

O Prazer e o ensino formal de instrumentos musicais

por

Marcelo Wigderowitz e Mariana Carneiro da Cunha

UNI-RIO, 1995

O Prazer e o ensino formal de instrumentos musicais

por

Marcelo Wigderowitz e Mariana Carneiro da Cunha

Monografia referente à conclusão da disciplina

Processo de Musicalização III

Professora Regina Márcia Simão Santos

Universidade do Rio de Janeiro

Junho de 1995

Agradecimentos à
Regina Márcia,
Hélio Sena,
Lillian Carneiro da Cunha.

Marcelo Wigderowitz agradece à
Pascoal Meirelles,
Christiaan Oyens,
e aos seus alunos.

Mariana Carneiro da Cunha agradece à
todos os seus amigos.

ÍNDICE

Introdução	página
Situação Problema	3
Histórico Pessoal	4
Mariana Carneiro da Cunha	4
Marcelo Wigderowitz	6
Objetivos	9
Justificativas	9
Questões	10
Procedimentos de Pesquisa	10
Desenvolvimento	11
A importância do prazer no desenvolvimento emocional (Winnicott)	12
1.A área intermediária e os fenômenos transicionais e a experiência da ilusão	13
2.O significado do brincar	15
3.A concepção de criatividade	16
A música como fator de integração social	18
Motivação e perda do prazer	20
O mundo de sons atual	23
Sugestões de Procedimentos	27
Depoimento	31
Conclusão	33
Bibliografia	35

INTRODUÇÃO

1.1 Situação Problema

O que moveu a realização deste trabalho foi a busca de respostas para questões ligadas ao prazer durante o processo de aprendizagem formal de instrumentos musicais . Estas questões englobam certos aspectos, tais como técnicas específicas , leitura de partitura , interpretação , entre outros .

É sabido o importante papel do prazer na aprendizagem de qualquer faculdade . O prazer está fortemente ligado ao lúdico , à brincadeira , e à criação . Sendo a música um fenômeno fundamentalmente ligado à expressão humana e esta por sua vez ligada ao prazer pensamos ser natural que o ensino da música se dê de forma lúdica . O estudo da música em vários níveis, porém , tem se mostrado desprazeroso para muitos alunos . Alguns motivos podem ser apontados para esse problema :

- . a não ligação da técnica instrumental com a realidade musical e com o fenômeno musical em si ;
- . o desvinculamento da técnica com o prazer e a descoberta ;
- . a perda da motivação , e a não vinculação dos conteúdos aprendidos com os modelos pretendidos pelo aluno ;
- . a separação dos dois modos de conhecimento : racional e intuitivo ;

Nos baseamos em nossas próprias vivências como alunos e professores , em depoimentos e entrevistas além da bibliografia

específica .Buscamos também informações em trabalhos de colegas que através de diferentes enfoques abordaram a questão . Esta por sua vez já foi levantada por alguns autores não só na música mas também nos campos da psicologia e pedagogia .

1.2 Histórico Pessoal.

1.2.1 Mariana Carneiro da Cunha

Foi através de experiências vividas por mim, em situações de aprendizado formal de instrumento, no meu caso do violoncelo, que muitas das questões que compõem este trabalho surgiram. Durante este processo de aprendizagem, que venho desenvolvendo até hoje, houve momentos difíceis nos quais me senti desestimulada. Momentos em que era necessário fazer força para manter uma disciplina regular no estudo do instrumento. Julguei algumas vezes estar no caminho errado, mas aos poucos fui me dando conta de vários aspectos que a meu ver necessitam ser discutidos e repensados não só por alunos mas principalmente por professores que se dedicam a ensinar um instrumento.

Me parece bastante estranha a separação que se dá entre o fazer musical e o aprendizado técnico formal. Esta separação que pode parecer tão natural à princípio, afinal o aprendizado técnico é um fator necessário à formação do instrumentista, é certamente uma das razões geradoras deste desprazer.

A desvinculação entre música e estudo se deu de forma tão acentuada que certa vez depois de um período no qual por falta de tempo não havia me dedicado o quanto julgava necessário ao

estudo técnico, cheguei a pensar que seria melhor não integrar mais nenhum grupo dedicando-me só ao estudo... Afinal, o que vem primeiro?

Certamente esta separação se acentuou no meu caso em que na maioria das vezes integrava grupos voltados para a execução de música popular tocando um instrumento fortemente ligado à música erudita. Eram duas realidades distintas, separadas. Os professores tinham seus métodos e eu deveria aceitá-los e adaptar-me a eles. São poucos os professores que possibilitam e estimulam uma abertura deste leque. Certa vez tive a oportunidade de fazer algumas aulas num curso de férias com um violoncelista e professor muito bom. Logo na primeira aula ele propôs que eu me "lançasse ao desconhecido", experimentando um registro do violoncelo que era encarado com certo "tabu" pelo meu professor na época e obviamente por mim também. Aquela experiência de busca e de descoberta, junto com uma dose de confiança depositada em mim pelo professor do curso foram muito estimulantes.

Voltei do curso ansiosa para mostrar as "novidades" ao meu professor naquela ocasião, e qual não foi meu desapontamento ao ouvir que todas as "novidades" estavam erradas. Eu havia pulado etapas que eram absolutamente necessárias antes de atingir aquele nível e deveria portanto voltar atrás e seguir o método... Nada estimulante, não? A meu ver, o professor deve buscar despertar no aluno o interesse pela pesquisa. Afinal, o estudo só se desenvolve quando há a pesquisa, quando há descoberta. E esta descoberta deve ser íntima, do aluno, deve pertencer a ele pois o entender se faz sozinho, cabendo ao professor orientar esta procura. É certo também que o que move esta busca, é o prazer pro-

porcionado pela descoberta e pelo próprio fazer musical como forma de expressão.

Foi pensando nisso, em vincular prazer e descoberta, que me ocorreu a idéia de propor ao meu atual professor de violoncelo um estudo técnico (de arcadas, de som, de afinação, e outros elementos que compõem a técnica propriamente dita), unindo as duas realidades tão separadas que citei acima. Propus que ao invés de estudar sonatas que no momento estavam tão distantes das práticas musicais por mim vivenciadas, trabalhássemos com chorinhos que traziam uma carga afetiva forte. Sendo assim, tocá-los me proporcionaria muito mais satisfação. Esta ligação afetiva com o objeto de estudo é fundamental e será discutida mais detalhadamente no decorrer do trabalho. A experiência com chorinho tem dado certo. Além de estimular o estudo técnico em si (que voltou-se para a execução dos choros), deu mais sentido a ele.

Acredito portanto (por experiência própria) no vínculo entre a técnica e a realidade musical do aluno que deve ser sempre levada em conta por estar fortemente ligada à expressão pessoal e certamente ao prazer a à auto-realização.

1.2.2 Marcelo Wigderowitz

Minha história como instrumentista começou em 1985, como a de muitos outros adolescentes influenciados pela mídia de massa e em grande parte pelo estouro do Rock no Brasil e o Rock in Rio. Ou seja, com uma grande vontade de participar de todo aquele universo. Apesar disso minha experiência musical vem de muito antes, mais ou menos 1978, quando um de meus irmãos mais velhos teve uma bateria por uns dez meses em casa.

A minha vivência auditiva também era muito rica, pois ouvia-se muito Chico Buarque, Elis Regina e Beatles entre outros.

No início do aprendizado da bateria com Pascoal Meirelles, por não possuir um instrumento comecei a aprender numa "borrachinha", que é um pedaço de madeira coberto de borracha, substituta da caixa. Minha vontade de tocar era tanta que eu nem me importava muito. Só vim a comprar um instrumento dois meses depois, iniciando assim a prática musical, pois antes aprendera apenas exercícios técnicos e de leitura rítmica.

Mais tarde (em 1989) iniciei minha vida profissional e um curso de aperfeiçoamento técnico com Christiaan Oyens, que durou quase três anos. Porém ao final do curso eu não sabia o que fazer com tanta informação, ou seja, para que um ótimo embasamento técnico sem saber como aplicá-lo? Neste meio tempo entrei para a UNI-RIO (1990) onde comecei a ampliar meus conhecimentos musicais, sem ter, no entanto, a intenção de me tornar professor em escolas de 1º e 2º graus.

No meu caso a UNI-RIO foi como uma faca de dois gumes pois ao mesmo tempo que ampliava minha vivência musical, ocupava meu tempo de estudo do instrumento. Continuei durante um tempo meio "perdido" musicalmente, até 1994 quando preocupado com questões do meu instrumento, voltei a ter aulas com Christiaan, desta vez sem abordar técnica, apenas aspectos musicais. A partir daí, juntamente com algumas experiências na UNI-RIO (PROM II e III), orquestra de câmara S/ Batuta, e outras coisas, senti um "retorno" da minha espontaneidade, expressão musical e de um prazer mais intenso ao tocar.

Em 1994 comecei a dar aulas de bateria na Artemúsica, na Barra da Tijuca, assim comecei a atentar para a questão da im-

portância do prazer no aprendizado, uma vez que, ao tentar repetir alguns procedimentos de aplicação de conteúdos que eu aprendera no passado, quebrei a cara, e via nos alunos uma perda gradual da motivação que os levava até a escola de música. O que estava errado? O que faltava? O que fazer?!? Algumas respostas eu obtive nas aulas da professora Regina Márcia, outras através da própria observação dos alunos e de minha performance como professor e aluno. Decidi então que não queria que meus alunos fossem, como eu fui, "vítimas" da técnica e de um aprendizado de instrumento desprazeroso. Mas como fazer isso sem abrir mão dos conteúdos e sem a aula virar "laissez-faire" total?

Apesar da minha espontaneidade ter sido "vítima" do meu estudo, durante todo o tempo eu pensava : "a técnica não necessariamente embota a criatividade, na verdade ela é uma ferramenta a mais". Contudo me faltou um pouco mais de percepção, ou orientação, não sei, para que todo o aprendizado técnico não caísse num certo vazio. Ao pensar isso me veio à mente realizar o contrário, criar condições musicais prazerosas para que os estudantes então despertassem o interesse pela técnica, e ao aprendê-la soubessem o que fazer. Hoje em dia acredito que é mais fácil aprender uma ou mais técnicas do que reaprender a desenvolver a espontaneidade e motivação.

Por tudo isso lancei-me junto com Mariana na pesquisa do prazer relacionado ao aprendizado de um instrumento musical, acreditando que se, algo coisa tão prazeroso quanto o fazer musical proporciona o sofrimento e se torna um suplício tocar um instrumento, algo está errado, muito errado.

Não buscamos respostas para verdades absolutas, de fato buscamos apenas o esclarecimento de certas questões (já exausti-

vamente pesquisadas e desenvolvidas por diversos estudiosos do assunto) que nos ajudem a ser melhores professores e músicos.

1.3 Objetivos

Os objetivos deste trabalho são :

1) discorrer sobre a importância do prazer no processo de aprendizagem formal de instrumentos, relacionando-o à prática em conjunto e ao fazer musical.

2) fundamentar a ligação entre expressão e prazer , arte e expressão , arte e prazer .

3) propor procedimentos que levem a um maior envolvimento (prazeroso) do aluno com o aprendizado formal do instrumento .

1.4 Justificativas

Muito já foi pensado e pesquisado a respeito do prazer no aprendizado formal de música, e diversos métodos foram desenvolvidos no sentido de proporcionar vivências mais prazerosas despertando o interesse e o gosto do aluno por música.

Pouco porém se encontra desta pesquisa, voltado para o ensino do instrumento; os métodos direcionam-se na sua maioria para o processo de musicalização; havendo portanto uma espécie de lacuna quanto ao ensino do instrumento especificamente. Além disso a maioria dos professores de instrumento é formada por profissionais sem formação pedagógica (normalmente são

instrumentistas) o que torna o ensino muitas vezes um mero apanhado de conteúdos dispostos numa certa "hierarquia" de conteúdos à qual o aluno deve adaptar-se.

Acreditamos que o aprendizado é uma via de mão dupla na qual deve haver uma troca de conhecimentos e interesses onde o próprio aluno constrói seu caminho. Para tanto é extremamente importante que haja neste processo, espaço para que o aluno se coloque.

Durante o trabalho apresentaremos algumas sugestões de procedimentos que proporcionem ao aluno um aprendizado mais prazeroso .

1.5 Questões

Neste trabalho levantaremos as seguintes questões :

- . O que é prazer ?
- . Como está relacionado com a aprendizagem ?
- . O que é motivação ?
- . O que são modelos e como influem na aprendizagem ?

1.6 Procedimentos de pesquisa

- 1) breve revisão de bibliografia especializada
- 2) apresentação de experiências dos integrantes
- 3) discussão sobre os pontos levantados
- 4) depoimentos

5) conclusões e sugestões

DESENVOLVIMENTO

O que é prazer?

Encontramos no dicionário Aurélio a seguinte definição:

Prazer : (...) *S.m.* 1. *alegria, jovialidade, contentamento*, 2. *satisfação, deleite, delícia*, 3. *boa vontade, agrado*, 4. *distração, divertimento*.

Pela definição acima, o conceito de prazer está relacionado apenas ao bom, ao belo, e ao lazer de forma geral. Certamente o prazer encontra-se nestes aspectos mas também está vinculado à relações e sentimentos inerentes ao homem.

É certo também que o prazer está intimamente ligado à maneira de ser, estar e perceber de cada um. Sendo assim é um sentimento muito pessoal e o que pode propiciar prazer a uma pessoa não necessariamente propiciará a outra.

O sentimento de prazer está vinculado à satisfação de necessidades que podem ser imediatas ou não. Laplanche e Pontalis, (1988) ao definir o conceito de prazer segundo Freud, transmitem a idéia do prazer como uma descarga de tensão e do desprazer como um acúmulo desta. Afirmam ainda que "a atividade psíquica no seu conjunto, tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer." (p.466)

A expressão humana sob qualquer forma, artística ou não, além de necessária, é também uma grande fonte de prazer. Por isso o homem está a todo instante buscando e criando diferentes formas de expressar-se.

Buscando um embasamento teórico no campo psicológico para a necessidade do prazer na aprendizagem e na vivência e expressão musical, encontramos a teoria de D. Winnicott que trata destes aspectos (prazer, expressão e auto-realização) relacionando-os ao lúdico, ao jogo.

A importância do prazer no desenvolvimento emocional

A possibilidade de se obter prazer e satisfação na vida foi estudada pelo psiquiatra e psicanalista, D. Winnicott, quando este se deparou com um tipo de sintomatologia psíquica a que deu o nome de Falso Self. Winnicott (1990) observou que certos pacientes apresentavam um quadro depressivo que se traduzia por um sentimento de vazio e artificialidade, como se não pudessem nunca sentir-se atuantes no mundo, nem agentes do próprio destino. Estas pessoas se encontrariam submissas a um bloqueio interno que lhes impediria de ser elas mesmas, ou de expressarem seu Verdadeiro Self. Através da reflexão sobre este problema psíquico e do contato com crianças e mães no atendimento pediátrico e terapêutico, Winnicott (1975) postulou sobre um momento importante do desenvolvimento do bebê, onde as raízes dessa patologia Falso Self se encontrariam. Ele considerou este momento como sendo *fundamental para que o gradual contato que a criança tem com a realidade, suas frustrações e limites, não seja muito oneroso e permita que ela possa sentir prazer de estar no mundo.*

Para Winnicott (1990) o self é a expressão do indivíduo total e singular. No desenvolvimento emocional saudável, o self é livre para se manifestar, ou seja, o indivíduo pode ser ele mesmo. Quando o self permanece inibido ou prisioneiro de imposições

que o limitam e subjugam, a saúde emocional fica prejudicada. Segundo Winnicott (1988) o indivíduo desenvolve um Falso Self, uma fachada de artificialidade que o impede de dar à sua vida um sentido próprio e de obter dela prazer e satisfação.

Somente quando o indivíduo vive seu self verdadeiro é que é capaz, ao mesmo tempo, de um viver criativo. Ele define criatividade (1975) não apenas como a prerrogativa de artistas mas como uma característica natural de todo homem, desde que este seja internamente livre para se colocar no mundo. O self verdadeiro é criativo porque mantém a possibilidade de articular sua realidade interna com a realidade externa, de associar sua subjetividade e singularidade às exigências da realidade sem no entanto deixar de considerar os limites que são impostos por tudo aquilo que não pertence ao self. O prazer e a satisfação só são obtidos no viver criativo, em que o self é livre para adequar a realidade concreta à sua subjetividade. A saúde mental só é possível quando se vive criativamente.

1. A área intermediária e os fenômenos transicionais e a experiência da ilusão :

Esta articulação entre o que é de dentro e o que está fora é uma questão com a qual todo ser humano tem que lidar, e a possibilidade de distinguir que existe algo externo ao indivíduo é uma aquisição que ocorre durante o desenvolvimento da criança.

Winnicott (1975) veio colocar em destaque a possibilidade da criança entrar em contato com a realidade de uma forma saudável. Ele observou (1990) que é muito importante para o bebê, que a mãe seja capaz de atender as suas necessidades adaptando-se a elas sempre que preciso. Isto quer dizer que ela deve po-

der solucionar os problemas do seu bebê como o desconforto, a fome, a solidão, aliviando-o e proporcionando-lhe bem estar. Esta adaptação quase completa da mãe permite ao bebê viver a ilusão de que o mundo está sob seu controle mágico. Ele poderá desenvolver um fenômeno subjetivo que é a experiência do atendimento da mãe, a partir de algo objetivo que faz parte do mundo externo. A experiência subjetiva de algo externo vai criar então uma área intermediária entre a criatividade primária, ou seja, as fantasias e alucinações do bebê, e a percepção objetiva baseada na realidade. A partir daí ele vai poder vivenciar este grande problema da vida de todos nós que é o da relação entre aquilo que é objetivamente percebido e o que é subjetivamente concebido. Aos poucos, a mãe já não atende bem ao bebê; na linguagem de Winnicott, ela o desilude. Ele só poderá tolerar esta frustração se tiver vivido suficientes experiências de ilusão. Através da repetição dessas experiências em que ele é atendido quando necessita e que tem a ilusão de ter criado aquela realidade, ele vai podendo se aproximar mais do mundo externo, tolerando melhor ser frustrado.

É nesta área intermediária entre o subjetivo e o objetivamente percebido que ocorrem o que Winnicott (1975) chamou de fenômenos transicionais. As crianças costumam se apegar a certos objetos, que tem que estar sempre a mão, e mantidos no mesmo estado, como um cobertor ou um brinquedo preferido; estes objetos tem um enorme significado afetivo para a criança. Eles representariam os primeiros estágios do uso da ilusão. A criança teria a ilusão de que os criou, mas eles também existiriam fora dela, não estariam totalmente sob o controle mágico do mundo interno e nem tão fora do controle, como a mãe real que tem vida

própria. Estes seriam portanto os objetos transicionais, uma combinação de interno e externo, de dentro e fora do controle da criança. O uso desses objetos ajuda a criança enquanto ela não está pronta para lidar com a realidade externa de forma total, necessitando retornar aos momentos de ilusão.

2. O significado do brincar

Com o crescimento, a criança vai suportando melhor suas frustrações e reconhecendo os limites da realidade. Os objetos transicionais serão abandonados e ela os substituirá pelo brincar. Segundo Winnicott (1975), o brincar é um fenômeno universal, é próprio do desenvolvimento saudável, facilita o crescimento e conduz aos relacionamentos grupais. O brincar, para Winnicott, também pertence a esta área intermediária entre o de dentro e o de fora, entre mundo interno e realidade concreta. O brincar não está dentro do eu, nem tampouco fora, não constituindo parte do mundo verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Na verdade, o brincar é utilizado pela criança para controlar o que está fora, não pelo pensamento ou pelo desejo, mas pela ação; o brincar é fazer. Brincando a criança elabora a tensão gerada pelas frustrações da realidade.

"É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação." (Winnicott, 1975,p.79) É no brincar que podemos utilizar nossa personalidade integral. É somente sendo criativo que o indivíduo descobre o self. Para que essa busca do self se efetue é necessário uma zona neutra, em que o indivíduo possa existir de forma desconexa, e amorfa, seguindo seus impulsos criativos como os que ocorrem na brinca-

deira. Esta é uma atividade em que o indivíduo pode chegar a ser ele mesmo e acabar encontrando a existência do self.

Winnicott afirma que esta área intermediária onde os fenômenos transicionais ocorrem vai ser substituída pela atividade lúdica e mais tarde, na vida adulta, pelo espaço reservado à cultura e à religião. É pela atividade cultural, (tanto produzir cultura como usufruí-la) e pelos momentos místicos da religião, que o indivíduo experimenta subjetivamente algo do mundo externo, que é compartilhado por outros e aceito, sem contestação. Nestes momentos ele pode experimentar algo com seu self livre e integrado, e relaxar da tensão de articular realidade interna com mundo externo.

3. A concepção de criatividade

Winnicott (1975) define criatividade como uma atitude com relação à realidade externa, não se referindo apenas aquela das obras de arte. Esta percepção criativa do mundo faz com que o indivíduo sinta prazer em viver. Viver criativamente é um estado saudável e o oposto, o relacionamento de submissão com o mundo, é uma base doentia para a vida.

O impulso criativo é necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também está presente em qualquer pessoa, de qualquer idade, quando esta se envolve livremente com algo ou realiza deliberadamente alguma coisa como usufruir um som musical, se absorver com o ritmo da própria respiração, ou realizar um projeto de arquitetura.

O viver criativo começa por ser verdadeiramente o próprio eu ou o self; isto só é possível se o indivíduo tem a oportunidade

de nos primeiros estágios do desenvolvimento contar com uma boa provisão ambiental que o auxilie a suportar o choque da perda de onipotência. Precisa ter vivido a ilusão de ter criado o mundo para ter segurança de posteriormente nele se colocar.

Poderíamos articular alguns princípios desta teoria com a necessidade de se possibilitar a associação do prazer ao ensino da música e mais especificamente neste trabalho, com o ensino formal do instrumento. Embora estes conceitos tratem do desenvolvimento psicológico do indivíduo, achamos que nos ajudariam a por em destaque a importância da idéia do bem estar, aliada à liberdade de ser, ao prazer e à criatividade.

Winnicott (1975 e 1988) mostra como é necessário que o verdadeiro eu ou self esteja livre para que o viver seja criativo e conseqüentemente prazeroso. Ele nos fala de disposições internas que o indivíduo teria adquirido no início de sua vida, de acordo com o tipo de experiência inicial facilitadora com sua mãe; mas, a partir destas premissas, poderíamos tentar fazer uma analogia com esse desenvolvimento psíquico e a aprendizagem musical. Poderíamos pensar nos benefícios de um ensino facilitador, em que o aluno sentisse a liberdade de se colocar, para buscar sua expressão pessoal através da música, para brincar e descobrir seus próprios caminhos musicais. Um ensino que permitisse que o aluno usufruísse de algo próximo da onipotência da ilusão de que *aquele mundo da música é em parte criado por ele*. Isto significaria também não submeter o aluno ao excesso de regras e normas externas que viessem a invadi-lo ocasionando seu retraimento e perda de entusiasmo. Que ele pudesse experimen-

tar criativamente essa aprendizagem, com liberdade e estímulo, para daí obter prazer.

A música como fator de integração social

Desde o final do século passado, e início deste, vêm surgindo grandes educadores que levantaram a questão do prazer no aprendizado musical, criando métodos e soluções para tornar este aprendizado mais natural. Destacamos Carl Orff e Jacques Dalcroze (Santos, 1994) que enfatizam a importância do fazer musical em grupo, sendo que nenhum deles estabelece como condição para este fazer um conhecimento ou prática anteriores. Fechando o foco em Orff vemos que ele sempre buscou estimular nos alunos o interesse pela criação, pela rítmica, e por jogos lúdicos, sempre buscando realizar estas atividades em grupos. Jacques Dalcroze em seu trabalho denominado de "Eurritmia" desenvolve também atividades grupais.

Em alguns grupos na África "a música serve como atividade incidental, acompanha eventos, faz parte de cerimonial ou é simplesmente uma atividade livre ou recreativa, grupal ou individual presente em jogos de contar, de movimentos, de palavras ou enquanto se caminha como acalanto."(Santos, 1994, p.4)

No estado do Rio de Janeiro, a música em manifestações não formais "acompanha jogos e brinquedos com o corpo em movimento, voz falada e experimentação rítmico-sonora em materiais casualmente encontrados. Entre os adultos relaciona-se a eventos maiores : bailes, circos, festas cívicas e religiosas (...)." (Santos, idem).

Voz falada e experimentação rítmico-sonora estão presentes no método de Orff e como podemos ver a música está sempre presente em contextos sociais. O músico é muitas vezes fator de agregação de pessoas em torno de si para que se expresse artisticamente em seu respectivo grupo social. Na cultura ocidental atual o que vem acontecendo é que situações de fazer musical são ligadas quase unicamente ao que é veiculado pela mídia, o que faz com que esta relação do músico com seu meio social se dê de forma diferente.

O advento da indústria fonográfica, se por um lado tornou possível que o trabalho do músico atravessasse fronteiras e que ele expandisse seu público, por outro lado o transformou juntamente com sua arte numa pequena peça de um imenso e complexo mercado que não é mais impulsionado somente pelas tendências culturais de uma localidade. Além disso a música ouvida dividiu-se em música mecânica (CDs, fitas-cassete, discos ou qualquer outro tipo de gravação e suas respectivas formas de difusão) e música ao vivo (shows, concertos, saraus e etc). Tudo isso vem causando transformações nas relações entre música e sociedade e por consequência no relacionamento do indivíduo com a música, o que afetará também a relação do aluno com os conteúdos musicais e suas respectivas práticas.

Dentro desta realidade, o professor de música, e de instrumento mais especificamente, será na maioria das vezes o profissional que dela participa, atuando em gravações, shows e etc, o que faz com que a atividade de ensino, por vezes, seja voltada quase exclusivamente para o mercado musical sem levar em conta outras situações musicais que não fazem parte de seu universo deixando muitas o universo do aluno de lado.

A busca da formação do instrumentista "profissional" que parte do professor, talvez mais do que do aluno, faz com que o fazer social prazeroso e lúdico da música dê lugar ao aprendizado individual separado do grupo, dividindo a música entre aprendizado e execução. O fazer grupal passa a requerer pré-requisitos como técnica e conhecimentos de estruturas musicais que são impostas por uma série de condições já mencionadas. A aula tende a se tornar um apanhado de conteúdos dispostos em uma ordem por hierarquia de conhecimentos onde somente o aluno com mais "disposição de estudar" conseguirá "tocar bem", sendo que o aluno que deseja apenas realizar sua expressão socialmente (seja ela qual for) será posto de lado a não ser que se submeta à "indústria da música" (o termo indústria não deve ser entendido como algo ruim, mas como uma realidade existente).

Independente da mídia ou da experiência profissional do professor, acreditamos que o universo musical do aluno assim como suas vivências sociais devem estar presentes na aula.

Motivação e perda do prazer

Por que fazer música, uma atividade teoricamente tão prazerosa que lida com aspectos quase que puramente intuitivos da nossa compreensão, em alguns momentos gera desprazer e/ou perda da motivação? Eliane Tassis (1993) em sua monografia, aborda o assunto pela ótica da espontaneidade, e liga a perda do prazer pelo estudo da música a uma perda da espontaneidade. Durante o aprendizado formal esta perda se daria quando aluno não tivesse o conhecimento adquirido ainda como algo natural, e o conhecimento que antes dominava não lhe satisfaz tanto e não

é mais tão natural quanto antes, havendo um momento de perda da espontaneidade. Acreditamos porém que estes momentos poderiam ser evitados ou de certa forma minimizados.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o aprendizado se dá de várias formas : por associação, por cognição, por condicionamento etc. Contudo aquilo que se aprende com prazer é melhor apreendido, além do fato do prazer estar comumente ligado à motivação e à expectativa que dela é gerada.

O que é motivação? Por que alguém se interessa por sax e não por piano , ou pintura. Haveria uma lista imensa de motivos. "Toda a motivação humana poderia ser resumida como auto-conservação e auto-expansão. A síntese do que o homem procura na vida é satisfazer-se dentro de um quadro referencial imediato e, ao mesmo tempo, projetar-se para o futuro em busca de mais e melhor manter-se e expandir-se." (Falcão, 1994, p.61).

Qual razão exatamente leva alguém a querer aprender determinado instrumento, é numa certa medida insondável, porém uma pista que a psicologia da aprendizagem nos dá é a existência de um objeto que se projeta em modelo de realização. "Bruner procura resgatar a energia natural que sustenta a aprendizagem espontânea e que se caracteriza pela curiosidade, pelo desejo de competência, aspiração de seguir um modelo (...)"(Santos, 1986, p.86). Este modelo (no caso do instrumento) pode ser um grupo de rock, um concertista, um amigo, o professor, os pais, enfim algo em que a pessoa projeta sua motivação (objetivo inicial, "quero tocar como fulano"). Esta seria sua projeção no futuro, ao passo que sua satisfação imediata é "tocar" , fazer música pura e simplesmente, mesmo que seja com duas ou três notas ou

algo bem simples que enfatize a realização de se executar um instrumento. Orff (Santos,1994) refere-se a isso porém sem especificar o instrumento).

Muitas vezes o que acontece é que o professor mantém somente a expectativa, a motivação projetada no futuro, e a aula começa com um exercício básico de técnica ou teórico visando o modelo "quando você for capaz de tocar isto poderá tocar como fulano", isso é dito de forma tácita, o aluno a princípio entende, e engole sua vontade de tocar "agora", em função de um "benefício maior". Com o passar do tempo aqueles exercícios começam a perder sua razão de ser pois o objetivo não se realizou uma vez que ele não toca como "fulano" ainda. Se por outro lado o professor estimulasse o aluno a tocar como ele mesmo e não como esse ou aquele outro, talvez a história fosse diferente. O prazer deve residir no processo em si e não o processo servir como meio para se alcançar um objetivo de virtuosidade do a quem doer.

"O processo de formação do virtuose não deve ser massacrante mas sim prazeroso." (Neila Ruiz em workshop na aula de PROM III 1995).

Isto nos leva a questão da motivação extrínseca e intrínseca.

"A motivação que liga uma pessoa àquilo que realiza pode ser intrínseca à atividade, caso o interesse resida na atividade em si, ou extrínseca a ela, caso a atividade seja encarada como meio para alcançar outro objetivo." (Falcão, 1994, p.65).

Em outras palavras, o prazer está ligado à satisfação de uma expectativa criada em torno de uma ou várias motivações que podem ser extrínsecas ou intrínsecas ao educando. O papel do pro-

fessor seria o de manter e incentivar a motivação intrínseca (pelo processo em si) e com isso suscitar a motivação extrínseca.

Esses objetivos, motivações e modelos não são estáticos e podem mudar, cabendo ao professor estar atento para que não se prenda a conteúdos que não interessam mais. Com o objetivo de manter o aluno interessado e satisfeito com o processo de aprendizagem iremos propor alguns procedimentos de forma geral, apesar de não ser objetivo deste trabalho a criação de um método ou guia para o professor e o aluno .

O mundo de sons atual

Antes de partirmos para uma abordagem dos procedimentos, pensamos ser importante tecer algumas considerações sobre o mundo de sons atual e como ele influi na percepção dos sons, e no próprio fazer musical.

Se pararmos por um instante para ouvir o mundo de sons que nos cerca num ambiente urbano, poderíamos pensar : É este o mesmo ambiente sonoro de há 100 ou 200 anos atrás? Como é a nossa realidade sonora? Carros, pessoas, aviões, máquinas, telefones, sirenes e até música nos cercam diariamente sem que percebamos. " Hoje em todos os lugares do mundo a paisagem sonora está mudando, tornando-se mais urbana e tecnológica. Os sons estão se multiplicando à medida que as pessoas se multiplicam e estão mudando a medida que nos rodeamos com mais e mais artefatos mecânicos." (Shafer, 1992,p.2)

Será que todos estes sons nos influenciam em termos criativos e até mesmo na maneira como ouvimos o som e a música? Miles Davis, músico norte-americano de jazz afirma o seguinte em sua autobiografia : "A música está sempre mudando, e muda

por causa das épocas e da tecnologia disponível, do material que se fazem as coisas, como os carros de plástico em vez de aço. Assim quando se ouve um acidente hoje, o som é diferente, não é o da colisão de metal dos anos 40 e 50. Os músicos pegam o som e o incorporam à sua música e assim a música que fazem será diferente. Novos instrumentos, como os sintetizadores e todas essas coisas que se tocam hoje, tornam tudo diferente. Os instrumentos eram de madeira, depois veio o metal e agora são de plástico duro."(Davis/Troupe 1991,p.347)

A partir deste conceito poderíamos tentar imaginar como a música ouvida em séculos passados se relacionava com o mundo sonoro de sua época. Hoje em dia ouvimos música em qualquer lugar, independente de uma situação especial ou de vínculo social. Ouvimos música na rua, em casa no banheiro, no carro, em qualquer lugar. Como isso pode afetar e influenciar pessoas que vão procurar um professor de instrumento, ou até, como um professor de escolas de 1º e 2º graus lida com seus estudantes "ouvintes" de música? Seria por demais complexo explorarmos esta segunda questão, portanto deteremo-nos por enquanto no aluno que procurou um professor de instrumento.

Pois bem, sabemos que hoje em dia uma pessoa que deseja aprender determinado instrumento, tem condições de saber como ele soa em vários contextos musicais. Pelo menos em uma situação musical ela saberá como soa aquele instrumento que por várias razões a emociona."Depois de alguns anos como professor de bateria constatei que todos os alunos iniciantes pareciam ter uma ótima idéia de qual tipo de música queriam fazer, e este era sempre relacionado ao seu gênero ou estilo preferido." (Marcelo Wigderowitz)

No passado o músico era, muitas vezes, filho de músico ou ia aprender com um "mestre" a arte de um instrumento. Hoje em dia tem-se fácil acesso à música e aos instrumentos, e até a aparelhos sofisticados de gravação por preços relativamente baratos. Isso fez com que o músico intensificasse sua atividade como compositor e fez com que o "leigo" tivesse muito mais facilidade para "abrir o ouvido", o que nos aproxima ainda mais do aprendizado não formal. E ao contrário do que muitos acreditam, a mídia ou equipamentos mecânicos de audição são ampliadores da capacidade musical.

Câmera (1994) discorre sobre o conceito de "Equalizador Mental" que seria a audição de música de forma orientada. Isto é, ouvir a música não só para "curtir um som" mas também "aprender a ouvir" os instrumentos em separado. Por exemplo, num disco de música popular : ouvir "só" a bateria, depois o baixo, guitarras, voz etc, e também relacioná-los entre si. O quanto não se aprende desta forma? Podemos trabalhar conteúdos a partir de discos? Segundo Câmera a vitrola foi seu primeiro "professor". Estas duas questões serão debatidas no capítulo seguinte, contudo acreditamos que o disco ou gravações podem ser substitutos de um grupo musical na falta deste.

Voltando à audição podemos concluir que ouvirmos uma música da qual gostamos é uma grande e importante fonte de prazer. Na impossibilidade de a ouvirmos "tocada ao vivo" pelo seu compositor original, ouvimos gravações que são o "retrato" daquela música que pode ser "visto/ouvido" a qualquer momento, quantas vezes quisermos e do ponto em que desejarmos. Apenas para citarmos um pequeno exemplo : vários músicos ouvem e aprendem músicas através de gravadores que alteram a velocidade

de da fita e possibilitam ouvir a música desejada uma oitava abaixo, porém extremamente lenta, permitindo assim a audição de uma passagem da música considerada difícil quantas vezes desejarmos.

A única outra possibilidade de ouvirmos uma música que gostamos é a de executarmos a mesma, seja cantarolando ou tocando, ou os dois ao mesmo tempo, e aí voltamos ao prazer que a música nos proporciona e sua relação com o mundo de sons (musical ou não) que nos cerca. Isso significa dizer que os primeiros sons musicais que o aluno iniciante deseja produzir em seu instrumento estarão fortemente vinculados ao som que ele ouve no seu dia-a-dia e à música com a qual ele se identifica, independente de seu meio social.

Já vimos o quanto é importante a motivação e o prazer intrínsecos ao processo. Então se proporcionamos um bom começo ao aluno, temos agora de manter o nível de interesse, ou melhor, prover subsídios para que a motivação e o interesse se mantenham em alta.

Durante este trabalho tentamos demonstrar que o processo de aprendizagem formal de um instrumento tem um fim em si próprio, além da preparação e do aprimoramento técnico. Logo para que a motivação seja mantida é necessário que o professor busque desenvolver atividades que a favoreçam.

No capítulo seguinte encontram-se algumas sugestões de procedimentos no sentido de promover uma aprendizagem mais prazerosa.

Sugestões de Procedimentos :

1) Buscar sempre uma aplicação musical para exercícios técnicos.

Para que exercícios puramente técnicos não se tornem maçantes ou desinteressantes mas sim mais musicais e propiciem uma vivência musical prazerosa propomos os seguintes procedimentos :

. Enquanto o aluno executa um exercício de técnica o professor executa junto com ele mantendo um ostinato rítmico (adaptação de aspectos do método de Orff).

. O professor poderá também participar do estudo do exercício tocando a mesma coisa que o aluno (servindo como modelo).

. Pode-se desenvolver um trabalho de criação de pequenos trechos musicais em que a técnica desejada seja trabalhada incluindo-se aí jogos musicais como por exemplo, pergunta e resposta, rondós, cânones e etc.

É importante que o professor ao tocar junto com o aluno respeite seu universo e suas limitações evitando demonstrações de conteúdos que estejam muito distantes de sua compreensão.

2) Audição "Consciente"

Segundo Marcelo Câmara em sua monografia de PROM III "o bom músico é aquele que desde cedo aprende a escutar, escutar tudo, uma coisa de cada vez, direcionar a escuta para determinados instrumentos, até mesmo escutar sem música".

(1994,p.16). A estas práticas ele deu nome de "Equalizador Mental". De certa forma, a maioria das pessoas ouve música com interesse voltado para algum instrumento, voz ou trecho. Em geral a atenção é dada à melodia e ao cantor/cantora se houver.

O professor pode ajudar o aluno a desenvolver esta audição durante a aula pedindo que ele leve uma fita, disco, CD com uma música que seja de seu interesse. Caberá ao professor levar o aluno a desenvolver a capacidade de ouvir os instrumentos em separado, e a obter uma melhor compreensão de seu instrumento dentro de um contexto musical. Isto pode gerar uma série de conteúdos a serem trabalhados. A seguir mais algumas sugestões de procedimentos :

- . Fazer com que o aluno toque "de ouvido" a música escolhida.

- . Trabalhar a escrita, forma e exercícios técnicos que "facilitem" o aprendizado do aluno.

- . Direcionar a escuta para outras ocorrências musicais (outros instrumentos e como estão relacionados entre si).

- . Pode-se pedir que determinados exercícios técnicos sejam executados tendo a música desejada cumprindo a função de metrônomo.

No futuro o professor poderá também sugerir músicas para o repertório de modo que se trabalhe outros conteúdos que ampliem o universo sonoro do educando e seu repertório técnico, musical e cognitivo. Isto cria uma atmosfera musical mais relaxada e propícia ao aprendizado técnico.

Remetendo ainda à Winnicott (1975), o tocar junto com o disco cria uma ilusão de que o aluno é parte daquele conjunto/

contexto que está na gravação. Vários bateristas em entrevistas à revista "Modern Drummer" declararam ter sido sua principal forma de estudo passar várias horas do dia "tocando com seus discos preferidos" e aprendendo com os bateristas e músicos que neles tocavam. Muitos destes bateristas estão entre os mais requisitados para vários tipos de trabalho.

3) A Exploração Criativa e o "deixar tocar"

A criatividade e a expressão são fatores que julgamos ser de suma importância para o músico. E são elementos a serem desenvolvidos também durante as aulas e o processo de aprendizagem.

Muitas vezes o aluno não possui o instrumento que deseja tocar, e nem sequer esteve perto de um. Sua maior aspiração é "fazer música" naquele instrumento, seja qual for. Gainza (1988) observa : "Um bom contato físico com o instrumento é fundamental para a relação de todo o indivíduo com a música. No início este contato deverá ser direto, sem interferências de nenhum tipo como poderiam ser uma partitura, indicações ou regras de caráter técnico."(p.124) "Praticamente todas as crianças que chegam a uma casa onde há um piano vão diretamente tocá-lo. Cada uma à sua maneira, mas é muito raro -só quando se trata de crianças muito inibidas - que não queiram tocá-lo ou explorá-lo." (Gainza, idem p.119). Para o primeiro encontro então, sugerimos que :

. O aluno seja levado a tocar, explorar, e brincar no instrumento o quanto queira sem a intervenção do professor. (Este primeiro contato, além de uma pequena entrevista, já pode ser considerado como ponto de partida para iniciar o trabalho).

. Sugerimos também que durante os encontros subseqüentes esta prática se repita até que o aluno ganhe intimidade com o instrumento.

Esta desinibição é de fundamental importância para um melhor entendimento e absorção de conteúdos técnicos sem que haja dificuldade em relacionar técnica e expressão musical.

Desta forma procuramos minimizar a separação entre conhecimento formal e não formal (o aprendizado técnico se dá concomitantemente ao aprendizado intuitivo). "O ensino segundo Bruner deve atingir o sentimento da criança, suas fantasias e valores, eliminando a separação artificial entre os dois modos de conhecimento : a ciência - que destaca a ordem, a lei, aquele que faz; e a arte - que destaca o sentimento, a intuição, aquele que sonha. Esta separação é responsável pela barreira na aquisição do conhecimento na educação formal" (Santos 1990, p.86).

Além disso é importante que não haja na aula de instrumento uma separação entre o fazer musical e o aprendizado técnico teórico. Se isso não for possível na aula, que exista então fora dela uma aplicação, na prática musical do aluno, dos conteúdos técnicos trabalhados.

É importante deixar claro que os procedimentos nas aulas de instrumento devem sempre buscar dar espaço e estimular a expressão pessoal do aluno. Vimos com Winnicott (1975) que esta expressão pessoal, ou seja, a manifestação do Verdadeiro Self, se dá facilmente através do brincar onde o indivíduo se encontra à vontade para usufruir de sua liberdade de criação. Sendo assim, o jogo é certamente um importante instrumento nesta bus-

ca de expressividade e deve aliar-se à técnica facilitando assim sua assimilação. Em outras palavras, o professor de instrumento deverá buscar desenvolver procedimentos "lúdicos" onde a criatividade, a descoberta, a expressão pessoal, e conseqüentemente o prazer, estarão presentes.

DEPOIMENTO

Em entrevista com o professor Hélio Sena, constatamos em sua maneira de pensar o ensino, vários pontos em comum com os procedimentos aqui sugeridos. *"O aluno deve ser agente do seu aprendizado, autor do seu crescimento."*(Sena, 1995).

"Cabe ao professor, cultivar o deleite, criar situações onde haja o prazer imediato. Além disso ressuscitar no aluno a força vital (princípio do prazer)."(idem, 1995)

Para Hélio Sena a perda do prazer está também vinculada a um excesso de negativas que vem desde a infância, tendo em contrapartida uma ausência de afirmativas. Sena vincula ainda a perda do prazer ao excesso de rigor. Acreditamos que o excesso deste implica uma perda da liberdade de expressão e conseqüentemente da espontaneidade.

Com relação a procedimentos Hélio sugere uma metodologia baseada nos seguintes pontos :

- 1) o prático, pela hegemonia do fazer anterior a qualquer explicação.
- 2) o lúdico, pela excitação prazerosa do jogo rítmico e melódico.
- 3) a criatividade, pelas formas improvisativas de construir, aventurando-se no desconhecido.

4) o grupal, pela estimulação interpessoal dentro do fazer coletivo.

5) a vinculação com a vida, pela densidade de significados trazidos das situações sociais concretas e das experiências subjetivas e a síntese entre o moderno e o tradicional, pela incorporação de novos instrumentos e linguagens.

CONCLUSÃO

Ao final desta monografia, a partir do material pesquisado e das questões levantadas, podemos tirar algumas conclusões :

Vimos que o prazer deve estar presente nas mais diversas situações vividas pelo homem ao longo de sua vida e está fortemente ligado à criatividade, à expressão e à auto-realização. O homem que vive criativamente e tem prazer no que faz, torna-se mais feliz na medida em que expressa sua personalidade (Self).

O prazer vinculado ao aprendizado da música e do instrumento permite ao aluno um crescimento, não só como músico, mas também como ser humano. Isso se torna possível na medida em que a aula se torna uma troca entre aluno e professor que por sua vez, possibilita ao aluno sentir-se à vontade para expressar-se. De certa forma podemos fazer uma analogia dos postulados de Winnicott, afirmando que o professor, assim como a mãe que adapta-se às necessidades do bebê, deve adaptar-se às do aluno, proporcionando-lhe condições favoráveis ao aprendizado.

A música é inerente ao ser humano e dele brotará se for estimulada. Cabe a nós professores proporcionar este desenvolvimento evitando o embotamento da criatividade e da espontaneidade. É preciso ressaltar porém, que o aluno deve ser agente de seu próprio crescimento, e cabe a ele este esforço.

A técnica não deve ser vista como um ponto "negativo" mas como um aspecto necessário à formação do instrumentista e que deve ser desenvolvido o mais musicalmente possível.

Acreditamos que o prazer deve estar presente não só no aprendizado de música, mas em qualquer disciplina.

Esperamos com este trabalho ter esclarecido algumas questões relativas ao aprendizado do instrumento (seja ele qual for), e que este esforço se torne semente de inspiração para reflexões futuras voltadas para o prazer não só na música mas em todas as áreas do conhecimento humano.

BIBLIOGRAFIA

Buarque de Holanda, Aurélio. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Editora Nova Fronteira, 1975.

Câmera, Marcelo. Monografia de PROM III, UNI-RIO, 1994.

Davis, Miles; Troupe, Quincy. Miles Davis a Autobiografia, Editora Campus, Rio de Janeiro, 1991.

Falcão, Gérson Marinho. Psicologia da Aprendizagem, Editora Ática, 7ª edição, São Paulo, 1994.

Gainza, Violeta Hemsy. Estudos de Psicopedagogia Musical, Editora Summus, São Paulo, 1988.

Herrigel, Eugen. A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen, Editora Pensamento, São Paulo, 1983.

Laplanche, J.; Pontalis, J.B. Vocabulário da Psicanálise, Livraria Martins Fontes Editora, 10ª edição, São Paulo, 1988.

Modern Drummer Publications Inc. , junho 1992.

Santos, Regina Márcia Simão. Tese de Mestrado, UFRJ, 1986.

Santos, Regina Márcia Simão. Cadernos de Estudo : Educação Musical 2 (apostila de PROM II e III 1994 e 1995)

Schafer, R. Murray. Educação Sonora, Projeto "O Ouvido Pensante", Instituto de Artes UNESP, 1992.

Tassis, Eliane. Monografia de PROM III, 1993.

Winnicott, Donald W. O Brincar e a Realidade, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1975.

Winnicott, Donald W. Textos Seleccionados da Pediatria à Psicanálise, Livraria Francisco Alves Editora, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1988.

Winnicott, Donald W. O Ambiente e os Processos de Maturação : estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Artes Médicas Editora, 3ª edição, Porto Alegre 1990.