

UNI-RIO – UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
IVL – INSTITUTO VILLA-LOBOS
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES

O DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTISTA NA SUA FORMAÇÃO MUSICAL

FERNANDO SÁVIO DA CONCEIÇÃO CURY

O DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTISTA NA SUA FORMAÇÃO MUSICAL

por

FERNANDO SÁVIO DA CONCEIÇÃO CURY

Monografia apresentada para a
conclusão do Curso de Licenciatura em
Educação Artística com Habilitação em
Música da Universidade do Rio de
Janeiro.

Rio de Janeiro, Janeiro/1999

Agradecimentos

Ao Deus Uno e Trino, que me escolheu para ser músico do seu reino e me capacita ao cargo a cada dia. Aos professores desta instituição que demonstraram para mim responsabilidade e carinho com a profissão de ensinar (não foram todos, mas foram muitos), à minha esposa, meus pais e irmãos, que sempre me apoiaram em minha profissão (espero não decepcioná-los). Aos amigos da Banda Louvor dos Anjos, ao irmão Marcelo Gaúcho que sempre me acompanha em meus concertos e me incentiva e ao Pe. Jorjão que se preocupa e se ocupa com minha carreira como um pai.

Resumo

A formação do instrumentista não pode ser separada do desenvolvimento do homem. Sendo o ato de tocar um instrumento uma ação física exige pela própria natureza uma preparação física. É objeto de estudo dessa monografia a alimentação e demais cuidados físicos do instrumentista.

É também de particular atenção, a aprendizagem intelectual do instrumentista, e as questões psicológicas que envolvem o processo de formação do instrumentista, como o medo de palco por exemplo.

Acredito que esses dois pontos possibilitarão uma amplitude de visão quanto à preparação e formação do instrumentista.

A visão de alguns teóricos da Educação Musical também será ponto importante de referência e apoio na procura de como melhor preparar o instrumentista.

Índice

| | Pág. |
|--|------|
| Introdução | 01 |
| 1 O desenvolvimento do aluno na visão de três teóricos da Educação Musical | 03 |
| 1.1 - Keith Swanwick | |
| 1.2 - Zoltan Kodály | |
| 1.3 - Jaques-Dalcroze | |
| 2 Objetivos a serem alcançados | 12 |
| 2.1 - Os objetivos do professor | |
| 2.2 - Os objetivos do aluno | |
| 2.2.1 - Com o objetivo de se profissionalizar | |
| 2.2.2 - Demais interesses | |
| 3 - O aluno Físico | 32 |
| 3.1 - Alimentação | |
| 3.2 - Preparação Física | |
| 3.3 - Técnica de Alexander | |
| 4 - Uma abordagem psicológica | 53 |
| Conclusão | 60 |
| Referências Bibliográficas | 62 |

Introdução

A formação do instrumentista não pode ser separada do desenvolvimento do homem. Sendo o ato de tocar um instrumento uma ação física exige pela própria natureza uma preparação física, envolvendo a alimentação e demais cuidados físicos do instrumentista, sem com isso se distanciar da sua aprendizagem intelectual, e as questões psicológicas que envolvem o processo de formação do instrumentista.

Essa pesquisa tem como objetivo essa amplitude de visão, muito diferente do ensino de música acadêmico ocorrido até os nossos dias. E será dividido em quatro pontos. Inicialmente se abordará a visão de Keith Swanwinc, Zoltan Kodály e Jaques-Dalcroze sobre o desenvolvimento do aluno. No segundo ponto trataremos da elaboração de objetivos, baseado nos objetivos particulares do aluno e do professor. No terceiro ponto abordaremos a preparação física do instrumentista, que abrange exercícios técnicos, a

alimentação e a técnica de Alexander. No último ponto temos uma abordagem psicológica do aluno.

Essa pesquisa tem sua origem na minha própria experiência como aluno e professor de instrumento, e me assustou a ausência de material sobre o assunto. Estou seguro de que há muito mais para ser dito sobre o objeto desta pesquisa, por isso espero abrir espaço para psicólogos e preparadores físicos. Certamente poderão chegar mais longe do que eu.

1 O desenvolvimento do aluno na visão de três teóricos da Educação Musical.

1.1 Keith Swanwick

Para Swanwick, o objetivo do professor de música, em particular o de instrumento, não se resume em “ensinar o aluno a dominar tecnicamente o instrumento, mas também ajudá-lo a tocar de forma musicalmente expressiva” (Swanwick, 1994, p. 7). O autor reconhece que “freqüentemente práticas pedagógicas são utilizadas em aulas individuais de instrumento, onde a relação professor aluno dá ao professor considerável poder.” (p. 7) Esse poder só acontece, porque muitas vezes o professor de instrumento é a única referencia do aluno, tanto em música quanto em educação musical. É de certo modo natural que isso aconteça por parte do aluno, mas de jeito nenhum isso deve partir do professor. Conforme coloca Swanwick (1994, p. 7):

"A ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página. A aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação."

Vários pontos são propostos por Swanwick em suas obras. Me detive até aqui em citações mais extensas do autor, pelo próprio objetivo deste capítulo, expor o pensamento de teóricos da Educação Musical. Mas é possível ressaltar alguns pontos-chave do texto do autor que mais se identifica com este trabalho: ensino instrumental enquanto ensino de música.

São esses pontos-chave:

- aprendizagem musical através de um engajamento multifacetado

- Não construir uma técnica a partir da atomização do comportamento muscular, mas em cima de uma padronização geral da ação.
- Construir planos com o auxílio de metáforas, imagens mentais, fotografia cerebrais da ação. Isso poderia ser usado para se criar uma imagem que remetesse a melhor posição para se pegar um arco por exemplo.
- Abordar a questão motora por vários ângulos. Alternando ao praticar o carácter expressivo, a velocidade, a acentuação e os níveis de intensidade.
- Interação em grupo – aumentando o leque de experiências, incluindo o julgamento da execução dos outros e a sensação de se apresentar em público.

Estes pontos acima refletem a preocupação de Swanwick com o desenvolvimento do aluno. É também um exemplo clássico do desenvolvimento em Swanwick a sua famosa espiral, onde ele

denomina etapas segundo uma classificação de evolução do aluno e demonstra implicitamente, pela própria forma de espiral, o método de engajamento multifacetado de que fala acima, principalmente no tocante a uma experiência receptiva e criativa.

Zoltan Kodály

Segundo Silvia (1993) os fundamentos educacionais que sustentam a metodologia de Kodály são resultantes de sua prática musical pessoal. Kodály foi um músico que estudou, praticou, criticou e fez música de vários modos. Sua preocupação em alfabetizar musicalmente e preparar futuros ouvintes levaram-no a elaborar, desenvolver e aplicar um sistema de ensino vinculado à rede escolar. Esses primeiros dados já nos remetem a boas conclusões. Kodály era um músico prático e ativo, que teve uma preocupação com o ensino geral de música, e não apenas na formação de instrumentistas como se propõe esse trabalho. Isto por si só já reflete no seu método onde a atividade prática é uma

constante no método. Através de exercícios rítmicos e melódicos são desenvolvidos os aspectos teóricos da música.

Kodály não trabalha exatamente a evolução do aluno, embora logicamente o método seja recheado com essa preocupação, conforme explicita Silvia (1993):

O método de Kodály e seus colaboradores baseia-se no desenvolvimento da criança. Neste sentido, os níveis de dificuldade são progressivamente apresentados nos livros utilizados na aplicação do método.

Ou como é colocado em outro ponto “é cantando que a criança desenvolve a habilidade de ler música” (Silvia, 1993)

Há muito o que aprender com Kodály, principalmente a sua ausência de discriminação quanto aos alunos, devido ao fato de que “a questão do talento não é prioridade na aprendizagem musical.” (Silvia, 1993), ou em outro trecho: “O método torna-se significativo porque realiza na prática o desenvolvimento musical

das crianças de maneira indiscriminada. Além disso, apresenta a música como algo concreto, passível de ser aprendido e apreciado. Dispensa concepções pedagógicas orientadas exclusivamente para o "talento" de poucos." (Silvia, 1993)

Kodály vai além também no âmbito da musicalização " Na concepção de Kodály o apropriar-se da música significa ser capaz de pensar, ouvir, ler e escrever na linguagem musical tradicional, ou seja: o ser musicalmente alfabetizado se amplia." (Silvia, 1993), nas como os outros seu método não é completo, "Kodály não discute aspectos estéticos." (Silvia, 1993), porém, a valorização da responsabilidade do professor é muito grande nos seus relatos. Kodály dizia que "é mais importante um professor de música em Miskolc do que um diretor de uma casa de ópera em Budapeste ..) pois um pobre diretor falha uma só vez, mas o pobre professor pode falhar por trinta anos, matando o amor pela música em cinquenta turmas de crianças" (Kodály apud Chosky, 1983, p.03), e

também que "A música pertence a todos, e uma correta educação musical oferece os meios para apreciá-la e desfrutar dela" (Kodály apud Szônyl, 1976, p. 15).

Há também uma semelhança com este trabalho pelo fato de ocorrer um paralelo (intencional ou não) com na psicologia, pois a organização seqüencial do método conforme o crescimento da criança coincide com os estudos de Jean Piaget sobre os estágios de desenvolvimento do pensamento formal.

1.3 Jaques-Dalcroze

"Jaques-Dalcroze redimensiona a educação musical, concebendo-a como um treinamento que reintegre corpo e mente, pensamento e comportamento" (Santos, 1986) é um ponto decisivo na evolução do aluno, principalmente por que esse redimensionar coloca os "valores" da educação em uma ordem que até os nossos dias ainda não é totalmente entendida. O objetivo de Dalcroze era "capacitar os alunos ao final do curso, a poderem

dizer 'eu sinto', em lugar de dizer 'eu sei', e então criar neles o desejo de se expressarem, pois as faculdades emotivas despertam o desejo de comunicação" (Dalcroze apud Santos, 1986 p.630) e exatamente por isso é que ele questionava "Qual a utilidade de se saber tudo sobre classificações antes que se tenha alguma idéia a classificar?" (Dalcroze, 1967). Segundo a autora:

"Jaques-Dalcroze propõe a 'Eurritimia', que se caracteriza pela:

- 1- expressão e conscientização do ritmo natural de cada ser, antes da abordagem de ritmos externos;
- 2- expressão da música corporalmente, segundo as relações de "espaço, tempo e peso"(p. 148), como uma "experiência individual", para deleite pessoal (p. 147);
- 3- criação de "imagens ritmicas definidas na mente", como consequência da "automatização de ritmos naturais do corpo"(p.152);
- 4- "representação corporal dos valores musicais"(p.146);

5- capacidade "tanto de criar quanto de responder às criações de outros"(p.102) (Dalcroze apud Santos, 1986).

A eurritimia é eficaz não apenas na formação do instrumentista ou do músico. "A eurritimia, segundo Dalcroze (Dalcroze apud Santos, 1986), se faz necessária a instrumentistas, cantores, produtores e regentes. Presta-se também à formação de dançarinos e atores. Deve-se voltar para criança e adolescentes, sendo extremamente importante no Jardim de Infância. (Santos, 1986). E o seu resultado é reconhecido por áreas que apenas tangem a música, se utilizando dela em função própria "O trabalho de musicoterapia muito deve a Jaques-Dalcroze, devido as relações entre audição e sensações táteis e motoras, o ritmo interior e a repetição de células rítmicas." (Santos, 1986)

2 Objetivos a serem alcançados

Uma das obrigações do professor é definir muito bem os seus objetivos. Através de um planejamento, o professor deve organizar a progressão que ele espera do aluno ou turma. É uma forma que a Didática apresenta para que o professor não “perca o controle” das suas aulas.

Uma segunda obrigação do professor é descobrir os objetivos do aluno. É estar atento a mudanças de objetivos que provavelmente aparecerão.

Há nisso dois processos distintos, e de certa maneira, os professores têm entre si maneiras diferentes de lidar com o assunto. Apresento aqui os métodos que me parecem mais eficazes.

2.1 Os Objetivos do Professor

Nenhum objetivo de aula pode ser traçado se não tiver um compromisso com o futuro. O professor é o capitão do barco, que

deve a todo instante mirar no porto. Para que isso aconteça se faz necessário uma organização. A pedagogia e a didática vêm apresentado vários modelos de planejamento de curso e de aula. Não pretendo neste trabalho apresentar nenhum modelo de planejamento. Cabe ao profissional encontrar, ou criar, um modelo com o qual se identifique. Estendo-me, nesta parte simplesmente à importância da definição do objetivo. Vimos no Capítulo 01 uma citação de Swanwick na qual ele dizia que o professor deve "ensinar o aluno a dominar tecnicamente o instrumento, mas também ajudá-lo a tocar de forma musicalmente expressiva" (1994). Já há nisso um bom referencial, mas o professor deve saber detalhar seus objetivos em cada especificidade do seu instrumento. Um professor de violão, por exemplo, poderá detalhar os pontos técnicos em arpejos, escalas c\ apoio, escalas s\ apoio, ligados ascendentes, ligados descendentes, ligados mistos, entre outros. É de certo modo, bastante simples listar os pontos

técnicos possíveis de um instrumento. Se no caso, tivéssemos uma aula de violino listaríamos os diversos tipos de arcadas legato, non Legato, martelato, staccato, entre outros.

Após essa listagem técnica, o professor pode planejar o progresso que ele espera do aluno, e estipular objetivos específicos, dos quais ele tirará os conteúdos e os meios para que eles sejam alcançados. Por Exemplo:

Determinado aluno tem grande dificuldade com ligados (ascendentes, descendentes e mistos). Sendo essa uma dificuldade própria deste aluno, o professor deverá estar atento a isso. O professor deverá, então, primeiro verificar se sua dificuldade não vem, por exemplo, de uma unha constantemente mal lixada. Segundo, o professor deverá isolar os ligados em exercícios simples e lentos, e observar se a dificuldade prossegue. Terceiro, subdividir o ponto de dificuldade (ligados ascendentes, descendentes e mistos). Quarto analisar em que os pontos se

assemelham tecnicamente e em que se distinguem. Quinto, fazer com que ele entenda intelectualmente o movimento, de modo que ele não se prenda à mecanismos automáticos. Sexto, Programar uma série de exercícios para se corrigir cada uma das subdivisões acima. Onde ocorrerá uma progressão lenta de pontos do metrônomo. Por último, ele deverá incluir no repertório do aluno peças que contenham a técnica que ele tem dificuldade. No nosso caso poderia ser, dependendo do nível do aluno, o Estudo n.3 de Villa-Lobos, dos Estudos Simples para Violão.

É fundamental a inclusão de peças com dificuldades específicas no repertório do aluno, pois é o que dá sentido ao seu esforço. Seria terrível lutar tanto para vencer uma dificuldade técnica e não descobrir utilidade prática nela. Da mesma forma, é necessário que se tenha material técnico diversificado no repertório, para que não se perca determinada técnica pelo seu longo desuso. Acorre também aqui o que foi dito no Capítulo 1: "A

aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado" (Swanwick 1994)

Para ter tudo isso sob os olhos, é necessário um planejamento. Sei que alguns profissionais tem certa facilidade em lidar com o planejamento, de modo que não há nada registrado, tudo é feito mentalmente. Mas creio ser isso mais raro do que parece. Na verdade essa "facilidade de organização", muitas vezes, esconde uma completa falta de planejamento e quase sempre uma certa preguiça em se organizar. Se incluem aqui os professores individuais de instrumento bem como os professores que lecionam para turmas, como por exemplo: musicalização infantil, percepção, entre outros.

O que é mas indicado pela pedagogia (estudo que infelizmente traz tanto preconceito da parte dos professores de música) é algo muito simples, um planejamento dividido em dois ângulos de observação. Um macro e outro micro, que seriam o

aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado” (Swanwick 1994)

Para ter tudo isso sob os olhos, é necessário um planejamento. Sei que alguns profissionais tem certa facilidade em lidar com o planejamento, de modo que não há nada registrado, tudo é feito mentalmente. Mas creio ser isso mais raro do que parece. Na verdade essa “facilidade de organização”, muitas vezes, esconde uma completa falta de planejamento e quase sempre uma certa preguiça em se organizar. Se incluem aqui os professores individuais de instrumento bem como os professores que lecionam para turmas, como por exemplo: musicalização infantil, percepção, entre outros.

O que é mas indicado pela pedagogia (estudo que infelizmente traz tanto preconceito da parte dos professores de música) é algo muito simples, um planejamento dividido em dois ângulos de observação. Um macro e outro micro, que seriam o

planejamento de curso e o de aula, onde se definem os objetivos a longo e médio prazo, e os pequenos objetivos a curto prazo, que somados um a um garantem em si os meios pelos quais se chegará ao resultado esperado no prazo determinado. Há discordâncias entre um ou outro tipo de planejamento, mostro aqui a parte comum entre a maioria dos planejamentos, visto que a intenção é revelar sua importância, e não o modelo melhor.

O professor deve ter bem claro na mente o que quer quanto formador. Há objetivos que são musicais e outros que dizem respeito apenas ao seu instrumento. É comum que os professores se fechem no “universo” do próprio instrumento a tal ponto que embora o dominem, ignoram tudo a sua volta. Vejamos o que diz Swanwick (1994, p.11):

“Os educadores musicais concordam que um dos objetivos da educação musical deve ser ajudar as pessoas a desenvolver o que é algumas vezes chamado de “ouvido interno”, uma “biblioteca dinâmica” das

possibilidades musicais da qual lançamos mão na performance musical e enquanto ouvintes de música.”

O professor deve ter uma visão ampla, formar músicos não é o mesmo que formar tocadores de escalas ou “riffs”. É importante ter claro o(s) objetivo(s), os conteúdos e o método ou procedimento - lembrando que “a ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página.” (Swanwick 1994, p 7). É bom também definir os materiais que serão usados para se alcançarem os objetivos. É de extrema importância que o professor, da mesma forma que se interessa pelo instrumento, se informe também quanto a educação de um modo geral e educação musical. Ler, discutir com outros profissionais, participar de fóruns de educação, estar a par do que a ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) promove, faz parte da rotina de um bom profissional. É

interessante também fazer avaliações regulares junto com os alunos, nas quais se avalie o trabalho, o aluno e o professor. Essas avaliações regulares deverão também servir para avaliar a evolução do aluno e planejar tarefas futuras para médio e longo prazo.

2.2 Os objetivos do aluno

A necessidade de que o professor conheça o objetivo do aluno é fundamental para se programar a sua evolução. A maneira mais elementar de se resolver isso, e que obtêm um bom resultado é realizar uma entrevista com o(s) aluno(s), caso se trabalhe com um grupo a entrevista será geral, tentando se alcançar o objetivo do grupo, num caso individual o professor deve ser mais minucioso, e há certa liberdade de sugestão da parte do professor talvez maior do que em grupo, pela natural influência que o professor exerce sobre o aluno. Dois cuidados devem ser tomados:

1. Não “encher” o aluno de sugestões, de modo que ele fique confuso. Deve-se entender que o aluno (principalmente o iniciante) tem normalmente mais impolgação do que uma visão clara de onde ele deve chegar.

2. O professor deve estar atento ao aluno, pois o natural é que conforme ele vá conhecendo o objeto de estudo, seus interesses vão também sendo alterados.

Não devemos deixar de levar em conta algo que, felizmente ou infelizmente, envolve o trabalho do professor; o comércio. É uma realidade hoje que o professor encontra alunos de diversos interesses e não cabe a ele negar aula a ninguém. Tenho encontrado alunos com interesses diversos. Como por exemplo um aluno iniciante de saxofone do Conservatório de Niterói, Carlos Leonardo, que me afirmou estudar para tocar para ele mesmo: “se vierem cinco pessoas me ouvindo eu paro de tocar.” Me confidenciou esse aluno que é médico pneumologista e que não tem

o menor interesse em ser músico profissional. Isso, além de casos clássicos como um ex-aluno meu que no primeiro dia de aula me disse querer aprender música sertaneja atual (Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo etc.). Não é possível hoje, por gosto pessoal, ideologia, orgulho ou seja qual motivo dispensar um aluno. A aula é quase sempre grande parte da renda de um músico profissional. Não digo que o professor deva nortear a sua vida profissional por um único ângulo, o financeiro. Minha intenção é mostrar que para o mercado de hoje o professor deve ser tão versátil quanto seu instrumento proporcionar. Acredito que um aluno de viola do século XVIII já começava seus estudos com uma direção de repertório definida. Hoje um aluno do mesmo instrumento pode querer tocar música barroca, contemporânea, ou até mesmo a música dita popular. Esse fato aumenta ainda mais de proporção se considerarmos instrumentos como violão, piano, contrabaixo, entre outros conhecidos nossos como instrumentos

usados tanto em música de concerto como em música popular. Pode um professor de contrabaixo acústico ensinar arcadas toda a vida para um aluno? Não passado nunca o olhar pelo walk-bass jazzístico? Pode, e acredito que existam bons professores fazendo isso, mas não professores completos, que mostrem para o aluno a versatilidade que o instrumento oferece. O que acontece se deixando de lado a viola e o contrabaixo considerarmos os teclados com seus sintetizadores, samplers e demais apetrechos tecnológicos?

Esteja por isso o professor ciente das possibilidades do seu instrumento e aberto aos interesses do aluno. É incrível como em meio a tanta possibilidade sonora habite tanto preconceito musical da parte dos próprios músicos. Mas não pode ocorrer preconceito em sala de aula por uma questão de profissionalismo e de necessidade financeira. Cabe a cada professor calcular o que pesa mais.

2.2.1 Com o objetivo de se profissionalizar

O aluno de instrumento que deseja se profissionalizar normalmente não tem uma visão clara do que isso exigirá dele. A mídia hoje criou uma imagem do músico como aquele que nada faz, não tem compromissos e nem tem esforço. Uma boa ilustração dessa realidade é a propaganda do Skol Rock publicada na revista *Guitar Player* n. 27 (p. 24 - 25) :

Você pode Ter duas rotinas na vida:

casa - trabalho - casa

ou

hotel - palco - festas - cheias - de - mulher - hotel

Inscreva a sua banda no Skol Rock,
o maior festival de bandas inéditas do país.

• Infelizmente a mídia cria uma imagem de músicos como vagabundos. Trabalhadores têm como rotina "casa - trabalho - casa", músicos (como se fossemos vagabundos) têm hotel - festa - mulheres - hotel. O aluno que deseja se tornar profissional pode encarar com tristeza a realidade profissional: tocar (à noite)

- lecionar (manhã) - gravar (de tarde) - estudar (o dia inteiro)
e por aí vai de acordo com a realidade de cada músico.

É mister que o professor saiba "tirar" do aluno o que ele pode dar. Na prática o que se "tira" do aluno é mais importante do que se dá a ele. Isto é, o que se dá ao aluno é o conhecimento musical que ele não tem. O que se "tira" do aluno é a conversão da pura impolgação de tocar um instrumento para a disciplina e o compromisso de ser músico tendo ainda assim a impolgação de tocar.

Se "tira" do aluno aquilo que na verdade ele mesmo quer dar, mas não sabe muitas vezes que possui. Afirmo que isso é mais importante que conhecimento musical porque um aluno que descobre que a disciplina é o ponto chave no seu estudo tem condições diversas de adquirir conhecimento musical.

Um professor deve ter essa qualidade de tirar do aluno a disciplina e o compromisso necessários para o músico. Disciplina e

compromisso devem nortear a evolução do aluno. Ocorre também
uma semelhança com um atleta.

A disciplina é vivida no estudo, conseguindo programar e
cumprir o seu estudo diário o aluno adquire disciplina também
com outras tarefas. Isto eu tive a oportunidade de verificar por
uma série de depoimentos de pais de crianças que passaram pelo
método Suzuki, mas também é fácil de ser observado em jovens e
adultos que passam por diversos métodos.

Hoje já não se conota um peso exacerbado ao talento.
Existem muitos jovens talentosos, que não atingiram o mercado
trabalhista efetivamente por não terem disciplina. Talento é só uma
habilidade para se aprender algo, disciplina é o meio eficaz de se
aprender. Onde só habita talento não há necessariamente
produtividade. É como uma planta que tem condição de crescer
quando em boa terra, recebendo sol regularmente, mas não é
regada periodicamente. Dificilmente produzirá frutos. É oportuno

relembrar que para Kodály “a questão do talento não é prioridade na aprendizagem musical.” (Silvia, 1993) ou ainda citar um texto de Gardner:

Mesmo dada a uma quantidade dose de talento, o sucesso musical não necessariamente decorre. Para cada dez prodígios musicais (com talento inato presumível) há vários prodígios fracassados, alguns dos quais abandonaram totalmente a música, outros que tentaram mas falharam em atingir o ápice da conquista musical.

Onde não há facilidade de aprender, mas a disciplina vem como perseverança há mais possibilidade de sucesso. Digo “possibilidade” porque creio ser melhor resguardar a particularidade de cada caso.

A preponderância da disciplina sobre o talento possivelmente gerará um reflexo positivo na vida profissional do aluno. Pois, como se mede talento? O aluno dificilmente terá como se avaliar neste ponto, mas com facilidade dirá se tem disciplina e

compromisso ou não. Esta visão se for abordada, tem que partir do professor. Insistindo com o aluno na necessidade de disciplina até que este a obtenha. Há professores que formam alunos, estou falando de professores que geram profissionais quando seus alunos se dispõem a isso.

Como se dá isso?

Para a concepção de ensinar e aprender de um existencialista, recorreremos à teoria do "diálogo" de Martin Buber. O ensino, disse ele, não poderá ser um verdadeiro diálogo se o professor for interpretado como um instrutor, alguém que age como simples intermediário entre o aluno e a matéria. Quando o ensino é entendido como instrução, o professor é desvalorizado e converte-se em veículo para a transferência de conhecimento, ao mesmo tempo em que o aluno é desvalorizado e transformado no produto dessa transferência. O conhecimento é soberano e a pessoa torna-se meio e produto. Como transmitir então o conhecimento?

~~Este~~ não é transmitido, mas "oferecido". Segundo Buber apud

~~Buber~~, 1985, (p.98):

O professor deve familiarizar-se inteiramente com a matéria que ensina e absorvê-la como rico fruto da atividade humana. Quando o professor fez da matéria que leciona parte integrante de sua experiência íntima, pode apresentá-la ao aluno como algo que promana dele mesmo. Então, professor e aluno podem encontrar-se como pessoas porque o conhecimento que o professor oferece deixou de ser algo que lhe foi dado para ser um aspecto de sua própria condição.

2.2.2 Demais interesses

Certamente nem todos os alunos tem interesse em se profissionalizarem, são muitos os que querem aprender um instrumento por hobby, para tocar em igrejas, para fazerem amigos, e os mais diversos motivos como o de Carlos Leonardo no ponto 2.2 deste trabalho. Além do motivo que leva o aluno a tocar, são muitos os que tem interesse específico por um único estilo como o rock, a música sacra e outros. Não pense o professor que

cumprirá sua função não atingindo prioritariamente os interesses do aluno. Porém, é bastante notável hoje o domínio, muito mais do que mera influência, da mídia em relação ao gosto musical dos ouvintes de rádio, televisão, ou dos que estão a mercê de todo tipo de publicidade. Resumido: Todo mundo.

É natural que o aluno chegue a sala de aula totalmente contaminado pelo mercado, sendo comum um aluno de guitarra iniciante nunca ter ouvido falar de guitarristas como Stevie Ray Vaughan, Scott Henderson ou Joe Pass, ou o aluno de algum instrumento de concerto conhecer somente a Quinta entre as nove sinfonias de Beethoven.

O músico profissional aprendeu a transpor a imposição da mídia, o aluno iniciante ainda não. Quando ele se limita a um estilo, é porque provavelmente seu universo musical é muito limitado. Deve o professor também aqui estar atento, trabalhando como um "agente cultural" para com este aluno. O primeiro passo é ter

...za, não cabe aqui querer convencer o aluno quanto a outro estilo, nem se deve denegrir o gosto do aluno. Demonstre o professor ao aluno que a sua formação passou por vários estilos, e enfatize como um influenciou outro. Inicie uma audição direcionada com a "desculpa" de que o aluno tire determinada música para aula seguinte, ou que ele observe determinado instrumento numa gravação e tente "imitá-lo" com o seu. Digo desculpas não por ser esta prática maléfica, e nem para disfarçar o uso do "poder do professor" como o citado por Swanwick no capítulo 1.1, mas é melhor assim do que fazer com que o aluno se sinta impelido a apreciar músicas diferentes. E inclusive pode ser que isso não ocorra, o aluno não goste daquela música dada pelo professor, e aí então o processo deverá ser repetido, o que provavelmente tornaria maçante ao aluno se ele achasse que o professor está querendo influenciá-lo. Com o passar do tempo é provável que o aluno amplie também os seus interesses, desejando

realizar coisas que tempos atrás simplesmente não sabia ser possível.

3 O Aluno Físico

O aluno de música no aspecto técnico é um atleta. Mantendo-se as proporções ele é exatamente como um atleta.

Precisa de:

- 01- exercícios diários com repouso programado;
- 02- alimentação adequada; e
- 03- exercícios fora do instrumento (Preparação Física).

3.1 - Exercícios diários com repouso programado;

Muitos professores não se dão conta da importância dos três pontos delimitados neste trabalho, muitas vezes o trabalho é baseado apenas em exercício e repouso. É importante ter cuidados com a alimentação e com exercícios fora do instrumento, mas o estudo do instrumento sem dúvida norteia o desenvolvimento do aluno enquanto instrumentista. No texto Como Estudar de Ricardo Iznaola é tratado muito deste ponto:

Para alunos profissionais universitários, nenhuma abordagem surtirá efeito com menos de 2 a 3 horas (de estudo) por dia, em média. Estudar mais de 5 a 6 horas, no entanto, começará a produzir retornos menos eficazes.

Idealmente, o estudo diário deve ser dividido em três seções, com tempo suficiente para descansar entre estas (não mais do que 10 a 15 minutos). Se qualquer sessão passar de 60 minutos, então outras paradas podem ser programadas, embora com menor duração.

O estudo diário deve ser programado pelo professor até que o aluno seja capaz de fazê-lo sozinho. Deve constar de técnicas diversas como as citadas no capítulo 2.1 com uso de marcações progressivas de metrônomo e também é importante que conste de repertório com estilos diversificados para que o aluno desenvolva uma consciência estilística. O repouso deve estar no mesmo grau de importância do estudo. Aluno que estuda mais do que deve podem ter problemas psicológicos, por ficarem horas isolados, e o que é mais comum, problemas musculares ou tendinite, causadas

pela repetição constante de um movimento mal planejado, ou por desgaste físico.

Adiante, abordaremos mais detalhadamente os pontos sobre a alimentação e preparação física. Pois como são os mais negligenciados pelos professores merecem de cuidado específico.

3.1 Alimentação

Segundo (Wolinsky & Hickson Jr., 1996, p. 2):

A nutrição corresponde aos processos gerais de ingestão e conversão de substâncias alimentícias em nutrientes que podem ser utilizados para manter a função orgânica. Esses processos envolvem nutrientes que podem ser usados com finalidade energética, para construção e reparo de tecidos, para construção e manutenção do sistema esquelético e para regular a fisiologia corpórea.

É impressionante como a alimentação do aluno, em particular do instrumentista que deseja se profissionalizar é deixada completamente de lado nas salas de aula, com exceção às aulas

de canto e seus materiais didáticos praticamente nada em música fala sobre a alimentação do aluno. Talvez pela percepção mais fácil dos efeitos da alimentação no canto, a questão da alimentação esteja tão intrínseca nesta área como as técnicas de respiração por exemplo. Vejamos um trecho de um livro para cantores (Behlau e Rehder, 1997 – p. 33-34):

Mantenha-se sempre hidratado, bebendo, pelo menos, dois litros de água por dia; suas pregas vocais estarão em ótima condição de vibração quando sua urina estiver transparente.(...) Mantenha uma dieta balanceada, pois o canto é uma função especial e requer grande aporte energético. Evite o excesso de gordura e alimentos condimentados, o que lentifica o processo digestivo, limita a excursão respiratória e reduz a energia disponível para o canto. Além disso, se voltar muito tarde para casa e ainda não tiver se alimentado, ingira apenas alimentos leves e de fácil digestão, para evitar o refluxo gastroesofágico.

Mas, mesmo assim é possível encontrar relatos isolados de alguns instrumentistas, como esse relato sobre o guitarrista

Fábio "Índio" Amaral publicado na revista Guitar Player n. 33 (p. 64):

Muitos guitarristas que possuem técnica exuberante passaram muitas horas por dia estudando. Fábio "Índio" Amaral é um deles e, para repor as energias depois de tocar por muito tempo, buscou soluções na área do nutricionismo. "Chegava um momento em que ficava pregado de tanto praticar. Então, desenvolvi uma vitamina chamada "bomba". Pegava guaraná em pó, ginseng, lecitina de soja, levedura de cerveja, germe de trigo, ácido ascórbico, mamão, abacate, banana, maçã, aveia e leite. Batia tudo no liquidificador e tomava. O gosto não era muito agradável, mas eu ficava "espumando"!, revela Índio.

Na nutrição é necessário manter a comparação do músico com o atleta, por dois motivos básicos. O primeiro é que há grandes possibilidades de semelhança no tratamento alimentar dos dois. Visto a tabela de queima de calorias segundo reportagem da revista Corpo a corpo n. 78:

“Tocar um instrumento queima uma boa quantidade de calorias. (...) Veja aqui quanto você vai queimar a cada meia hora tocando:

| Instrumento | Se você pesar cerca de 50 Kg | Se você pesar cerca de 60 Kg |
|-------------|------------------------------|------------------------------|
| Acordeão | 45 Kcal | 60 Kcal |
| Piano | 60 Kcal | 75 Kcal |
| Órgão | 84 Kcal | 92 Kcal |
| Violão | 60 Kcal | 75 Kcal |
| Baixo | 60 Kcal | 75 Kcal |
| Guitarra | 75 Kcal | 90 Kcal |
| Bateria | 99 Kcal | 120 Kcal |
| Sax | 45 Kcal | 60 Kcal |
| Flauta | 36 Kcal | 54 Kcal |

Segundo (Wolinsky & Hickson Jr., 1996, anexo) 30 minutos de ginástica para uma pessoa de 50 Kg leva a uma perda de 157,5 Kcal e o mesmo tempo de caminhada a 92 kcal. Já é possível com esses dados traçar comparações. Como por exemplo: uma hora e meia de saxofone corresponde em perda de caloria a quase 30 minutos de caminhada. E se o instrumento usado for violão ou piano chega mesmo a passar os trinta minutos de caminhada.

duas profissões. Se levamos em conta que trinta minutos de estudo de violão, em que a pessoa está sentada, reduzem a quantidade de calorias apresentada na tabela, quanto não deve perder de calorias uma cantora ou um guitarrista que ficam mais de três horas tocando num baile? Lembremo-nos de que nenhuma cantora ou instrumentista de baile toca de maneira estática, eles dançam, cantam e procuram também com isso animar o público.

3.2 Preparação Física

Assim como a alimentação é importante na formação do músico, a preparação física também é. Ela pode ser obtida por diversos modos. Há aqueles que só recorrem a preparação física no instrumento, e existe cada vez mais os que praticam outras maneiras além do instrumento. Logicamente sempre será importante o trabalho no instrumento, ninguém tocará melhor uma escala simplesmente porque realizou uma intensa atividade física. Mas, sabendo como fazer, a atividade física servirá para ganhar

duas profissões. Se levamos em conta que trinta minutos de estudo de violão, em que a pessoa está sentada, reduzem a quantidade de calorias apresentada na tabela, quanto não deve perder de calorias uma cantora ou um guitarrista que ficam mais de três horas tocando num baile? Lembremo-nos de que nenhuma cantora ou instrumentista de baile toca de maneira estática, eles dançam, cantam e procuram também com isso animar o público.

3.2 Preparação Física

Assim como a alimentação é importante na formação do músico, a preparação física também é. Ela pode ser obtida por diversos modos. Há aqueles que só recorrem a preparação física no instrumento, e existe cada vez mais os que praticam outras maneiras além do instrumento. Logicamente sempre será importante o trabalho no instrumento, ninguém tocará melhor uma escala simplesmente porque realizou uma intensa atividade física. Mas, sabendo como fazer, a atividade física servirá para ganhar

agilidade, fortalecer determinados músculos (como os da mão, que são tão importante para os instrumentistas) ou para auxiliar a evitar tensão.

Neste trabalho faço menção a Técnica de Alexander. A escolha se deve pela concepção peculiar da técnica, e pelo fato de que ela se aplica a qualquer instrumentista. Poderia falar sobre exercícios específicos para violonistas, por ser também eu violonista, mas não desejo me restringir a um instrumento. É preferível que se entenda a natureza da Técnica de Alexander, e se desejar, pesquisar em fontes específicas para cada instrumento ou se desenvolver exercícios próprios. No segundo caso é importante ao desenvolver um exercício ter claro o objetivo deste exercício.

33 Técnica de Alexander

Segundo Marjory Barlow:

A idéia de que a postura influencia no bem estar geral é muito antiga. Sabemos que os gregos preocupavam-se com isso, que as jovens damas vitorianas usavam espaldares para forçar a posição ereta da coluna; e que o treinamento de postura nas aulas de educação física faz parte do currículo escolar. Muitas religiões e disciplinas orientais continham instruções sobre a postura e o porte do corpo. Durante os últimos 30 anos, pelo menos, a importância da mecânica do corpo tem sido amplamente reconhecida.

A técnica de Alexander é particularmente interessante para instrumentistas, pelo fato de que ela é voltada para o melhor uso do corpo. Tem a preocupação de que o corpo fique entre a tensão e o relaxamento, o que seria o estado tonificado. Pela técnica de Alexander o instrumentista encontra um modo de estar pronto para realizar um movimento consciente, libertando-se aos poucos de pequenos vícios que adquirimos no dia-a-dia. Infelizmente a técnica de Alexander é muito pouco conhecida no Brasil, fato que

não acontece nos EUA ou na Europa, onde as escolas de música e teatros tem a técnica de Alexander como matéria obrigatória nos seus cursos.

Segue um resumo de um histórico da técnica extraído de uma palestra de Marjory Barlow para a Conferência Anual DE 1965 em homenagem a F.M. Alexander:

Alexander era um bem sucedido declamador apaixonado por Shakespeare e firmemente determinado a se tornar um grande ator shakespereano. Todas as suas ambições estavam se desmoronando porque sua voz não atendia às exigências da arte. Ele procurou auxílio médico. Depois de frustrantes tentativas com os medicamentos, que só produziam melhoras enquanto ele não forçava a voz, Alexander chegou ao que seria a primeira de uma série de descobertas geniais.

Seguirão ainda neste capítulo algumas citações da palestra de Marjory Barlow. As descobertas de Alexander só tem sentido somadas. Uma a uma elas chegam a dar a impressão de serem conclusões inúteis. Mas somadas estão mudando conceitos e

alterando completamente métodos até então aceitados. Alexander descobriu que o problema da postura era muito mais grave do que se imaginava. Ele não utilizava a palavra "postura", mas dava preferência a palavra "uso", daí a substituição da expressão má "postura" por "mau uso", como ele preferia. Esta preferência vinha do fato de a palavra "postura" está comprometida com um conceito muito limitado para a natureza das descobertas que ele havia feito, e que a aparência de "má postura" era na verdade o resultado final de erros muito mais profundos envolvendo a pessoa como um todo. Segundo Marjory Barlow A forma resultante deste mau uso segue o mesmo padrão geral em qualquer pessoa:

Invariavelmente, os músculos do pescoço contraem-se excessivamente fazendo com que a cabeça perca sua posição natural e livre no alto da coluna. Isso acarreta na enorme contração de alguns músculos do tronco e na falta do tônus adequado nos outros músculos de sustentação do corpo. O resultado é um exagero na curvas naturais da espinha e uma pressão prejudicial em cada vértebra da coluna e nas articulações,

associada a um esforço demasiado e ao mau relacionamento dos membro com o tronco.

Para compreender as diferenças entre os métodos comuns de treinamento postural – ou correção postural – e as descobertas de Alexander, devemos rever como ele chegou ao conhecimento que tornou possível uma abordagem completamente nova para o problema de como nos usarmos da forma menos prejudicial possível. Ainda Marjory Barlow:

Alexander começou com a prática- ele tinha pouco tempo para teorias ou idéias que não tinham nenhuma aplicação concreta. O que o impulsionou em sua busca foi uma deficiência que interferia em seu trabalho de ator e declamador. O que parecia um problema específico – uma rouquidão recorrente – levou-o a descobrir que uma pequena e aparentemente isolada deficiência não poderia ser superada sem se apelar para a mudança total em todo o seu ser. E que as tentativas de operar a mudança ao nível externo e visível – o tradicional método de corrigir erros – foram completamente inúteis.

Ele percebeu que poderia estar, ele próprio, causando o problema. Que poderia estar colocando tensão nos órgãos vocais de uma forma tal que ele próprio desconhecia. Este primeiro passo em direção a pensar sobre o seu problema, surge claramente como a chave de tudo o que viria a seguir. Segue Marjory Barlow:

Alexander então assumiria para si próprio a responsabilidade do seu problema. A fim de observar o que fazia quando usava a voz, experimentou falar na frente de espelhos. Com paciência e observação de seu uso, descobriu, com o passar do tempo, que aconteciam três coisas muito peculiares cada vez que falava. Havia uma tendência em puxar a cabeça para trás, afundar a laringe e aspirar o ar pela boca. Com estas interferências acontecia uma propensão a elevar o peito e encurtar todo o corpo. Após longa experimentação, ele descobriu que se conseguisse evitar que a cabeça caísse para trás, os outros maus usos não aconteceriam. Esta foi a segunda grande descoberta: a interferência na posição livre da cabeça a carretava em interferência no uso geral do resto do corpo.

Mais tarde ele chamou de controle primordial a predominância da cabeça na hierarquia do corpo, em parte porque

ao se desfazer o emaranhado do mau uso, este é o primeiro fator com o qual se lida e que condiciona as formas de mau uso do resto do corpo. O controle primordial é, por definição, a ligação entre a cabeça, o pescoço e as costas. É o controle primordial que determina um bom ou mau uso do corpo.

Após descobrir o que poderia estar causando seu problema com a voz, Alexander partiu para tentar corrigir estes erros de forma mais óbvia. Ele tentou FAZER o contrário daquilo que procurava a afonia. Mas quanto mais ele lutava para fazer a coisa certa, mais confuso ficava. Descobriu que não conseguiria interromper estes maus hábitos se tentasse interrompê-los. Finalmente conclui que não precisava FAZER algo diferente, e sim parar fazer o que já estava fazendo. Este novo princípio diz que se alguma coisa está errada, precisamos descobrir o que é e parar de fazê-lo.

Ele tinha chegado a um empasse. Sabia o que estava errado e sabia que não podia fazer nada para obter o certo. Havia

esgotado todas as tentativas de alterar o que acontecia externamente.

O próximo passo era começar a caminhar para dentro de si, para o lugar central onde realmente estava o problema. No meio do caminho reconheceu que não poderia confiar nas suas sensações ou seja, nas sensações cinestésicas da quantidade de tensão muscular que estava usando. Descobriu que aquilo que via nos espelhos não correspondia em absoluto ao que ele sentia que estava acontecendo.

Até aquele momento ninguém havia questionado a confiabilidade deste guia enganoso que todos utilizamos ao avaliar o que acontece com o corpo—quanta tensão estamos fazendo—e também onde está uma determinada parte do corpo em relação com as outras e com o todo.

A sensação cinestésica funciona em parte através dos fusos nos músculos, e também a partir dos receptores nas articulações. Os fusos são minúsculos mecanismos

cuja função é transmitir informações aos centros nervosos sobre o estado dos músculos e receber de volta do cérebro informações sobre como os músculos devem agir. Entretanto, se houver muita tensão no músculo, chega-se a um ponto em que esta "comunicação" entre o cérebro e o músculo fica impossibilitada, e nós não conseguimos sentir mais o que estamos fazendo. Esta é a explicação científica do que Alexander chamou de "apreciação sensorial enganosa" e é principal origem de nossa ignorância sobre o que estamos fazendo conosco quando estamos errados.

Isto explica porque os métodos comuns de consertar as coisas sem considerar a sensação errada costuma fracassar. Alexander não conseguia mudar nada quando tentava fazer. Ele não podia confiar em suas sensações. Percebeu então que subestimara a força de hábito. O que ele observava no espelho era o resultado final de padrões internos desordenados profundamente arraigados no sistema nervoso. E que estes padrões internos de impulsos, transmitidos através do sistema nervoso até os

músculos agindo na estrutura óssea e nas articulações do corpo se perpetuavam, estivesse ele movendo-se, falando ou sentado.

O próximo passo foi tomado quando Alexander percebeu que o único momento em que poderia começar a controlar os seus padrões habituais errados era quando pensava em falar ou se mover. No instante em que, qualquer que fosse a parte do corpo que estivesse usando mal, ficaria pior se ele iniciasse uma ação qualquer. Ele chegara ao único ponto, e ao único momento no tempo em que a mudança poderia ter início, ou ele poderia ter qualquer controle sobre os padrões habituais de mau uso dominava tudo o que tentasse fazer.

Este lugar, ou este momento no tempo, era o instante em que um estímulo que conduziria a uma atividade alcançava sua consciência.

Normalmente, quando acontece um estímulo, reagimos a ele a única forma possível. A resposta vem sem pensar, sem que percebamos o que estamos colocando em movimento. A reação é a resposta imediata do corpo todo, de acordo com os padrões habituais de movimento que desenvolvemos desde os primeiros anos de vida. Não temos escolha neste processo, não podemos

fazer de outra forma. Estamos escravizados a estes padrões irreconhecíveis como se fossemos autômatos. Quando Alexander alcançou o entendimento desta parte do problema, ele descobriu a chave de toda a mudança. Finalmente pode compreender de que forma teria que trabalhar. A última citação de Marjory Barlow vem no intuito de esclarecer a eficácia da Técnica de Alexander:

A técnica Alexander irá funcionar sempre que aplicada. Não é mágica, mas cumpre seu papel. O quanto profundamente será aplicada depende dos objetivos e desejos da pessoa em questão. Se o objetivo é livrar-se de uma dor nas costas, ela funcionará trazendo à consciência da pessoa o que ela está "fazendo errado" para que a dor aconteça. Se o objetivo é perceber com mais clareza as reações habituais em outros aspectos do ser, ela também funcionará, e através do mesmo processo.

É bastante claro na Técnica de Alexander a sua peculiar concepção, mas é importante que saibamos como aplicá-la à música. Primeiro, é importante colocar que na formação de

professor de Técnica de Alexander já é ensinado aos futuros professores como aplicar a técnica especificamente para músicos. Na verdade, o processo com músico não diferencia muito de outros, há apenas um detalhe de que instrumentistas se preocupam com movimentos meticulosos, envolvendo músculos, ossos e movimentos quase sempre "ignorados" por outras pessoas. Se analisarmos quantos movimentos faz um violinista nos dedos da mão esquerda, ou um percussionista com os punhos certamente chegaríamos a um resultado bastante grande de movimentos. Vejamos uma reportagem da revista VEJA, 20 de março de 1996, P. 86:

Em outubro de 1995, pesquisadores da Universidade de Konstanz, na Alemanha, estudaram o cérebro de nove músicos destros, do naipe das cordas de uma orquestra local. Graças ao exame de ressonância nuclear magnética, perceberam que as porções cerebrais relacionadas aos movimentos do polegar eram maiores do que entre os não músicos. Nessa diferença, não importava a quantidade de horas dedicadas ao estudo

musical, e sim, em que idade eles haviam sido apresentados aos instrumentos - sempre cedo.

Além disso o instrumentista tem que calcular a força certa de cada movimento. São esses detalhes de complexidade de movimento que diferenciam o tratamento da Técnica de Alexander aplicada no instrumentista.

4 Uma Abordagem Psicológica

O aspecto psicológico é também de suma importância para o desenvolvimento e formação do aluno, pois para se nortear o desenvolvimento do instrumentista é necessário encará-lo por completo. Segundo Iznaola:

O alicerce do bom estudo é a obtenção e manutenção de um estado de equilíbrio interno. O equilíbrio interno pode ser definido como um estado mental/espiritual de vigilância e prontidão para a atividade intelectual, sem tensão emocional. É caracterizado pela ausência de atitudes pré concebidas por nós mesmos, e por um sentido aguçado de curiosidade.

Como é comum no homem os pensamentos pré concebidos sobre si mesmo. É tão comum, que pode se afirmar que todos têm pensamentos preconcebidos, a maioria deles negativos, sobre si mesmo. No caso de um músico, ator, orador, ou qualquer outro profissional que exponha seu trabalho e sua imagem é de vital

importância que se tenha domínio sobre tais pensamentos. Não digo nem evitá-los, o que teoricamente seria o ideal, mas prefiro o termo domínio porque não sei se esses pensamentos podem ser evitados por qualquer um, mas com certeza todos podem dominá-los.

É só encarar a situação do aluno para compreender como deve agir o professor. O aluno faz poucas aulas de instrumento, aprende uma única música e já está dominado por uma ansiosidade de mostrar seu "repertório" para todo mundo. Ao menos para os íntimos. Logicamente nem é sempre assim que acontece, mas quando ocorre é de se esperar que a execução do iniciante não seja das melhores. E no seu interesse pelo instrumento ele deverá buscar contato com outras pessoas que também toquem, e talvez encontre músicos melhores que ele. É esse um caminho bastante comum com alunos de instrumento. É fácil, a partir desta realidade imaginar como deve agir o professor.

Mostre sempre ao aluno, que música não é determinada por talento, mas como vimos no Capítulo 2.2.1, por esforço e disciplina. Saiba o professor que “questões de motivação, personalidade e caráter são, em geral, destacadas como decisivas aqui.”(Gardner, 1994) Sempre me recordo com meus alunos do tempo que fui lobinho¹ em que aprendi o lema: Melhor Possível. Para um lobinho não interessa muito o outro, tudo que ele faz deve ser feito no seu melhor possível.

Quando se deseja ser bom numa tarefa é natural que se faça sobre si mesmo uma cobrança maior do que as próprias forças, até porque normalmente os músicos não se contentam apenas em serem bons, nós queremos ser os melhores. Há nisto um desejo nobre com um força mal canalizada. Não incentive o professor ao aluno ser melhor que o outro (nem sempre isso será possível), mas o estimule a ser cada vez melhor do que ele mesmo. O professor pode aconselhar que o aluno faça gravações de sua

¹ Lobinho – primeiro grau hierárquico no escoterismo.

execuções de três em três meses, por exemplo, e compare uma com a outra ou elaborar uma outra maneira de fazer com que o aluno acompanhe o próprio progresso. Com perseverança a aprendizagem fica de certo modo limitada pelo tempo. O que em si é um fator positivo. Como diz o ditado "tudo passa a ser uma questão de tempo." E com ele o aluno provavelmente chegará a resultados satisfatórios. Sendo assim quanto mais cedo se iniciarem os estudos, melhor. Até porque "de todos os talentos com que indivíduos podem ser dotados, nenhum surge mais cedo do que o talento musical" (Gardner, 1994 p. 78)

Cientistas mostram que as experiências durante a infância alimentam os circuitos nervosos e determinam o futuro da inteligência (páginas 84 - 89 da revista VEJA, 20 de março de 1996, P. 86)

A música é um dos estímulos mais potentes para ativar os circuitos do cérebro. A janela de oportunidades

musical abre-se aos 3 anos e fecha-se aos 10 anos. Não por acaso, conhecem-se tão poucos concertistas que se tenham iniciado no aprendizado musical depois de iniciada a adolescência.

Tenha o professor o discernimento de guardar esta informação para si. Ao revelar esta informação ao aluno duas possíveis reações podem acontecer da parte do próprio aluno, uma se ele estiver na faixa etária correspondente a abertura da janela de oportunidades, e outra se ele não estiver. No primeiro caso o aluno pode cair em um excesso de confiança, até porque, quando uma criança estuda um instrumento os seus parentes já tratam de "paparicá-la" até ela realmente acreditar que é a nova encarnação de Mozart. Não é sempre que isso acontece, mas eu já presenciei isso algumas vezes. No segundo caso, é de se esperar que alguém que escuta do professor que o melhor momento que ele teve para aprender música acabou quando ele tinha dez anos fique no mínimo desestimulado a estudar. Comprova-se isso pelo

número de adultos que não estudam línguas estrangeiras, informática e outras disciplinas que lhes seriam úteis no trabalho, simplesmente porque acreditam já ter passado do tempo de aprender. Além do que, não está incapacitado de aprender quem começa a estudar música na fase adulta, um exemplo vivo é o baixista Celso Pixingua. Apenas significa que não é o melhor momento, no ponto de vista cerebral, de se aprender. Talvez seja o momento daquele aluno por outros fatores, como financeiro, disponibilidade de tempo e tantos outros possíveis. Seguimos com o texto anterior:

A divisão melódica das obras clássicas exige um tipo de automatismo matemático acurado. Essa seria a razão por que as conexões nervosas acionadas ao se executar uma peça estejam tão próximas, no córtex cerebral esquerdo, daquelas usadas ao se fazer uma operação aritmética ou lógica. Gordon Shaw e Frances Rauscher, da Universidade da Califórnia, num trabalho com dezenove pré-escolares, descobriram que, após oito meses de aulas de piano e canto, as crianças se saíram muito melhor na cópia de desenhos geométricos do que

as que não tiveram aulas de música. Os pequenos músicos eram melhores na percepção espacial e muito mais eficientes, por exemplo, no jogo de quebra-cabeça.

Segundo Gardner (1994, p. 78):

Pode-se apresentar precocidade musical em decorrência de um envolvimento em um regime de instrução soberbamente delineado, em virtude de viver em uma família envolvida em música ou apenas (ou como parte) de uma enfermidade mutiladora.

Seguindo com o pensamento de Gardner ratificamos que o talento não é o centro do ensino. Nem mesmo pode ser considerado o único fator nos casos de precocidade musical. Gardner (1994, p.79):

É bem possível que por trás de cada um desses desempenhos haja um talento central herdado; porém, claramente , outros fatores também encontram-se em funcionamento.

Gardner diz ainda que “esses desempenhos precoces, porém, por mais encantadoras que sejam, marcam um mero início.” (Gardner 1994, p. 79) indicando que o processo de aprendizagem abrange mais do que este início talentoso.

Conclusão

A ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página. O método tornar-se-á significativo quando realizar na prática o desenvolvimento musical das crianças de maneira indiscriminada. Além disso, apresentar a música como algo concreto, passível de ser aprendido e apreciado. Conforme a famosa frase: "Qual a utilidade de se saber tudo sobre classificações antes que se tenha alguma idéia a classificar?" (Dalcroze apud Santos, 1986, p. 43). Tenha consciência o professor de que nenhum objetivo de aula pode ser traçado se não tiver um compromisso com o futuro e reconheça que a necessidade de que o professor conheça o objetivo do aluno é fundamental para se programar a sua evolução. Hoje, um aluno do mesmo instrumento pode querer tocar música barroca, contemporânea ou até mesmo a música dita popular.

Esteja por isso o professor ciente das possibilidades do seu instrumento e aberto aos interesses do aluno.

É mister que o professor saiba "tirar" do aluno o que ele pode dar.

Na prática o que se "tira" do aluno é mais importante do que se dá a ele. Isto é, o que se dá ao aluno é o conhecimento musical que ele não tem. O que se "tira" do aluno é a pura empolgação de tocar um instrumento, que deve ser lapidada para gerar a disciplina e o compromisso de ser músico, tendo ainda assim, a empolgação de tocar.

Referência Bibliográficas

Behlau, Mara & Rehder, Maria Inês. Higiene Vocal Para o Canto Coral. Rio de Janeiro. Revinter, 1997

Choksy, Lois et al. Teaching music in the twentieth century. New Jersey. Prentice Hall, 1986

Corpo a corpo. n.78 Ano VIII. Editora Símbolo, Junho 1997.

Gardner, Howard. Estruturas da Mente A teoria das inteligências múltiplas. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre. Artes Médicas, 1994

Guitar Player n. 27 Ano 3, Trama Editorial LTDA, São Paulo, Abril 1998 (p.24 - 25)

Guitar Player n. 33 Ano 3, Trama Editorial LTDA, São Paulo, Outubro 1998 (p. 64)

Iznaola, Ricardo. Como Estudar. Trad. Nicolás de S. Barros (MIMEO)

Kneller, George F., Introdução a Filosofia da Educação, 5ª Edição Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1985 (p. 95-98)

Santos, Regina Márcia. A Natureza da aprendizagem musical e suas implicações Curriculares. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1986

Silvia, Walênia Marília. Zoltan Kodály – Idéias e Concepções sobre educação Musical, 1993 (MIMEO)

Szônyl, Erzsébet. La Educación musical en Hungria através del método Kodály. Budapeste. Editora Corvina, 1976

Swanwick, Keith – Ensino instrumental enquanto ensino de música. Cadernos de Estudo. Educação Musical. São Paulo, 1994, p. 7 a 14

YEJA, n. 20, Editora Abril, março 1996, (P. 86)

Wolinsky, Ira e Hickson Jr., James – Nutrição no exercício e no esporte – trad. Maria Cleusa M. Góes e Paulo Marcos Oliveira – Ed. Roca LTDA – São Paulo, 1996