos professores de instrumento e canto de buscarem uma metodologia objetiva no ensino da música [...] Essa acomodação do professor à pouca musicalidade apresentada pelos alunos iniciantes acontece com frequência. (BORÉM, 2007, grifo nosso).

De acordo com Hamoncourt (1984, p. 23) “[...] é interessante saber que em várias línguas “poesia” e “canto” se exprimem pela mesma palavra. Ou seja, a partir do momento em que a língua transcende a sua função de informação, poderá ser expressa com maior dareza.

Na Idade Média, havia uma separação definida entre teóricos, práticos e músicos “completos”. O teórico era aquele que compreendia a construção da música, mas não a executava. Ele não tocava, nem compunha, mas entendia a montagem e a construção teórica da música e gozava de alta estima por parte de seus contemporâneos, pois a teoria da música era vista como uma ciência autônoma, para a qual a música tocada na verdade não possuía importância alguma. (Ocasionalmente encontramos certos reflexos desta concepção nos musicólogos atuais). O prático, ao contrário, não possuía qualquer conhecimento teórico a respeito de música, mas sabia tocá-la. Sua compreensão musical era instintiva; mesmo que ele nada pudesse

explicar teoricamente, mesmo que não conhecesse as relações históricas, estava preparado para fazer a música que fosse necessária. Como ilustração, tomemos um exemplo de linguagem: o linguísta conhece e compreende a construção e a história da língua. O homem de rua, o contemporâneo, não tem idéia deste tipo de coisa, e mesmo assim fala bem esta língua e a domina convincentemente, já que é a linguagem de sua época. Tal é a situação dos instrumentistas e cantores durante mil anos de história ocidental; eles não sabem, mas podem e compreendem sem saber. Havia ainda o "músico completo", o que era tanto teórico quanto prático. Este conhecia e entendia a teoria, mas não a considerava como uma coisa isolada e dissociada de uma prática auto-suficiente; ele podia compor e executar música, no sentido de que conhecia e compreendia todas as relações. Era mais conceituado do que o teórico e o prático, pois dominava todas as formas dos conhecimentos e saber. Mas quem seria essa figura, atualmente? O compositor de hoje é certamente um músico nesse último sentido que descrevemos. Ele possui o saber teórico, conhece as possibilidades práticas; mas falta-lhe o contato vivo com o ouvinte, com as pessoas que têm uma imperiosa necessidade de sua música. Sem dúvida alguma, ele carece daquele desejo vivo de uma música nova, daquela que é precisamente feita para satisfazer esse reclamo. Já o prático, o instrumentista, é em princípio tão ignorante como o era há vários séculos. A ele, interessa principalmente a execução, a perfeição técnica, a ovação num concerto ou o sucesso. Não cria música, simplesmente a toca. Como não há mais uma unidade entre sua época e a música que toca, falta-lhe o conhecimento natural sobre esta música, ao contrário dos músicos das épocas anteriores que só tocavam obras de seus contemporâneos. (HARMONCOURT, 1984, p.26 e 27, grifo nosso).

Cada profissão tem suas bifurcações. Na música também é assim. Imagine se todos os médicos resolvessem se especializar apenas como anestesistas? Onde estariam os ortopedistas, hematologistas e oncologistas quando fossem solicitados? É claro que esse é um exemplo simples, mas que clareia bem a idéia proposta com relação à profissão de um músico. Fica a pergunta: o que seria dos compositores e suas maravilhosas idéias inspiradoras, sem os especialistas em violino, viola violoncelo, flauta transversa, trompete, percussão? Enfim, uns compõem, outros tocam; alguns fazem as duas coisas. Evidentemente é desafiador sempre a questão da CRIAÇÃO! Sem falar do enorme bem que traz e causa a quem participa tocando bem como ao ouvinte.

No capítulo 34 do volume I, "O que é o músico", ele [Bothius] reforça a opinião da classe musical dominante, que tinha o conhecimento da língua latina [...] fazendo a classificação sistemática dos músicos em três categorias: I) Teóricos: classe superior dotada de inteligência; II) Compositores: classe média com algum discernimento e inteligência; III) Instrumentistas e cantores: classe inferior, ignorante; (BÖRÉM, 2007).

Muitas vezes o artista foi desprezado e em alguns lugares e momentos

ainda o é. A teoria muitas vezes é extremamente exaltada. Por que não unir uma à outra? Ambas são importantes.

Quanto à formação dos músicos esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade; quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música, similar àquela que durante séculos, houve entre os artesãos, ia-se a um determinado mestre para aprender com ele o "ofício", sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de tornar a música mais eloquente. [...] Há em todo este desenvolvimento algumas interessantes rupturas que passaram a questionar e modificar a relação mestre-aprendiz. Uma dessas rupturas é a Revolução Francesa. Dentre as transformações que a Revolução promoveu, se distingue a função fundamentalmente nova que passaram a ter a formação e a vida musical de modo geral. A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político-musical. A Revolução Francesa tinha quase todos os músicos do seu lado, e logo se percebeu que, com a ajuda da arte, em especial, a música - já que esta não trabalha com palavras, mas sim com "venenos" de efeito secreto - se poderia influenciar as pessoas. Naturalmente que o aproveitamento político da arte para clara ou imperceptivelmente doutrinar o "cidadão" ou súdito já vem de longa data; apenas isto ainda não tinha sido aplicado à música de forma tão sistemática. (HARNONCOURT, 1984, p.29, grifo nosso).

O fato é que o **contato pessoal** é de riqueza incalculável! E se um professor / mestre "adota" um aluno / discípulo não apenas para lhe ensinar uma matéria, mas para ser amigo também e torcedor do sucesso do mesmo, dificilmente ou raramente este poderá contar com o regresso desse estudante. Sobre a política, nada contra, afinal de contas ela é muito importante e imprescindível. Infelizmente nem sempre dotada de ética, mas não é por isso que deixaremos de sonhar e de acreditar. Muitas vezes após conflitos vêm as soluções, o crescimento, o amadurecimento, as evoluções.

Do mesmo modo que a Revolução Francesa conseguiu, com o seu programa de conservatório, uma mudança radical na vida musical, a época atual também poderia consegui-lo desde, é claro, que estejamos convencidos das necessidades dessas mudanças. (id., 1984, p.33).

É o que acontece sempre quando alguém ou um grupo começa a querer **revolucionar** alguma situação. Silva enfatizou em aula: "Muitos realizaram feitos que anteriormente foram considerados como **utopias**. Muitos de vocês aqui demubarão esse tipo de paradigma". (informação verbal em aula dada por DE OLIVEIRA MARLENE., A Construção do Conhecimento, ES: 2005). Muitos desafiaram os métodos tradicionais.

3.3. CONCLUSÃO

A criação, o desenvolvimento em cima da música e “enfeites” nela, podem corresponder respectivamente à composição, arranjo e improvisação. De acordo com Harnoncourt (1984, p. 8) “[...] a necessidade de uma interpretação viva e criativa, que associe o conhecimento à sensibilidade musical, é uma das preocupações constantes do autor”. Já exploramos um pouco o aspecto da interpretação, que é muito importante, mas o aspecto da criatividade também o é. O mesmo autor (id., p.22) ainda reforça que “onde é possível atingir um alto grau de autenticidade de estilo, somos recompensados por riquezas insuspeitáveis.”

Não há nada de errado em tocar ou cantar obras de autores antigos. Porém, não podemos ficar só nisso. A própria Bíblia instrui em Salmo 33: 3: “Cantai-Lhe um cântico novo; cantai bem e com júbilo” (Bíblia Sagrada – Tradução João Ferreira de Almeida). “Cantem a Deus uma nova canção [...]” Bíblia Sagrada – Nova Tradução na Linguagem de Hoje / Sociedade Bíblica do Brasil. A renovação, nos diferentes aspectos da vida, é de grande valor, pois esse processo comunica novos conhecimentos e aprendizados. Quem não gosta de inovação?

A chamada autêntica execução tem sido cada vez mais exigida, e importantes intérpretes pretendem fazer disso um ideal. Tenta-se fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida. Esta concepção com relação à música histórica – não trazê-la ao presente, mas recolocá-la no passado – é sintonia da ausência de uma música contemporânea realmente viva. A música de hoje não satisfaz nem o músico nem o público, que, em sua maioria, a rejeita. (HARNONCOURT, 1984, p. 18, grifo nosso).

Esse aspecto citado acima está mais próximo ao contexto da música chamada “erudita” ou “cultura”

Que teria pensado Einstein, que teria achado se não tivesse tocado violino? Não são as hipóteses audaciosas e inventivas frutos exclusivos do espírito de imaginação até que possam posteriormente ser demonstradas pelo pensamento lógico? (id., p. 15).

A composição é a obra musical em si que pode ser menor ou maior, sendo que a sua duração pode ser bem variada, podendo ser apresentada de forma mais rápida ou mais demorada. Depende da música. Se for uma ópera, por exemplo, poderá ter mais de uma hora de duração, pois contará uma história com a participação de solistas cantores num plano especial, orquestra e até coro. Há peças para diferentes formações bem como para instrumentos específicos ou determinadas vozes.

Villa-Lobos aproveitou muito da convivência com os “chorões”. Aquelas músicas que iriam se refletir mais tarde, em suas

composições, em criações mais elaboradas, com um sabor todo novo e bem brasileiro. As músicas que começa a compor partem do coração de seu povo, afastando-se dos padrões rançosos dos modelos europeus [...] Em 1906 matriculou-se na cadeira de harmonia, de Frederico Nascimento, no Instituto Nacional de Música. Não gostou da rigidez e nem do convencionalismo do ensino e abandonou as aulas do instituto. Procurou o maestro Francisco Braga, por quem tinha grande admiração, mas também não se adaptou ao ensino do maestro. Teve aulas com Breno Niendemberg, iniciando-se nos segredos da composição. Tempos depois o Dr. Leão Veloso lhe trazia, da Europa um curso de composição de Vincent D'Indy. Estava feito o seu aprendizado (SILVA, 2001, p.58, grifo nosso).

Geralmente mentes criativas são contestadoras; concordam com **algumas** regras tradicionais, tomam a liberdade de inventarem outras e até criam um estilo próprio.

Depois que a música deixou de ser o centro de nossa vida tudo mudou de figura; como ornamento, ela tem que ser antes de tudo "bela". Não deve de forma alguma perturbar ou assustar. Só que a música em nossos dias não pode satisfazer tal exigência, porque, como qualquer arte, ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente. (HARNONCOURT, 1984, p. 14).

Em todos os ramos podemos sentir que o aspecto da "novidade" tem sido bem valorizado e contribuído até para promoções de funcionários bem como de sua permanência em seus devidos empregos.

Há dois pontos de vista básicos com relação à música histórica [...] Dois tipos de execução [...] Uma transporta ao presente o outro tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida. A primeira é a mais natural e comum às épocas em que há uma música contemporânea realmente viva [...] A linguagem da música sempre foi considerada como sendo absolutamente ligada a seu tempo[...] É sempre motivo de surpresa ver o entusiasmo com que os antigos apreciavam suas composições contemporâneas; era como se estas fossem sempre descobertas inéditas. (id., 1984, p. 17).

Essa modificação radical da significação da música processou-se nesses últimos dois séculos com uma rapidez crescente. E ela fez-se acompanhar de uma mudança de atitude face à música contemporânea, aliás, face à arte em geral, porque, como a música era parte essencial da vida, ela tinha forçosamente que nascer do presente. Ela era a língua viva do indizível e só os seus contemporâneos podiam compreendê-la. A música transformava o homem – tanto o ouvinte quanto o músico. Devia sempre criada com o novo. (id., 1984, p. 13, grifo nosso).

Um "arranjo" musical, certa "bifurcação" de novas idéias que serão acrescentadas à música original já existente, é como se fosse uma espécie de redação musical. Talvez essa relação ajude a explicar melhor. Uma redação de vestibular, por

exemplo, tem um número máximo de linhas que poderão ser usadas e temas a serem escolhidos. Daí temos também as monografias e artigos científicos; estes já serão escritos com mais regras a serem obedecidas quanto à quantidade de folhas e às citações de autores que também abordaram o tema escolhido para a descrição, enfim. A grande questão é “inovar” uma música que já existe. Na composição bem como num “arranjo” da mesma, o autor quer chamar a atenção ora agradando, ora chocando.

É justamente esta perturbação que é interessante; da mesma forma que uma perturbação provoca na ostra o nascimento de uma pérola, no ouvinte, ela suscita uma atenção permanente [...]. O ouvinte é transformado pela música [...]. Exatamente com estes elementos corporais – movimento, contração, descontração – é que o compositor trabalha (id., 1984, p. 57, grifo nosso).

A música antiga era considerada como uma etapa preparatória, no melhor dos casos como material de estudo; ou ainda mais raramente, usada para alguma execução especial, quando seria rearranjada (id., p.17, grifo nosso).

4. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Segundo Ferraz e Iazzetta (2007) “construção de sistemas de composição e performance musical que exploram as potencialidades trazidas pelos novos meios tecnológicos” devem ter espaço no “script” dos professores ao ensinar.

O projeto tem permitido ao CLM – PUC um maior contato com compositores e pesquisadores brasileiros e estrangeiros (através da organização de cursos e palestras, e da participação em congressos significativos para a área), constituindo assim um núcleo de pesquisa referencial para músicos e compositores empenhados na exploração das possibilidades trazidas para a música realizada com o auxílio de novas tecnologias. (FERRAZ E IAZZETTA, 2007).

É estratégica a importância das políticas públicas de caráter social – saúde, educação, cultura, previdência, seguridade, informação, habitação, defesa do consumidor – para o Estado capitalista. Por um lado revelam as características próprias da intervenção de um Estado submetido aos interesses gerais do capital na organização e na administração [...] para assegurar e ampliar os mecanismos de controle social. Por outro, como o Estado não se define por estar à disposição de uma ou outra classe para seu uso alternativo não pode se desobrigar dos compromettimentos com as distintas forças sociais em confronto. (SHIROMA ET AL, 2004, p. 8 e 9, grifo nosso)

Essa situação social é algo complexo, pois sempre há aquele grupo que leva a sério esse tipo de atividade fazendo de tudo para que ela realmente exista, e outro grupo que apenas aproveita a posição que ocupa para desviar os recursos impedindo

que reais necessidades sejam supridas. Com relação a esse tipo de atividade no Brasil não basta apenas criticar esse ou aquele partido, esse ou aquele presidente, dizer que “as coisas são assim mesmo” e assim por diante. Braços cruzados e infinitas reclamações e críticas não mudarão a vida de crianças e cidadãos que precisam receber os frutos das políticas públicas de caráter social! Se há apoio de governos de acordo com o que mandam as leis, então que se trabalhe seriamente para atender a população. Mas se não há, “mãos à obra”; há empresas privadas que investem em projetos apresentados e patrocinam atividades que são organizadas em prol de ajudar os menos favorecidos. Há também políticos que fazem jus a suas responsabilidades, mesmo que em certos momentos seja necessário procurá-los. Encontrando-os, devemos levar até os mesmos as “questões” ou projetos, idéias apresentando tudo de forma **educada**, respeitosa e otimista. As mudanças só acontecem mediante a **ação**.

Eu confesso que não me deixo dominar pela meticulosidade. Quando estou trabalhando não me importo que as crianças entrem pela casa, liguem o rádio, cantem ou dançam[...] Eu tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar-lhes uma educação primária com senso estético, como iniciação para uma futura vida artística. Temos mais necessidade de professores de senso estético do que de escolas ou cursos de humanidades. A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria na realidade chamar-se ‘educação social pela música’ (SILVA, 2001, p. 123).

Esse tipo de interesse em “ação social” evidentemente vinha de um espírito otimista que acreditava na vida e em mudanças para melhor. Em todo o tempo e em toda a área do conhecimento sempre há o que acrescentar. De forma construtiva e crescente aspectos que precisem de maior “nutrição” nos variados segmentos do ensino, poderão ser alimentados. Com uma “boa dieta”, ou seja, no caso citado, com uma didática adequada, haverá “boa saúde” nos ramos da educação. Assim, pontuando o problema (dificuldade específica), com aulas direcionadas e objetivas, as chances das resoluções das questões acontecerem, crescerão. Tais atitudes nos fazem acreditar que há possibilidades de resoluções com relação a tudo isso, bem como do seu progresso gradativo.

Uma concepção francamente salvacionista convencia-se de que a reforma da sociedade pressupunha, como uma de suas condições fundamentais, a reforma da educação e do ensino. Nos anos de 1930, esse espírito salvacionista, adaptado às condições postas pelo primeiro governo Vargas, enfatiza a importância da criação de cidadãos e de reprodução / modernização das elites, acrescida da consciência cada vez mais explícita da função da escola no trato da questão social’ (SHIROMA ET AL, 2004, p.17, grifo nosso).

Podemos constatar, em algumas situações, um sistema arcaico e atrasado em

pleno século XXI, aonde as diferentes áreas de ensino vêm sofrendo transformações para um maior progresso. É a modernidade que, se bem aplicada à tecnologia, por exemplo, dará bom suporte ao estudante. Sabemos que novas idéias para aulas vêm surgindo e têm permitido melhor desenvoltura para nossos performers.

As Oficinas de Performances Musicais são indicadas para músicos profissionais, estudantes e professores de instrumento e de canto; além de regentes de orquestra e de coros que trabalham diretamente com o incremento da qualidade técnica, musical e artística das performances coletivas de seus instrumentistas e cantores (MORAES, 2007).

[...] A metodologia se desenvolve a partir [...] [de algumas] das seguintes etapas: 1. Apresentação de uma peça musical curta por um performer, aluno ou profissional; [...] 4. Confrontação das impressões pessoais do performer sobre a performance realizada; [...] 7. Aplicação de técnica ou exercícios adequados para a resolução ou atenuação de algum aspecto problemático emergente; 8. Nova realização da performance, ou trecho dela, com aplicação das ressignificações ou técnicas aplicadas; [...] (id., 2007)

Para a sua época, Villa-Lobos era um inovador também. Perceberemos abaixo o elogio ao nosso conterrâneo de pátria, o Sr. Heitor Villa-Lobos, pelas composições que fizera de alguém que chegou a verificar sua obra em seus dias. Já comentamos anteriormente como este compositor ora era aplaudido, ora vaiado, enfim. A questão é que ele mandou também o seu recado para a humanidade: a sua obra, fruto de uma admirável ousadia e amor à música bem como de suas aspirações quanto às questões educacionais e sociais.

Fala o escritor Erico Veríssimo: “Você, talvez sem querer, deu em muitas de suas obras, principalmente nas Bachianas, nos Choros e nos Quartetos, uma espécie de ‘receita de vida’, uma programação para nosso Brasil [...] Você inventa sons e instrumentos, não tem medo de experimentar, de ser diferente, de tomar um rumo todo seu pessoalíssimo. Isso equivale a dizer ao Brasil: não tenha medo de ser você mesmo, de fazer coisas novas, criar uma civilização ‘diferente’, encarar o futuro com otimismo”. (SILVA, 2001, p.178)

Complementando essa questão do compartilhamento de informações, conhecimento e experiências por parte de professores, não poderíamos deixar de comentar sobre o ensino que sucede à medida que o nosso performer vai avançando nos estudos de música. É necessário que nas universidades, os estudos ali apresentados, sejam afins com esta era de atualização e globalização; que não sejam apenas “status” para quando uma pessoa receber um diploma, mas que sejam bem empregados com propriedade e atendendo às expectativas dos que estão nas escolas para receberem informações de qualidade.

A arte da música na universidade é a arte do diálogo entre o ensino, pesquisa e extensão, diálogo nas esquinas onde a performance, composição, história e educação musical se encontram. Diálogo onde criaturas tornam-se criadores. Diálogo entre pares. (BORÉM, 2007, grifo nosso).

A escola tradicional, a educação formal, os antigos parâmetros educacionais, os modelos prevalecentes de universidade, são considerados obsoletos. Demanda-se, agora, uma nova pedagogia, um projeto educativo de outra natureza, um novo modelo de ensino em todos os níveis. O discurso é claro: não basta apenas educar, é preciso aprender a empregar convenientemente os conhecimentos adquiridos. A **reestruturação produtiva**, afirma o discurso, exige que se desenvolvam capacidades de comunicação, de raciocínio lógico – formal, de criatividade, de articulação de conhecimentos múltiplos e diferenciados de modo a capacitar o educando a enfrentar sempre novos e desafiantes problemas. Mais ainda, diante da velocidade das mudanças, as requalificações tornam-se imperativas. O desenvolvimento dessas “competências” exige níveis sempre superiores de escolaridade, posto que repousam no domínio teórico – metodológico que a mera experiência é incapaz de garantir. (SHIROMA et al, 2004, p.12, grifo nosso).

Constatamos que ainda existem muitos aspectos a serem considerados. Mas fechamos comparando nossos performers aos dançarinos e esportistas que participam das competições de dança, de ginástica rítmica bem como dos duetos de nado sincronizado. Treinam bastante, se apropriam das experiências de seus técnicos, gastam tempo naquele ginásio. Quando chega a hora da apresentação, da competição é o momento de mostrarem ao público o fruto de seus trabalhos. São vários momentos que serão expostos em apenas alguns minutos preciosos e especiais levando o expectador a valorizar consideravelmente aquele instante.

Tão logo começamos a fazer música, esqueçamos tudo o que lemos. O ouvinte não deve ter a impressão que tocamos aquilo que aprendemos. A música precisa estar dentro do nosso ser, tornar-se parte de nossa personalidade. Acabamos por nem saber mais onde aprendemos tal regra, onde a lemos. Talvez, ainda estejamos cometendo uma quantidade de erros, pecando contra o rigor e a precisão. Contudo, um ‘erro’ que provém da **própria convicção, do próprio gosto e sentimento é bem mais convincente do que pensamentos traduzidos em sons**. (HARNONCOURT, 1984, p. 63, grifo nosso).

REFERÊNCIAS

Bíblia,Português.**Bíblia Sagrada.Nova Tradução na Linguagem de Hoje**.s.n.Curitiba:Editora Luz e Vida,2006.

Bíblia,Português.**A Bíblia Sagrada.Tradução João Ferreira de Almeida**.

2.ed.São Paulo:Sociedade Bíblica do Brasil,1993.

SILVA, Francisco Pereira da.Villa-Lobos.In:
FRANCO,Afonso;LACOMBE,Américo; exclusiva ed. São Paulo:Três,2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. 4. ed.4.ed.Rio de
Janeiro:Jorge Zahar Editor LTDA,1998.

SHIROMA,Eneida;MORAES, Maria;EVANGELISTA, Olinda.**Política
Educativa**.3.ed.Rio de Janeiro: DP&A editora,2004.

MORAES,Abel.**Oficina da Performance Musical**.s.n. [s.d.]

BORÉM,Fausto.**O Ensino da Performance Musical na Universidade
Brasileira**.s.n.[s.d.]

FERRAZ,Silvio;AZZETTA,Fernando.**Ambiente de Composição Musical e
Performance Musical com Suporte Tecnológico**.s.n.[s.d.]