

Repensando o Papel do Professor de Instrumento nas Escolas de Música Brasileiras: novas competências requeridas

Rejane Harder
rejane_harder@yahoo.com.br

RESUMO: O presente texto aborda a necessidade de reestruturação do ensino de instrumento musical no Brasil. Sugere também a construção de competências específicas por parte do professor objetivando atender as exigências atuais do mercado de trabalho, mostrando ainda a necessidade da flexibilização de currículos e programas que deveriam contemplar as necessidades e valores culturais do aluno. É requerido também do novo professor conhecimento aprofundado das questões relativas à Interpretação X Educação Musical, tópico pouco abordado em trabalhos acadêmicos. O presente texto aponta ainda a necessidade de elaboração e divulgação de estratégias educacionais que auxiliem na construção das novas competências requeridas.

PALAVRAS - CHAVE: Professor de instrumento, competências e interpretação musical.

RETHINKING THE ROLE OF THE INSTRUMENT TEACHER IN BRAZILIAN MUSIC SCHOOLS: THE NEW REQUESTED ABILITIES

ABSTRACT: This paper deals with the need for restructuring the performance teaching in Brazil. It claims the building of specific competences by teachers, aiming the fulfillment of the job market needs. In order to achieve that it is necessary to adapt the curricula and programs considering the student's cultural values. Teachers should have a deep understanding of the relationship between music interpretation and education, being this interaction a lesser studied academic topic. This paper also points out the need for creating and revealing new educational strategies concerning the building of the above mentioned competencies.

KEYWORDS: Performance teaching, competences, music interpretation.

Introdução

O movimento em direção à reformulação do ensino, desencadeado principalmente pelas rápidas mudanças que afetaram a vida dos brasileiros nas últimas décadas em aspectos vitais como economia, política e sociedade como um todo, induz também à uma reflexão quanto às práticas pedagógicas adotadas no ensino de instrumento nas escolas de música do país.

Da mesma forma que no restante do Mundo Ocidental, no Brasil a tradição no ensino de instrumento tem enfatizado o virtuosismo, em especial a partir do final do Século XIX, período em que as freqüentes apresentações de intérpretes nacionais e internacionais incentivaram grande número de jovens brasileiros ao estudo do piano, entre outros instrumentos musicais. Através dos professores particulares, bem como dos programas adotados nos Conservatórios de Música, a tradição na formação de virtuosos manteve-se viva no país ao longo do tempo.

Nos últimos anos, porém, vem sendo observada uma mudança nos objetivos do aluno que procura por cursos na área de concentração em Execução Musical no Brasil. A redução significativa dos que aspiram desenvolver carreira como solistas ou músicos de orquestra é um indício da crescente diversificação de opções e demandas do mercado de trabalho brasileiro em música na atualidade. Na nova realidade, grande parte dos alunos ingressa na escola de música já atuando profissionalmente ou objetivando tocar, seja em bandas populares ou bandas de corporações (como o Corpo de Bombeiros, PM e Fuzileiros Navais), entre outros

grupos musicais. Outros envolvem-se ainda com estúdios de gravação, cerimônias e eventos ou mesmo em atividades musicais em igrejas e outras entidades. Um outro aspecto a considerar, reside no fato de que muitos dos alunos de instrumento já estão, paralelamente, ensinando música em escolas ou aulas particulares sem que estejam recebendo um preparo especial para tal função. Tais alunos estariam, na verdade, convivendo com realidades distintas: uma na escola de música e outra mediante atividades musicais não integradas à escola.

Uma das causas do descompasso entre a realidade da escola e as expectativas do estudante é o fato de que, a despeito das mudanças no perfil do aluno, grande parte das escolas de música do país ainda permanece dentro do sistema dos conservatórios tradicionais. Tal sistema continua priorizando o preparo de performers mediante repertório constituído quase que exclusivamente de Música Erudita Ocidental, muitas vezes sem levar em conta o gosto, cultura e valores dos seus alunos, bem como suas necessidades frente a um mercado de trabalho em transição. Conseqüentemente, as expectativas de muitos jovens que buscam a escola continuam sendo frustradas diariamente.

Reconhecemos a necessidade de uma reestruturação profunda nos currículos e programas dos cursos direcionados à Execução Musical, bem como à formação de professores na área. No presente texto, porém, concentramos o foco no papel destinado ao professor dentro do processo ensino-aprendizagem em música, sugerindo e analisando algumas competências específicas requeridas do professor de instrumento frente a nova realidade.

Competências requeridas ao professor de instrumento

A partir da proposta de Perrenoud (1999), fundamentada no Referencial de Genebra, de 1966, que estabelece o que o autor denomina como Competências Profissionais para o Ensino, Oliveira (2001, p.32) transfere tais competências à Educação Musical detalhando e organizando as mesmas em três blocos principais: Competências em Ensino, Competências em Política Acadêmica da Área e Competências em Política Cultural. Tais competências seriam, mais especificamente, saberes e habilidades específicos requeridos a um educador musical tendo em vista a formação de novos músicos aptos a atender as exigências de um mercado de trabalho em constante mudança.

A partir das Competências em Ensino, ou seja, o primeiro bloco de Competências delimitado por Alda Oliveira, procuramos definir, a princípio - sem intenção de esgotar o tema, mas sim, visando uma continuidade na pesquisa - quatro competências que julgamos necessárias ao perfil do professor de instrumento brasileiro hoje:

1) **Capacidade de oferecer ao aluno uma perspectiva de carreira** Considerando a existência de uma parcela significativa de alunos que ingressa na escola de música sem muita certeza quanto aos objetivos ali propostos, ou mesmo quanto aos seus objetivos pessoais em relação ao curso, é importante que o professor ofereça um panorama das atividades profissionais possíveis em música no Brasil procurando levar em conta as capacidades e limitações desse aluno. Dessa forma, desde as aulas iniciais o aluno de instrumento fica inteirado sobre particularidades como demanda, concorrência e possibilidades salariais, entre outros aspectos, procurando adaptar-se às exigências do mercado de trabalho.

2) **Capacitação para oferecer parâmetros a seu aluno quanto à aquisição e desenvolvimento de habilidades técnicas** - Tais parâmetro incluiriam o buscar, junto com o aluno, respostas possíveis a questões de natureza técnica, como as que propomos abaixo:

- Qual seria o número de anos de estudo de instrumento necessários, em média, para que o aluno atinja a excelência em Execução Musical?
- Quantas horas diárias de treinamento são requeridas do performer para que o mesmo alcance seus objetivos dentro da carreira escolhida?
- Que exercícios específicos seriam realizados, e com que frequência, para se chegar a um nível "x" de agilidade técnica, ou sonoridade, entre outras habilidades pretendidas?

3) **Competência em adaptar programas pré-estabelecidos e construir planejamentos pessoais flexíveis que contemplem diferentes aspectos abordados pela Educação Musical, respeitando ainda a cultura, valores e gosto do aluno** - O novo professor de instrumento deve ser capaz de adaptar os programas pré-estabelecidos pela Escola de Música às múltiplas opções de atuação desejáveis, buscando contemplar em suas aulas a integração entre a Execução Musical e atividades de apreciação, composição e improvisação, objetivando não apenas a aquisição de habilidades técnicas e motoras por parte de seus alunos, mas sim, o preparar intérpretes conscientes (Swannwick, 2003, p.110). Deve também, ainda de acordo com Swannwick, ao longo do processo ensino-aprendizagem, trabalhar com músicas de diferentes culturas, procurando respeitar os valores culturais dos alunos individualmente. O respeito ao gosto musical do aluno, abordado por Tourinho (2002, p.157-251), estaria refletido na adoção, por parte do professor de instrumento, de repertório de interesse de tal aluno. Para que tais competências sejam exercidas, o professor deve buscar ao máximo pontos de flexibilidade nos programas estabelecidos pelas escolas, elaborando ainda um planejamento pessoal de aulas igualmente flexível, tal como preconizado por Perrenoud (1999, p.63).

4) **Conhecimento profundo das discussões relacionadas com a interpretação Musical objetivando embasar teoricamente suas decisões enquanto professor de instrumento** Ao discorrer sobre as Competências em Ensino, Oliveira (2001), aponta a necessidade de o professor “abrir-se para relacionar o conhecimento teórico construído da área de música com a sua experiência de vida e da prática de ensino, visando embasar as suas decisões pedagógicas em evidências e teorias que dêem conta das questões reais em sala de aula.” (p. 32). O professor de instrumento deve ter sempre a consciência de seu papel fundamental na formação de novos intérpretes. Sendo assim, é dever do mesmo inteirar-se quanto a produções acadêmicas direcionadas à Interpretação Musical, procurando aplicar os novos conhecimentos às aulas ministradas a seus alunos.

nterpretação Musical objetivando embasar teoricamente suas decisões enquanto professor de instrumento Ao discorrer sobre as Competências em Ensino, Oliveira (2001), aponta a necessidade de o professor “abrir-se para relacionar o conhecimento teórico construído da área de música com a sua experiência de vida e da prática de ensino, visando embasar as suas decisões pedagógicas em evidências e teorias que dêem conta das questões reais em sala de aula.” (p. 32). O professor de instrumento deve ter sempre a consciência de seu papel fundamental na formação de novos intérpretes. Sendo assim, é dever do mesmo inteirar-se quanto a produções acadêmicas direcionadas à Interpretação Musical, procurando aplicar os novos conhecimentos às aulas ministradas a seus alunos.

Discussões acerca da Interpretação Musical

Diferentes aspectos na construção de interpretações das mais diversas obras vêm sendo discutidos desde as últimas décadas do Século XX por autores como Kermann (1987), Dunsby (1999), Said (1991) e Cone (1968), que têm apresentado as sucessivas tendências em Performance ao longo da História da Música. A partir de levantamento bibliográfico encontramos, entre as linhas de Interpretação estudadas, o movimento de Interpretação Histórica, impulsionado por Thurston Dart, bem como a tendência à utilização da análise como ferramenta na construção de interpretações, desde Schenker. Reflexões mais recentes focalizando o intérprete em si, têm visado, em essência, a conjugação de elementos das escolas anteriores, porém com menor rigidez, na busca do estético, em detrimento da ênfase no caráter positivista e pragmático da Interpretação Musical de outrora. Dessa forma volta-se a valorar características como a intuição, a originalidade e o toque pessoal na construção de interpretações, desde que a utilização de tais elementos seja consciente. Tal tendência é descrita com precisão por Dunsby (1999), quando declara que “apesar de existir uma ênfase na abordagem performática mais autêntica, o mais importante para o estudante seria aprender a pesquisar os aspectos históricos e estilísticos de diferentes repertórios que permitam no

final que sejam alcançados padrões profissionais e que floresça a personalidade artística.”

Abordando aspectos da Interpretação Musical, Levinson (1993, pp. 33 a 60), adota uma terminologia particular, subdividindo a interpretação em dois momentos: O primeiro, denominado por ele como *CI (Critical Interpretation)*, seria equivalente ao conhecimento e estudo da partitura, o que incluiria a análise musical, histórica e contextual da obra. A segunda forma de Interpretação de uma obra, seria a *PI (Performative Interpretation)*, ou o momento da Performance em si, que poderia estar embasada, ou não, em análises e reflexões anteriores realizadas durante a *CI*.

De maneira análoga, a visão de Interpretação Musical denominada como *CI (Critical Interpretation)*, por Levinson apresenta similaridades com o olhar de Stanislavsky (1986, pp. 41 a 59), quando este descreve o ator enquanto estuda o seu papel, analisando e construindo um personagem, ao mesmo tempo em que desenvolve técnicas que posteriormente serão utilizadas no palco. O segundo momento para um ator, ou seja, o momento da performance pública, estaria também bem próximo, agora do conceito de *PI (Performative Interpretation)*, de Levinson, quando o intérprete, em música, recria a idéia musical como um todo, de forma audível, à partir de sua intuição e concepções particulares de execução, bem como de suas vivências e críticas.

Apesar de reconhecermos, como Kermann (1987, p.277), a necessidade de maior produção de material escrito a respeito da questão da Performance Musical, concordamos com Dunsby (1999, p. 62), quando o mesmo declara que hoje não existe mais a possibilidade de uma performance ingênua, ou seja, o intérprete atual já conta com subsídios teóricos que podem servir como ponto de partida na construção de suas interpretações.

Educação Musical X Performance

A mesma ênfase concedida aos aspectos analíticos e intuitivos na construção de Interpretações Musicais vem sendo adotada também pelas principais linhas da Educação Musical, na atualidade, como é o caso do Modelo Espiral de Swanwick (1995, p.76-81), entre outros métodos, modelos e teorias. Porém, apesar da existência de correlações entre a Performance e a Educação Musical, muito pouco se tem registrado a respeito do ensino do instrumento, não sendo essa uma questão muito presente nas discussões em Educação Musical.

Para Kermann (1987, p.275) - que além de apontar a quase inexistência de material escrito a respeito da performance, também mostra a escassez de registros impressos quanto a transmissão da mesma - a Execução Musical tem mantido sua continuidade ainda hoje como uma espécie de tradição oral, cujas características

principais seriam:

- Transmissão mestre discípulo, em aulas individuais;
- Transmissão mais por exemplos do que por preceitos e palavras.
- Utilização de linguagem corporal e do que o autor denomina como: “sinal-gesto-resmungo” (em referência à comunicação de músicos entre si).

Kermann alega ainda que a carência de material escrito sobre performance não significa inexistência de pensamentos a respeito de Interpretação Musical, mas sim, a constatação de que existe a dificuldade, por parte dos performers, em articular tais pensamentos em palavras.

Sinalizando novos rumos, alguns periódicos internacionais específicos em Educação Musical, tais como o *British Journal of Music Education* já vem publicando algumas pesquisas direcionadas ao ensino do instrumento, porém, ainda em pequena escala, se levantados os principais títulos de artigos, nas diferentes edições de tais publicações.

Também no Brasil é significativa a escassez de trabalhos que aliem performance a processos pedagógicos:

Em estatística elaborada por Fausto Borém (2001), a partir dos dados disponíveis na *Home Page* da ANNPOM, verificamos que entre os anos de 1981 e 2001, dentre as 585 pesquisas em música registradas, menos de duas dezenas versam sobre o ensino do instrumento, ou seja: apenas 6% das teses e dissertações em música produzidas no Brasil, aproximadamente, aparecem relacionando Performance à Educação Musical. Após consulta à diversas páginas de Programas de Pós-Graduação brasileiros, na Internet, verificamos que poucas pesquisas correlatas concluídas após 2001, ou ainda em andamento, tem sido disponibilizadas.

As informações acima apresentadas, apontando para a pequena quantidade de pesquisas existentes no que diz respeito a Pedagogia do Instrumento, reforçam a idéia de que, de certa forma, cada professor de instrumento se vê obrigado a ir construindo aos poucos, ao longo de sua carreira, suas próprias competências, desenvolvendo por si só metodologias muitas vezes fundamentadas em tentativas e erros, valendo-se de sua própria intuição e vivências, em grande parte das situações. Tais professores acabam por recorrer, inconscientemente, aos mesmos procedimentos metodológicos utilizados por seus modelos no passado, ou seja, repetem o modo de ensinar de seus antigos professores de instrumento.

Constatando a necessidade de produção científica específica quanto ao ensino da performance, Cristina Tourinho (1998) escreve:

A área de Execução Musical no Brasil se ressentia da ausência de trabalhos escritos que registrem as soluções encontradas por executantes e professores de instrumento. Uma quantidade expressiva de intérpretes e professores ainda não vê como necessidade e de importância o fato de registrar e perpetuar por escrito o seu trabalho como docente ou executante e considerar a pesquisa sistemática não pertinente ao seu campo de ação. (P.197)

Conciliações vem sendo buscadas no Brasil, como indicam os relatórios do Grupo de Trabalho *Performance e Pedagogia do Instrumento*, coordenado pela Dr^a Sonia Ray, por ocasião do *X Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, realizado no ano de 2001 em Uberlândia, MG. Entre os temas sugeridos para discussão no referido Grupo de Trabalho, destacamos alguns diretamente relacionados com as preocupações apresentadas no presente texto:

- possibilidades de pesquisa em performance e pedagogia do instrumento musical,
- a formação do professor de instrumento musical [que abrangeria também a] formação do professor para o ensino coletivo de instrumento musical no Brasil (Ray, 2001 p.122).

Questões que abordam “a adequação do currículo às novas demandas”, colocadas entre as discussões do Grupo de Trabalho acima mencionado, bem como preocupações referentes ao papel do espaço virtual no ensino do instrumento musical, entre outros tópicos abordados, mostram que existe um movimento no sentido de se flexibilizar o ensino de instrumento, adaptando-o à nova realidade educacional e profissional brasileira.

Em socorro ao professor de instrumento, que se vê muitas vezes confuso perante a alarmante diversidade de papéis à ele atribuídos concomitantemente, transcrevemos abaixo as palavras de Alda Oliveira (2001), originalmente destinadas ao Educador Musical em geral:

“Obviamente, não se pode pretender esgotar as sugestões para uma atualização da formação do educador musical e não se pode pretender que a formação do indivíduo seja tão multifacetada a ponto de incluir todas as habilidades, conhecimentos e competências. Deve-se prever, porém, uma formação que aprofunde alguns deles e, ao mesmo tempo, permita a construção de novas competências a partir daquelas que o educador já possui, ao longo de uma proposta de educação continuada com vistas a uma mentalidade que possa inserir a colaboração com outras áreas de conhecimento.”(p.38)

Conclusão

A partir das reflexões estabelecidas acima com o propósito de repensar o ensino do instrumento nas Escolas de Música do Brasil, apontamos para a necessidade de se registrar e disponibilizar experiências individuais bem sucedidas no ensino de instrumento, que venham a resultar em novas estratégias e métodos educacionais a serem aproveitados tanto pelos professores em atuação, como pelos futuros professores.

Reafirmamos a necessidade já registrada no relatório de Ray (2001), de se desenvolver “uma cultura de pesquisa entre os educadores que lidam com ensino de instrumento musical”. O incentivo à pesquisas direcionadas a Pedagogia do Instrumento, certamente gerará subsídios valiosos ao processo de construção das competências necessárias ao professor, tornando-o preparado para as mais diversas situações de ensino, bem como apto a corresponder ao perfil e às buscas do aluno brasileiro do Século XXI.

Notas

¹Tal aluno seria orientado também, por exemplo, quanto a prestar concursos, cursar uma pós-graduação no Brasil ou no exterior, entre outros caminhos possíveis para implementar sua carreira.

²Tradução nossa.

³www.musica.ufmg.br/annpom/teses/; Desde a data da pesquisa de Borém até o acesso mais recente à *homepage* da ANNPOM (05/03/2004) não foi registrado nenhum novo trabalho envolvendo as duas áreas em questão.

⁴Como integrante do Programa de Pós-Graduação (PPGMUS) da Universidade Federal da Bahia, tive acesso ao Abstract de Teses e Dissertações defendidas na do ano de 2002 até o início de 2004, através das cópias impressas disponíveis na sede do mesmo. Entre dezenas de pesquisas, encontramos alguns trabalhos envolvendo o processo ensino-aprendizagem de instrumento, como por exemplo: “O Violão no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno: Processo de Ensino-Aprendizagem”(Tales, 2002), ou a Dissertação de Mestrado de Tourinho publicada em 2002: “A motivação e o desempenho escolar na aula de violão em grupo: Influência do repertório de interesse do aluno”, bem como sua Tese de Doutorado (2003), abordando questões sobre a avaliação no ensino do violão. A Tese de Doutorado de Diana Santiago (2002), mesmo pertencendo a área de concentração em Execução Musical, aborda a Pedagogia do Instrumento, apresentando o Objetivo Específico, de acordo com a pesquisadora de “contribuir para a sistematização de uma metodologia para a elaboração de planos de interpretação pianística”. O trabalho de Costa Holanda (2002), intitulado: “A Banda Juvenil Dona Luíza Távora como Fonte Formadora de Músicos e de Cidadãos na Cidade de Fortaleza Ceará”, refere-se a um processo pedagógico de ensino de instrumento em ambiente não escolar. Grande parte das pesquisas em Performance focalizam a análise de obras musicais, porém, em muitas delas encontramos Estudos Comparativos de Interpretações ou mesmo Guias de Interpretação de determinadas obras que seriam de utilidade ao professor de instrumento.

Referências Bibliográficas

BORÉM, Fausto. Metodologia de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: *CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP*, Campinas, vol.5, n. 2, 2001. p.19-33.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.

DUNSBY, Jonathan. *Performing music: shared concerns*. Oxford: Oxford Press, 1999.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LEVINSON, Jerrold. Performative vs. Critical interpretation. In: KRAUZ, Michael (Ed.). *The Interpretation of Music: philisophical essays*. New York: Clarendon, 1993. p.33-60.

OLIVEIRA, Alda. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais na educação musical: competências necessárias para desenvolver transações musicais significativas. In: ANAIS DO X ENCONTRO ANUAL DA ABEM - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Uberlândia: ABEM, 2001. p.19-40.

PERRENOUD, Philippe. *Construir as Competências Desde a Escola*. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

RAY, Sônia. Relatório do Grupo de Trabalho: Performance e Pedagogia do Instrumento. In: ANAIS DO X ENCONTRO ANUAL DA ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical. Uberlândia: ABEM, 2001. p.121-126.

SAID, Edward W. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: IMAGO, 1991.

STANISLAVISKY, Constantin. *A preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

SWANNWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANNWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. London: Routledge, 1995.

TOURINHO, Cristina. Espiral do desenvolvimento musical de Swanwick e Tilman: um estudo preliminar das ações musicais de violonistas enquanto executantes. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, XI., 1998, Campinas. *Anais da ANNPOM*. Belo Horizonte: ANNPOM, 1998. p. 197-200.

_____. A Motivação e o Desempenho Escolar na Aula de Violão em Grupo: influência do repertório de interesse do aluno. *ICTUS* - Periódico do Programa de Pós-Graduação da UFB, Salvador, n.4, 2002. P.156-271.

Rejane Harder é Doutoranda em Música pela Universidade Federal da Bahia (Bolsista CAPES), é Flautista da Orquestra Filarmônica do ES desde 1990, tendo atuado por 12 anos como Professora de Flauta Transversal e por 4 anos como Coordenadora Pedagógica da Faculdade de Música do ES. Durante os anos de 2001 e 2002 ocupou a posição de professora substituta na cadeira de Percepção Musical na UFBA. Desenvolve projetos com Corais Infantis em escolas de ensino regular desde 1984, tendo atuado no *Projeto Vale Música (ES)*.