

A liberdade reflexiva como ideal educacional

Introdução

Quantas vezes já fomos a um concerto de piano e saímos extasiados com o que ouvimos?

Quantas vezes ouvimos uma antiga canção que nos trouxe lembranças indescritíveis?

Quantas vezes já estivemos numa situação em que não agüentamos mais ouvir a(s) mesma(s) música(s)?

Não pretendo retomar a discussão acerca do poder que a música tem sobre nós, nem tampouco lamentar o fato de nossos ouvidos não terem pálpebras. O que pretendo, nesse momento, é repensar nossa prática e escuta musicais nos dias atuais e, como uma reorientação educacional pode ajudar a transformar, até mesmo melhorar, nossa sociedade ocidental.

Há mais de um século estamos sendo vítimas de nossas próprias armadilhas. Desde que inventamos o conceito de indivíduo, do autor ou, mais precisamente, quando no romantismo se inventou o mito do gênio das artes, nossa prática criadora tem cada vez mais se congelado. De uma sociedade que valorizava as artes a ponto de enaltecer a criação, a novidade, passamos a uma sociedade que se apóia na reprodução, na imitação. Vivemos em uma época na qual a fácil reprodutibilidade tende a competir com a criatividade. Por que encomendar um novo quadro, se eu posso ter uma cópia da Mona Lisa? Por que ouvir uma música nova, se eu posso ouvir tantas e tantas vezes aquela que eu mais gosto? Por que ter de me esforçar tanto para entender aquela peça de teatro, se eu posso simplesmente ir ao cinema assistir uma comédia hollywoodiana?

Exageros e exceções à parte, devemos reconhecer que não somos preparados para a rápida transformação à qual estamos submetidos em uma sociedade com uma tecnologia avançada e facilidades de todos os tipos. Ainda mais, quando as mídias e as instituições que deveriam apoiar e incentivar o acesso à grande produção artística, limitam-se a explorar somente determinadas áreas ou indivíduos que possam se reverter em maiores dividendos.

Sendo a música parte essencial do nosso dia a dia, é a que mais está sujeita a essa manipulação e “controle”, portanto, limitarei minhas ponderações à música, com uma breve análise sobre o “fato musical”.

Vivenciando a música

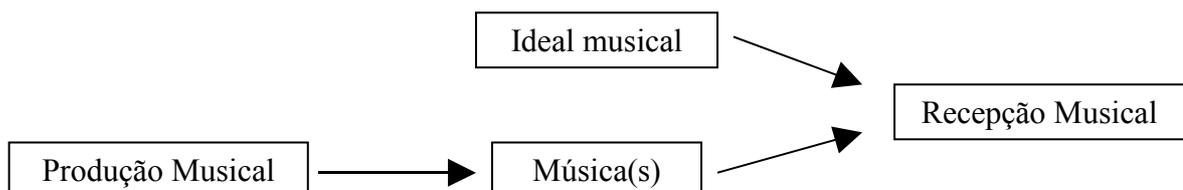
Para Molino (s/d: 133),

Linguagem, música ou religião obrigam a uma análise tripartida da sua existência, sem a qual nenhum conhecimento exacto é possível..., pois o objeto é inseparável dos dois processos de produção e recepção que o definem a título idêntico ao das propriedades do objecto abstrato.

Posto dessa forma é necessária a compreensão que a experiência musical é individual, e inteiramente moldada pelas experiências anteriores desse indivíduo. Essa experiência musical, ou o fato musical, mesmo quando compartilhada com outros, depende necessariamente de três vias, as quais Molino definiu como três dimensões da análise simbólica: a análise poiética, que compreende a produção musical; a análise estética, que compreende a recepção musical; e uma zona 'neutra', que é justamente onde ocorre a música propriamente dita.



No entanto, cada receptor relaciona-se com uma expectativa de ideal musical que está em constante diálogo com a execução ouvida. Conclui-se que há três níveis básicos de expectativas sonoras em relação a uma execução musical: a expectativa do ouvinte, a expectativa do executante e a execução ideal.



Reafirmando que o receptor pode ser ao mesmo tempo o executante, ou seu companheiro instrumentista, um regente, ou alguém que esteja ouvindo um concerto ou um programa de rádio. Cada um com seu próprio ideal sonoro em relação à execução. Assim sendo, quanto maior o conhecimento compartilhado de dado sistema musical ou estilo musical entre dois receptores, mais próximo será o ideal sonoro de ambos. Quanto menor o conhecimento compartilhado, maior a diferença entre seus ideais sonoros. Volto a citar Molino (s/d: 135), para quem "qualquer objecto simbólico supõe uma troca na qual produtor e consumidor, emissor e receptor, não são intermutáveis e não têm o mesmo ponto de vista sobre o objecto, o qual de modo nenhum constituem da mesma maneira".

No entanto, estamos cientes de que nossas experiências estão cada vez menos diversificadas. Se não pelo bombardeio midiático de certos estilos musicais, então pela imposição de regras de comportamento e conduta, que resultam numa obediência cega aos ditames de poucos detentores do "poder", que definem o que é certo ou errado dentro de determinado estilo musical em determinada época. É como uma moda, que uns poucos asseveram as tendências, e muitos outros as seguem. Mas é através dessas experiências que nossos ideais sonoros individuais são construídos, e quanto maior e mais reflexiva for nossa exposição a diferentes músicas, mais ampla será nosso leque de opções com as quais nossa percepção sonora irá dialogar quando ouvirmos uma música.

Por um ensino plural

Um ensino plural é a chave para uma sociedade menos intransigente, mais criativa, mais humana. Um ensino musical plural não deverá compreender somente o ensino de uma técnica específica, ou de um repertório. Deve-se ensinar o músico a ser criativo, a ousar trilhar por novos caminhos ou ainda pouco explorados. Uma liberdade criadora que refletirá numa atividade reflexiva. Chega de reproduzir, imitar, obedecer. Um músico deve aprender que o limite entre a interpretação, a criação e a composição são por demais vagos e então usar esse conhecimento a seu favor, seja expandindo as possibilidades interpretativas, seja até mesmo experimentando a criação musical.

Haveria alguma relação entre as formas de tocar o violão de Yamandu Costa, o piano de Thelonious Monk, a rabeca de Siba, a flauta de Altamiro Carrilho e a guitarra de

Stanley Jordan? Além do fato de todos tocarem a chamada “música popular”, eles executam e interpretam músicas de uma forma muito peculiar, adaptada a uma técnica e ideal sonoro próprio.

No entanto nossa educação musical, que tende a verbalizar conceitos socializadores e inclusivos, na prática se mostra conservadora e fragmentadora, quando vê o músico como executante ou como intérprete. Para esse pensamento conservador há o intérprete (em geral músicos eruditos), aquele músico que estuda e analisa uma peça escrita, pesquisando fontes musicais e extramusicais para captar com a máxima fidelidade a possível intenção do compositor. Por outro lado há o executante (músicos populares), aquele músico cuja identidade quase sempre se confunde com o criador, tendo, dessa forma, toda a liberdade possível de criação e interpretação.

Porém, sabemos que “captar com a máxima fidelidade a possível intenção do compositor” é impraticável. Nesses termos, somente o compositor-intérprete poderá chegar próximo do seu “ideal”. O máximo que um flautista pode fazer é dar uma interpretação entre as infinitas possibilidades que a escrita musical ocidental oferece. E é exatamente esse o ponto de encontro entre uma execução musical de tradição oral e de tradição escrita. Após todas as tentativas de grafar intenções musicais, os compositores do século XX só conseguiram comprovar que toda execução musical é uma interpretação, não sendo possível limitar as opções interpretativas. Isso ocorre porque a música, ocorrendo numa zona neutra, é influenciada por múltiplos fatores externos que estão em constante diálogo com o ideal musical do receptor, não podendo haver, em hipótese alguma, uma mesma audição musical entre diferentes ouvintes.

Há também que existir uma educação plural não só do músico, mas como também dos diletantes, daqueles que se contentam em apreciar uma boa música, seja lá o que isso signifique. Não penso que seja o caso de promover cursos de apreciação musical nos velhos moldes, mas de ensinar basicamente a aprender a ouvir criativamente. Uma excuta musical criativa deveria estar relacionada à capacidade do sujeito ouvir novos sons, e saber apreciá-los sem estar em constante comparação com seu antigo ideal sonoro, com seus velhos preconceitos. Sem essa capacidade, um indivíduo comum possivelmente não será capaz de apreciar uma música artística indiana, ou uma composição de Xenakis. Devemos eliminar de vez as sementes do etnocentrismo

musical.

Conclusão

A exploração econômica dos meios artísticos tem empobrecido cada vez mais nossas atividades criadoras e suas imposições culturais, quase como censura às demais produções, tem se refletido numa série de “mesmas músicas” e “mesmas formas de tocar”. Não podemos limitar nossos hábitos sonoros a umas poucas dúzias de compositores, gêneros e estilos musicais. Como disse Molino (s/d: 137), “a percepção da música funda-se na seleção, dentro do contínuo sonoro, de estímulos organizados em categorias e, em grande parte, com origens nos nossos hábitos perceptivos”. Tais hábitos perceptivos precisam ser ampliados para que haja uma melhor capacidade de reflexão e fruição. O prazer estaria relacionado, portanto, ao reconhecimento e ao entendimento estético. Se em determinado momento musical um indivíduo não é capaz de selecionar e categorizar inteligivelmente os estímulos sonoros recebidos, então provavelmente não haverá reconhecimento, nem tampouco prazer. Num caso extremo, não se reconhecerá tal estímulo sonoro como música.

Não é à toa que jingles e sucessos comerciais estão infestados de clichês de todas as formas. Numa proximidade tão grande de outras fórmulas de sucesso que em alguns casos há processos de plágio. É possível até mesmo encontrar signos musicais numa relação próxima às mensagens subliminares visuais, com enorme poder de persuasão.

Gainza (1990: 29) já propunha que,

Para superar as crises educativas que vivemos em muitos de nossos países, se deveria poder integrar na prática os aspectos essenciais, emergentes de cada uma destes três períodos da nova educação musical que descrevemos: o movimento, a criatividade e a consciência em um genuíno contexto de liberdade e humanidade.

E conclui recordando que “a criatividade se transmite por indução (pelo professor) e se adquire por osmose (pelo educando)” (Gainza, 1990: 29). Porém, não se

deve confundir liberdade e criatividade com falta de regras. Regras sempre existiram e sempre existirão. Sejam elas tácitas, impostas, idealizadas, aceitas ou rompidas, são elas que ditam os limites dos estilos musicais e nos permitem classificar boas músicas e boas execuções dentro dos limites de seus respectivos sistemas musicais. No entanto devemos aprender que temos opções de escolha, para seguir ou quebrar as regras; nos manter dentro dos limites estilísticos ou ultrapassá-los; e quiçá mesclá-los com outros; sem nunca esquecer que, quaisquer que sejam as nossas escolhas, devemos sempre respeitar as do próximo.

Referências Bibliográficas

GAINZA, Violeta H. A improvisação musical como técnica pedagógica. In *Cadernos de Estudo: Educação Musical 1*. São Paulo: Atravez. p. 22-30, 1990.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In Nattiez, J. J. et alli, *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja. p. 109-64.