

O ENSINO DA PERFORMANCE MUSICAL: UMA ABORDAGEM TEÓRICA SOBRE O DESENVOLVIMENTO DOS EVENTOS MENTAIS RELACIONADOS ÀS AÇÕES E EMOÇÕES PRESENTES NO FAZER MUSICAL

Lucas de Paula
hayleu@yahoo.com.br

Maria Helena Jayme Borges
mhelenajb@cultura.com.br

Resumo: Este artigo pretende, a partir dos escritos relativos a psicologia cognitiva de Steven Pinker, apresentados no livro *Como a mente funciona*, discutir sobre o desenvolvimento dos eventos interiores, ou mentais, relacionados às ações e emoções que regem a execução instrumental. Decorrente do caráter marcadamente interdisciplinar do fazer musical, implicando para sua realização em intensa conexão com outras áreas de conhecimento, é imposto ao professor de instrumento o mister de constantemente estar atualizando seus conhecimentos referentes às áreas afins com a performance instrumental. Desta forma, o docente, como instrutor consciente do caráter multifacetado do fazer musical, necessita estar inteirado dos ensinamentos voltados para os processos psicomotores que regem as atividades humanas.

Palavras-chave: Teoria; Performance musical; Atividade mental; Cognição.

Abstract: This article intends based on writings about cognitive psychology found in the book *How the mind works* by Steven Pinker, to argue about the development of the inner events, or mental activities connected to actions and emotions that control the instrumental practise. The interdisciplinar character of making music, implying to its realization in connecting with others knowledge's areas, imposes to instrument teacher the duty of to be constantly bringing up to date the knowledge referring to areas interfaced with instrumental performance. In this way, the music teacher as a conscious instructor that making music is linked a lot of others areas must to be informed about the psychosomatics process that control the human activities to apply this knowledge in music performance.

Keywords: Performance theory; Mental activity; Cognition.

Introdução

Em virtude das profundas transformações sócio-políticas, tecnológicas, culturais, etc. e do desenvolvimento do conhecimento ocorrido nas últimas décadas, são impostos ao docente novos desafios, dentre eles o

de estar constantemente renovando o acervo de informações comunicadas aos alunos na academia. Behrens afirma:

As exigências do mundo moderno impulsionam um redimensionamento da ação docente neste final de século e no século XXI, sociedade que vem sendo caracterizada por Drucker (1989), Toffler (1989) e Boaventura Santos (1997) como a “sociedade da informação”[...] As inovações e mudanças afetam toda a comunidade, até mesmo, em especial, o meio acadêmico (Behrens apud Masetto, 2002, p. 63).

No caso específico da performance musical decorrente do caráter marcadamente interdisciplinar da execução instrumental, estas inovações no saber obrigam o professor estar constantemente renovando os conceitos de sua área e áreas afins. Assim sendo, este mister naturalmente o direciona a assumir uma conduta como pesquisador.

Exige-se de quem pretende lecionar que seus conhecimentos e suas práticas profissionais sejam constantemente atualizados por intermédio de participações em cursos de aperfeiçoamento, especializações; em congressos e simpósios; em intercâmbios com especialistas etc. Exige-se ainda de um professor que domine uma área de conhecimento mediante pesquisa (Masetto, 2003, p. 26).

Declaração estreitamente ligada aos princípios desenvolvidos pela pedagogia progressista¹, torna-se pertinente neste momento observar o que preconiza esta vertente educacional em relação ao papel do professor.

De uma preocupação total e exclusivamente voltada para a transmissão de informações e experiências, iniciou-se um processo de buscar o desenvolvimento da aprendizagem dos alunos, de aperfeiçoar sua capacidade de pensar, de dar um significado para aquilo que era estudado, de perceber a relação entre o que o professor tratava em sala de aula e sua atividade profissional, de desenvolver a capacidade de construir seu próprio conhecimento, desde coletar informações até a produção de um texto que revele esse conhecimento (Masetto, 2003, p. 21).

Desta forma, de acordo com a citação, torna-se imprescindível destacar que o processo de atualização do saber necessariamente deve ser acompanhado pela consciência criteriosa quanto à necessidade de desenvolvimento da pesquisa científica concatenado com a atualização pedagógica. O docente não só renova o conhecimento, mas também a forma

de transmiti-lo, sendo que esta transmissão do saber, segundo Masseto, deve ser marcada pela preocupação, por parte do docente, de buscar mecanismos que levem o aluno a desenvolver eficientemente uma determinada atividade, seja ela, a de construir o próprio conhecimento, coletar informação ou elaborar um texto. Este aspecto da relação professor-aluno é extremamente necessário no fazer musical.

Não há dúvida de que o fazer musical exige do instrumentista capacitação específica, demandando que, durante sua formação, sejam adquiridas diversas habilidades que o qualificam para o exercício da performance. Neste sentido, no presente artigo, parte-se do pressuposto de que a capacitação do estudante para construir uma execução instrumental de categoria superior está intrinsecamente relacionada ao ensino-aprendizagem dos princípios teóricos que regem o fazer musical. Deste modo, para ministrar aulas de instrumento aos seus alunos, exige-se que o docente tenha consistente fundamentação teórica a respeito da execução instrumental², integrando prática e teoria. Amplo é este campo teórico, contudo, neste artigo se pretende discutir e levantar hipóteses teóricas sobre o desenvolvimento dos eventos interiores, ou mentais relacionados às ações e emoções que regem a execução instrumental ou “a arte de fazer soar a música” (Borém, 1997, p. 77). Toma-se como base teórica para a discussão os escritos calcados na ciência cognitiva relativos à atividade mental, ou seja, às complexas faculdades psicológicas ou sistema de órgãos computacionais³ projetados para processar informações, apresentados no livro *Como a mente funciona*, de Steven Pinker⁴. Estas informações, quando acompanhadas de uma postura pedagógica eficiente, contribuem para equipar o instrumentista na elaboração de uma execução instrumental que resulte em uma apresentação pública de qualidade, como veremos mais adiante.

1. A atividade mental e a construção das imagens internas relacionadas à realização da performance

Ao se pensar em integrar teoria e prática, é necessário considerar o fato de que a performance instrumental envolve múltiplos aspectos, ou interfaces, e que sua realização requer a interligação de várias áreas de conhecimento, em intensa conexão interdisciplinar. Ao se falar em interdisciplinaridade, não se quer dizer apenas que deve existir conexão

entre a prática instrumental e as disciplinas teóricas, tais como teoria musical, análise, harmonia, contraponto, filosofia da música, pedagogia etc., mas que, além de tudo isso, deve haver conexão da performance instrumental e as áreas de conhecimento que tratam os *aspectos mentais* e, conseqüentemente, os *aspectos motores* que regem as atividades humanas. Assim, o professor-pesquisador pedagogicamente preparado, como instrutor consciente do caráter multifacetado do fazer musical, necessita estar inteirado dos ensinamentos voltados para os processos psicomotores. Nesse sentido, vale destacar que os recentes estudos desenvolvidos pela psicologia cognitiva relativos aos processos psicossomáticos, se apresentam de grande valia na elucidação da atividade mental relacionada as ações e emoções que regem a performance. Pinker afirma: “A mente, como a espaçonave *Apollo*, é projetada para resolver muitos problemas de engenharia, sendo, portanto, equipada com sistemas de alta tecnologia, cada qual arquitetado para superar obstáculos” (Pinker, 1999, p. 14).

Oculto por trás dos painéis da consciência, deve existir um mecanismo fantásticamente complexo, analisadores óticos, sistemas de orientação de movimento, simulações do mundo, base de dados sobre pessoas e coisas, programadores de objetivos, solucionadores de conflitos e muitos outros (Pinker, 1999, p. 29).

Pode se tomar como exemplo o ato de enxergar. Graças a sua estrutura, a mente realiza uma série de “cálculos” quanto ao controle de luminosidade, distinção de formas, plano de fundo, etc., dos quais não há uma participação do consciente do indivíduo. Segundo Pinker, isso ocorre porque: “A faculdade com que ponderamos o mundo não tem a capacidade de perscrutar seu próprio interior ou nossas outras faculdades para ver o que as faz funcionar” (Pinker, 1999, p. 14).

As descobertas da ciência cognitiva e da inteligência artificial ocasionaram o despertar dos estudiosos para as proezas tecnológicas que a mente realiza diante de atividades corriqueiras. Descobriram, por exemplo, que quando a retina transforma as imagens que nela chegam em um par bidimensional, é a mente que reconstrói a terceira dimensão, permitindo que vejamos em profundidade; também é a mente que controla as precisas tensões dos músculos que dão o formato à mão ao segurar ou mover um objeto⁵, ou ao tocar um instrumento.

Outro aspecto deve ser mencionado. A mente é originalmente equipada com uma estrutura inata, ou seja, um sistema de órgãos para processamento de informações, e este sistema é gerenciado por um poderoso e complexo programa também inato. É este programa, ou conjunto de informações congênicas, que instruem a mente de um bebê recém nascido, por exemplo, a processar as informações visuais, permitindo-o enxergar. Contudo, isto não significa que as pessoas não são afetadas pelo aprendizado, por suas experiências ou que elas não são capazes de mudar de comportamento, pelo contrário, espera-se que um “computador” equipado com componentes da mais alta tecnologia reaja de forma mais flexível e inteligente as solicitações do usuário.⁶ Destaca-se ainda que, como os seres humanos exibem comportamentos, atitudes e posturas diferentes, isto significa que de alguma forma existem estruturas mentais diferenciadas, a despeito das experiências pessoais de cada indivíduo.

Portanto, a mente é equipada com um conjunto de sistemas especializados, ou órgãos mentais, com incrível poder de interação, os quais, a partir de instruções internas, processam as informações captadas do mundo exterior, ativando movimentos, atitudes, aprendizado, etc. Assim, devido a estes sistemas mentais especializados de alta tecnologia, projetados para superar desafios, torna-se possível ao instrumentista elaborar sua performance, por mais difíceis que sejam os desafios musicais e técnicos impostos. A partir do processamento das instruções, que funcionam como estímulo, são ativados minimamente os sistemas de controle visual, motor, sonoro, os quais permitem ao performer executar uma determinada obra. É interessante notar, como a prática demonstra, que a performance precisa ser elaborada, ou construída. Nem sempre as informações contidas no texto musical são processadas instantaneamente, resultando nas ações necessárias à produção sonora desejada. Muitas vezes o texto deve ser decifrado, e tanto as ações quanto o som, arduamente arquitetados. Quando este é o caso, entra em ação um poderoso recurso mental, denominado pelos estudiosos de representações internas⁷. “As informações em uma representação interna são tudo o que podemos conhecer a respeito do mundo” (Pinker, 1999, p. 96). Portanto, são as representações mentais que permitem aos humanos “enxergar” ou perceber o mundo e deste modo, a ausência ou formação precária destas representações compromete a própria compreensão da realidade. Quanto à performance, Santiago afirma que “[...] durante o

aprendizado específico da performance musical, o músico tem que adquirir diferentes tipos de representações internas, necessárias para uma performance musical de superior categoria” (Santiago apud Ericsson, 2002. p. 172).

Para que as imagens internas sejam elaboradas, as informações que chegam à mente precisam ser processadas, o que demanda espaço, tempo e energia. Isto acontece porque as informações requerem tempo e energia para serem processadas, ao mesmo tempo que precisam de espaço para serem armazenadas (Pinker, 1999, p. 147-50). Assim sendo, elaborar imagens internas envolve esforço, ou seja, trabalho. “Pela repetição, uma determinada seqüência de movimentos conscientes passa gradualmente para os domínios do automatismo, sem que necessariamente se tenha que perder a consciência sobre tais movimentos” (Richerme, 1997, p. 67). Já a representação interna do som “... nasce da escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal” (Santiago apud Ericsson, 2002. p. 172). Desta forma, pela repetição consciente se constrói as representações internas das ações e, pela escuta, as do som desejado.

É interessante notar que Richerme fala sobre a repetição consciente, ato que sem dúvida envolve o direcionamento do pensamento para a atividade realizada. Segundo a ciência cognitiva, o pensamento é um tipo de computação, ou de processamento de informações (Pinker, 1999, p. 90). Através do pensamento consciente, a mente processa ou computa uma grande quantidade de informações advindas do mundo exterior, sendo, portanto, o exercício desta faculdade mental um dos agentes envolvidos na elaboração das representações internas. Então pode ser concebido que esta elaboração interior, quanto à performance, está estreitamente associada ao ato de pensar sobre as informações contidas no texto musical, conjugada ao ato de pensar sobre a ação muscular, resultando no ato de pensar e produzir o som. Tudo isso exige do performer uma conduta que envolve trabalho consciente (pensamento racional). Quanto a este pormenor, torna-se pertinente citar Pinker mais uma vez:

Portanto, um sistema inteligente não pode ser entupido com trilhões de fatos. Tem de ser equipado com uma lista menor de verdades essenciais e um conjunto de regras para deduzir suas implicações [...]. Um ser inteligente precisa deduzir as informações do que ele sabe, mas apenas as informações inteligentes (Pinker, p. 24-5).

Deste pressuposto se deduz - devido à própria estrutura inata da mente - que durante o processo de construção da performance instrumental, o uso de determinados “filtros” deve ser feito, para que as informações relevantes sejam separadas das demais, caso contrário, o sistema é sobrecarregado, comprometendo seu bom funcionamento. Neste ponto, pode-se perceber quão proeminente é o estudo do contraponto, harmonia, da análise formal, estudo dos aspectos técnicos do instrumento, etc., visto que estas áreas de conhecimento musical permitem ao instrumentista trabalhar com esquemas, contribuindo para que o trabalho consciente seja focado nas informações relevantes. Por exemplo, ao se executar um determinado trecho de uma obra, construído em graus conjunto, pode-se pensar o trecho como uma escala dentro de uma determinada tonalidade, em acordes ou arpejos, reexposição, reapresentação do tema, semelhança com o mesmo, etc. Contudo, deve ser destacado que não se está aqui descartando o estudo diligente, pelo contrário, só é possível conhecer as informações relevantes através do estudo zeloso, aplicado. O texto musical, na realidade, deve ser perscrutado, para que os dados relevantes, a partir dos esquemas propostos pelas áreas de conhecimento musical vinculados à performance, possam ser pontilhados. Só assim serão eficazmente construídas as representações mentais, tão necessárias à prática instrumental. Neste ponto, torna-se pertinente falar um pouco mais sobre as imagens internas e como a mente as utiliza.

As representações mentais são correspondentes internos do mundo exterior e, a forma como a mente as utiliza permite que se possa generalizar informações. “A facilidade corriqueira que temos para generalizar nossos conhecimentos é uma prova de que possuímos diversos tipos de representações em nossa cabeça” (Pinker, 1999. p. 100). Na música, ao se construir a representação interna da disposição intervalar da escala maior, o instrumentista é capaz de generalizar esta representação e construir todas as escalas maiores, não tendo que reaprender a cada nova montagem de uma escala maior a disposição intervalar que a constitui; ou quando se aprende que o acorde maior é formado por F-3M-5J, não se faz necessário aprender a cada acorde maior que se monta sua constituição intervalar. Portanto esta capacidade mental é maravilhosamente útil para a performance instrumental, pois a cada peça estudada são construídas representações internas, tanto do texto, quanto das ações e do som que serão generalizadas pela mente, quando do estudo de outras obras.

A construção destas representações está intensamente ligada ao pensamento racional, afirmou-se anteriormente. Assim, foi conjugado à prática instrumental o trabalho consciente, atento, o que implica em observação. Deste modo, através do pensamento consciente o performer decifra as informações contidas no texto musical, assim como observa diligentemente as ações e a resultante sonora, objetivando construí-las internamente. Esta capacidade de observação está ligada a cinestesia, “... o sentido que permite perceber os movimentos musculares e a posição das partes do próprio corpo no espaço... de essencial importância no aprendizado e automação dos movimentos” (Richerme, 1997, p. 68). Portanto, a mente envia o estímulo ao músculo, originando o movimento e, através da cinestesia, a mente percebe este movimento construindo-o internamente.

A cada instante, durante a realização normal de um movimento, o sistema nervoso central está recebendo informações sobre as posições e as partes do corpo envolvidas, e respondendo, por reflexos adquiridos durante o aprendizado desse movimento, com o estímulo nervoso para as contrações necessárias a cada detalhe do movimento. (Richerme, 1997, p. 68).

Mesmo existindo aspectos inconscientes neste processo, o performer conscientemente intervém no mesmo. Então de fato ele é um intérprete-espectador⁸ da execução instrumental. Apesar de ser o realizador das ações sugeridas pela partitura, ele também age como espectador, observador consciente das ações. Pode-se conceber este ato em três planos: o primeiro deles refere-se a percepção das informações contidas na partitura; o segundo, a efetivação destas informações, gerando e observando as ações; e o terceiro a percepção do resultado sonoro. Assim sendo, na sua prática diária no instrumento, o instrumentista deve, de certa forma, abstrair-se e atuar como realizador-espectador durante o processo de construção da performance. Para tanto, apresenta-se de grande valia o estudo em andamento lento, variando de indivíduo para indivíduo para que seja observado o todo: texto, ação e som, atinando-se para os eventos o máximo possível, permitindo-lhe fazer um *zoom* de todos os eventos para assim construí-los. Valiosa é a citação de Richerme quanto a este aspecto:

De forma semelhante, é indispensável o estudo lento para quem queira modificar ou aperfeiçoar os próprios movimentos na execução, desde

que saiba como fazê-lo, não obstante a alteração das coordenações musculares, quando tais movimentos forem executados com maior velocidade e/ou com maior força (Richermer, 1997, p. 69).

O performer deve estar consciente que um pequeno trecho musical contém um número muito grande de informações, informações estas que carecem de energia, tempo e espaço para serem processadas pela mente. Ao se ler um único acorde, por exemplo, a mente trabalha minimamente com o sistema de controle motor, sonoro e visual. O intérprete tem que ler o acorde, pensar no som, no ritmo, no movimento, etc. o que demanda, evidentemente, um trabalho mental de grade proporção. Portanto, o performer deve aprender a trabalhar de acordo com seu “tempo mental”, para que a construção das representações internas aconteça de forma eficiente. Se o performer, por exemplo, por impaciência, exercita inconscientemente as conseqüentes acionais, a elaboração das representações interiores a elas referentes será deficiente, pois o pensamento consciente necessário à sua construção não foi exercitado, o que, conseqüentemente, prejudicará sua performance. Assim, a prática constante, caracterizada pela conduta como intérprete-espectador, contribui para que na apresentação pública a mente esteja suficientemente equipada e treinada, com representações mentais solidamente edificadas, propiciando que a apresentação musical seja amplamente caracterizada pela exteriorização destas representações. Desta forma, considera-se extremamente danosa a prática instrumental constante caracterizada apenas pela atividade mecânica inconsciente, podendo comprometer grandemente o resultado final do trabalho, visto que, como as informações não são adequadamente processadas, as representações internas referentes a estas informações também não são efetivamente elaboradas, provocando um “vazio” mental, impossibilitando um bom funcionamento das faculdades psicológicas, diminuindo em muito a qualidade da performance⁹.

Deve ser destacado também que a prática instrumental caracterizada pela postura do performer como intérprete-espectador, contribui em muito para que sejam alcançados estados de consciência ampliados,

[...] quando o executante [...] parece esquecer-se de si mesmo e envolver-se totalmente com a música, experimentando uma sensação de controle natural e espontâneo dos diversos aspectos da performance, bem como um sentimento subseqüente de realização e, até mesmo, de transcendência (Moraes, 2000, p. 30-31).

Como está sendo abordado, o pensamento racional tem um papel preponderante na construção das imagens internas, pois na sua elaboração está envolvido o processamento de informações, o que implica na participação consciente do performer como intérprete-espectador. Ao estar consciente das informações, ele vai construir, através da observação atenta, as ações necessárias à execução, podendo assim exteriorizá-las em um processo caracterizado já não tanto pela participação do pensamento racional, mas por uma ação mental-motora automática. Portanto, em termos de observação consciente, os movimentos, com todos os seus minuciosos detalhamentos, dentro das especificidades de cada instrumento, devem ser feitos conscientemente e com muita diligência - devido à riqueza de nuances - para que haja uma eficaz elaboração interna. Apesar do movimento ser visto como um todo, as sinuosidades da execução instrumental exigem que as partes que compõem esse todo sejam trabalhadas independentemente. Isto significa que o performer deve estar consciente destes submovimentos, que somados formam o todo acional. Desta forma, o todo acional deve ser fracionado, pois a riqueza e diversidade de submovimentos dentro do todo acional, impossibilitam sua total apreensão, a não ser que estes “submovimentos” sejam diligentemente observados.

Em relação aos movimentos dos braços, Pinker afirma que os cálculos trigonométricos envolvidos durante o movimento deste membro são altamente complexos. A compensação de peso que a mente tem que realizar resolve um problema de física quase intratável. Quanto à mão o autor continua:

A mão pode ser configurada como um gancho, uma tesoura, um mandril de cinco mordentes [...] em posição de apertar [...] numa posição esférica [...] Cada posição requer uma combinação precisa de tensões musculares que moldam a mão na forma apropriada e a mantém assim, enquanto a carga tenta fazê-la reassumir a posição inicial (Pinker, 1999, p. 22).

Estes fatos são pontuados para que, demonstrada a complexidade mental envolvida, seja realçada a importância do trabalho consciente na construção dos movimentos. Valorosa é a citação da revista *Scientific American Brasil*:

Às vezes, quando as pessoas usam uma série de dedos repetida e rapidamente, as distinções entre as regiões do córtex começam a se confundir. A região de um dos dedos funde-se a região de outro dedo. O resultado é a distonia focal da mão: tente levantar um dedo, e,

inevitavelmente, outro, ou vários, se erguerão. Utilizando tarefas repetitivas muito diferentes para cada dedo, os pesquisadores conseguiram restaurar as fronteiras originais do mapa (Holloway, 2003, p. 75).

Desta forma, os exercícios usados pelo performer para melhorar seu desempenho motor, devem ser trabalhados de forma bastante consciente quanto à sua função específica, para que o resultado buscado possa ser alcançado eficientemente.

Após se ter discutido sobre a atividade mental relacionada ao processamento de informações, à construção mental do texto musical e à construção mental-motor das ações, torna-se pertinente, como proposto anteriormente, discutir sobre a atividade mental associada às intensas sensações e emoções presentes na performance pública. Sem dúvida um dos pontos críticos da performance refere-se à capacidade de dominar *estresse de palco*, ou estado de alma perturbador, presente quando da apresentação pública.

Um estressor é qualquer coisa do ambiente que tira o corpo da homeostase (equilíbrio) e a resposta ao estresse é uma série de adaptações fisiológicas que culminam com o restabelecimento do equilíbrio. A resposta inclui, principalmente, a secreção de dois tipos de hormônios pelas glândulas adrenais: a adrenalina [...] e os glicocorticóides (Sapolsky, 2003, p. 80).

No caso da performance, este agente estressor é a própria apresentação pública que desencadeia a produção destes hormônios que alteram o funcionamento normal do corpo. Este estado perturbador tem seus aspectos positivos, mas pode se tornar exacerbado, produzindo resultados extremamente danosos, quando não há “... uma saída para a frustração, um sentido de controle, suporte social e a impressão de que alguma coisa melhor poderia acontecer” (Sapolsky, 2003, p. 80). Portanto torna-se imprescindível que o performer aprenda a controlar o estresse de palco. Neste sentido, é importante destacar que segundo a teoria computacional da mente, as emoções e sensações intensas são mecanismos mentais, que visam, por exemplo, preparar uma pessoa para priorizar objetivos de curto prazo, priorizados através da sensação de urgência, como também objetivos de longo prazo. Desta forma, o medo, que é um dos sintomas do estresse

[...] aperta um botão que prepara o corpo para a ação, a chamada reação de lutar ou fugir. O coração bate forte para enviar sangue aos músculos. O sangue é redirecionado do tubo digestivo e da pele, provocando dor de estômago e suor frio. A respiração rápida absorve oxigênio. A adrenalina libera combustível do fígado e ajuda o sangue a coagular. E dá ao nosso rosto aquela aparência universal de corça sob a luz dos faróis dianteiros (Pinker, 1999, p. 394).

Sem dúvida alguma muitas destas sensações estão presentes em uma performance pública: o batimento acelerado do coração, a dor de estômago, suor frio, respiração mais intensa, ect. Contudo, é interessante notar que a função destas sensações, as quais são fruto de transformações que acontecem no interior do corpo ativadas pela mente, não é negativa, mas positiva, pois o objetivo é preparar o corpo para reagir a uma determinada situação que se apresenta contrária à normalidade dos eventos. Daí entende-se que o estresse de palco não é uma anormalidade, mas uma reação normal da mente, resultando em alterações no corpo e no seu funcionamento, procurando prepará-lo para a situação que se configura. Desta forma, torna-se imprescindível que o performer aprenda a controlar o estado emocional que o estresse desencadeia.

A capacidade de dominar o medo seletivamente é um componente importante do instinto [...] Este senso de controle é conquistado “testando os limites [...]” Testar os limites é um estímulo poderoso. Suportar eventos relativamente seguros que tem a aparência e dão a sensação de perigos ancestrais é um divertimento e suscita a emoção que chamamos de “excitação” (Pinker, 1999, p. 410).

Entretanto, sem que se encare o desafio, não é possível acionar os mecanismos mentais que ajudam a controlar o estresse do palco.

São inúmeros os casos de estudantes de música que tiveram, nos primeiros anos de estudo do instrumento, um desejo enorme de tocar bem, mas foram perdendo o contato com este desejo. No lugar de se sentirem motivados a se apresentar, sentem-se pressionados, explorados, indignados, exauridos, desanimados; imaginando o público, ou a própria performance, maiores do que são [...] Portanto, é necessário um contato honesto e corajoso, sem julgamentos, com qualquer tipo de emoção que possa estar durante todo o processo de preparação e realização de uma performance [...] devemos inverter a direção das nossas projeções e resgatar aquela emoção alienada... devo assumir que “eu quero tocar bem” [...] (Moraes, 2000, p. 35).

São muitos os escritos que tratam deste tema, que propõem estratégias, ou exercícios, com a finalidade de ajudar no controle emocional quando da apresentação pública. Desta forma, mais uma vez se destaca que os intensos eventos interiores provenientes da apresentação pública visam preparar o instrumentista para o momento da performance no palco. Portanto, estes estados psicossomáticos devem ser encarados através de uma postura mental mais positiva. Contudo é importante ressaltar que a qualidade da performance externada na apresentação pública está estreitamente ligada não apenas, ao controle emocional, mas também à forma como se deu a construção de todo o processo. É no palco que o intérprete colherá os resultados da aplicação, durante o estudo, do pensamento racional e de uma postura que caracterizou seu trabalho não apenas como intérprete, mas como intérprete-espectador.

Conclusão

Não há dúvidas de que o ensino da performance instrumental envolve muitos outros aspectos teóricos, não podendo estar restrita aos aqui abordados. Contudo, se destaca que o quadro reflexivo descrito no presente artigo se apresenta de grande valia para o estudante, pois o mesmo, ao apontar para o auto conhecimento, o capacita a desenvolver suas potencialidades, como também a usá-las adequadamente.

É com esse pensamento em mente que se propõe que o exercício da prática docente relacionada à performance faça uso dos referenciais teóricos concebendo-os como mecanismos que equipam seus alunos, capacitando-os a construir seu próprio conhecimento. Assim sendo, as atividades realizadas em sala, quando do encontro do professor com o aluno para a audição de um repertório antecipadamente entregue ao discípulo, não devem ser caracterizadas apenas pela orientação prática, voltada apenas para a execução instrumental. Estes encontros devem ser regados também pela discussão dos processos teóricos relacionados aos aspectos psicossomáticos, dentre outros, que norteiam a prática.

Neste sentido, os aspectos teóricos quanto aos eventos interiores relacionados a prática instrumental apresentam-se extremamente eficientes, pois eles direcionam o olhar do performer para dentro de si mesmo,

conduzindo-o ao auto conhecimento. Como realizador, ou principal personagem na performance, torna-se evidente que os princípios que regem esta atividade apontam primeiramente para o próprio instrumentista. Deste modo, tornar-se cômico quanto aos eventos internos que envolvem sua atividade resulta, na realidade, em um conhecimento que o informa um pouco mais a respeito de si mesmo, do próprio funcionamento de sua mente e de seu corpo, podendo assim, a partir deste saber, procurar os meios para o seu aprimoramento como instrumentista.

Muitos outros aspectos desenvolvidos pela psicologia cognitiva, relacionados à atividade mental – os quais podem perfeitamente esclarecer muitos dos processos mentais envolvidos na performance instrumental – poderiam ter sido discutidos no presente artigo. Contudo, cientes da vasta amplitude do tema, acreditamos que novas contribuições, fruto do desenvolvimento da pesquisa no meio acadêmico musical brasileiro, contribuirão para o aprofundamento, como também para o estreitamento entre estas duas áreas do conhecimento.

Notas

- 1 “A designação ‘progressistatermo’ vem de ‘educação progressista’ usado por Anísio Teixeira para indicar a função da educação numa civilização em mudança, decorrente do desenvolvimento científico[...] inspirada no filósofo e educador norte-americano John Dewey” (Libâneo apud Lukesi, 1990, p. 2).
- 2 Ao se falar em teoria da performance, está se afirmando que o fazer musical envolve processos e que estes processos podem ser explicitados, mesmo sendo muitos e extremamente diversificados, propiciando ao instrumentista construir sua performance através destes procedimentos teoricamente descritos.
- 3 Sistemas de inteligência, visão, controle motor, de aprendizado, etc.
- 4 Reconhecido como um dos maiores cientistas cognitivos do mundo, é professor de psicologia e diretor do Centro de Neurociência Cognitiva do MIT.
- 5 Neste ponto, é interessante notarmos que Pinker, em seu trabalho, poucas vezes usa a palavra cérebro. Isto decorre do fato de sua atenção estar inteiramente voltada para as atividades que o cérebro realiza. Assim sendo, devemos distinguir, dentro da estrutura mental, as faculdades psicológicas especializadas em processar informações da massa cefálica. Pinker (1999, p. 75) faz esta distinção de forma bastante clara ao afirmar que “a mente é a atividade do cérebro”.
- 6 O autor afirma que o aprendizado só é possível porque a mente possui em sua estrutura inata mecanismos que o efetuam.
- 7 Diana Santiago conceitua estas representações como as “imagens mentais que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização” (Santiago, 2002, p. 147).

- 8 A conduta como intérprete-espectador está estreitamente relacionada à postura consciente quanto ao que denominamos aqui de princípio da construção performática. Assim, deve ser considerado que o instrumentista carece ter em mente que todos os processos envolvidos na performance instrumental necessitam ser construídos. O texto musical deve ser mentalmente erigido e para que haja construção mecânica das ações é necessária a construção mental destas ações, como também a construção mental da realização sonora. Deste modo, a totalidade dos processos envolvidos na execução instrumental deve ser internamente representada.
- 9 Esta é, segundo nosso ponto de vista, uma das razões dos chamados “brancos” que ocorrem nas apresentações públicas.

Referências bibliográficas

BEHRENS, Marilda Aparecida. A formação pedagógica e os desafios do mundo moderno. In: MASETTO, Marcos Tarciso (Org.) *Docência na Universidade*. 4. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, X, Goiânia. Anais... Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p. 72-85.

HOLLOWAY, Marguerite. O cérebro figurado. *Scientific American Brasil*, n. 17. São Paulo: Ediouro, p. 71-77, 2003.

LIBÂNEO, José Carlos. Tendências pedagógicas da prática escolar. In: LUKESI, C. C. *Filosofia da Educação*. São Paulo: Cortez, 1990.

MASETTO, Marcos Tarciso. *Competência pedagógica do professor universitário*. São Paulo: Summus, 2003.

MORAES, Abel. A unidade da consciência e a consciência da unidade nas performances musicais. *PER MUSI*, v. 2, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p. 30-49, 2000.

PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São Paulo: AIR Musical Editora, 1997.

SAVIANI, Demerval. *Escola e democracia*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos ponteiros de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. EM PAUTA, v. 13, n. 20. Porto alegre: Escola de Música da UFRG, p. 143-185, 2002.

SAPOLSKY, Robert. Assumindo o controle do estresse. *Scientific American Brasil*, n. 17. São Paulo: Ediouro, p. 79-87, 2003.

Lucas de Paula Barbosa é mestrando em Música, na linha de pesquisa Performance Musical e suas Interfaces - Piano, na Universidade Federal de Goiás, onde desenvolve estudos sobre performance, análise e intertextualidade em música sob a orientação de Lúcia Barrenechea. Graduou-se em Performance, Instrumento - Piano, pela Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação de Araceli Chacon.

Maria Helena Jayme Borges é Bacharel em Piano e doutora em Educação Escolar pela UNESP - Universidade Estadual Paulista - Araraquara, SP. Atualmente é professora adjunta da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.
