

Considerações sobre o ensino da música no Brasil

ANTONIO CARLOS MORAES DIAS CARRASQUEIRA¹

[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.

(Paulo Freire, 1996, p.52)

Introdução

O MOTIVO PRINCIPAL deste artigo é a convicção de que, para corresponder às expectativas, necessidades e características culturais do estudante brasileiro de hoje, o aprendizado de um instrumento melódico no Brasil deveria contemplar de forma mais aprofundada certos aspectos da formação de um músico.

São chamados de instrumentos melódicos aqueles que se caracterizam por tocar apenas uma nota de cada vez. É o caso dos instrumentos de sopro, como flauta, oboé, clarineta, trombone, fagote e trompa, que não podem tocar duas ou mais notas simultaneamente formando acordes,¹ como fazem o piano, o violão, o órgão ou o acordeão. Os instrumentos melódicos tocam as notas dos acordes de forma arpejada: uma após a outra. Também são considerados como melódicos os instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), apesar de esses instrumentos eventualmente tocarem mais notas ao mesmo tempo.

Observando os alunos de flauta que ingressam no Departamento de Música da USP, vejo que, com raríssimas exceções, mesmo aqueles que apresentam um bom nível instrumental, não possuem uma compreensão clara da construção dos acordes. É interessante constatar que, mesmo frequentando as aulas de Harmonia, eles ainda têm dificuldade em pensar harmonicamente quando tocam seus instrumentos. Oriundos de nossos conservatórios e escolas de música, não conseguem improvisar e brincar com a música como fazem os músicos populares de forma tão natural. Paralelamente, percebo essa mesma dificuldade e frustração em muitos profissionais da música clássica com quem convivo, e que estudaram pelos mesmos métodos. Proponho então uma investigação a respeito das causas dessa incapacidade e sugiro procedimentos de estudo para resolvê-las.

Os anos de formação: a Música na vida familiar em diálogo com a escola e a sociedade

O artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista.

(Dourado; Milet, 1998, p.5)

A concepção de formação atrelada à ideia de cidadania cultural, ou seja,

do direito de cada criança e de cada indivíduo ao acervo cultural acumulado na sociedade, é requisito para a formação humana plena. Infelizmente, no Brasil, esse é um desafio em todas as áreas da cultura e da educação, entre elas a Música.

Os primeiros contatos com a música, fundamentais no processo de musicalização, podem acontecer na família, na escola, na igreja, na comunidade a que pertence a criança, ou ainda por meio do rádio, da televisão e da internet.

É importante recordar que, no final dos anos 1960, a Música, juntamente com disciplinas como o Latim e o Francês, foi retirada do currículo das escolas de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, ao mesmo tempo que História e Geografia tiveram sua carga horária bastante reduzida. Isso aconteceu como consequência do chamado acordo MEC Usaid.² Parece claro que o objetivo dessa reforma no ensino foi impedir que as novas gerações tivessem acesso a elementos capazes de fazê-las entender melhor o mundo e assim não questionassem a ordem das coisas. Assim, para compreender a formação e a referência musical da maioria da população brasileira nos dias de hoje é necessário atentar para a programação musical das emissoras de rádio e TV.

Há algumas décadas, essas emissoras tinham um diretor comercial e um diretor artístico, sendo este último o responsável pela programação musical. Atualmente nessas mídias, existe apenas um diretor comercial e a escolha das músicas é geralmente determinada pelas grandes gravadoras, com critérios exclusivamente comerciais. As rádios são pagas para tocar somente o que essas gravadoras determinam – essa prática tem o “simpático” nome de “jabaculé” ou “jabá”. Isso exclui da maioria das rádios e TV brasileiras tudo aquilo que não se encaixa nesse critério comercial, ou seja, um imenso espectro que inclui música de todas as vertentes, linguagens e origens, sobretudo de países que não os anglofonos. Assim, ouve-se, na massacrante maioria das rádios e TV brasileiras, uma música feita para o mercado, de obsolescência programada. A música que foge desse critério comercial, seja ela clássica, seja popular, folclórica, instrumental ou vocal, brasileira ou de outro país, é excluída, censurada. Praticamente, só tem chances de ser ouvida em rádios universitárias ou estatais, a exemplo das rádios USP e Cultura FM em São Paulo, e da rádio MEC no Rio de Janeiro.

A respeito das rádios e TV brasileiras, vejamos o que diz Wadih Damous (2014), no artigo “O coronelismo eletrônico e a liberdade de expressão no Brasil” escrito para o jornal eletrônico *Carta Maior*:

O parágrafo 5º do artigo 220 da Constituição afirma que os meios de comunicação não podem, direta ou indiretamente, ser objeto de monopólio ou oligopólio.

O inciso I do artigo 221 diz que a preferência na radiodifusão deve ser dada às finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas.

O inciso II do mesmo artigo prega o estímulo à produção independente. Alguém, em sã consciência, poderia afirmar que esses preceitos – para ficarmos apenas neles – estão sendo seguido pelos detentores das concessões de rádio e televisão no Brasil? Temos uma das maiores concentrações de poder

na mídia em todo o mundo. A programação da nossa TV aberta passa longe do que determina a Constituição.

E alguém, em sã consciência, poderia dizer que a produção independente é valorizada?

Atualmente existem iniciativas de criminalização do “jabá”, que, apesar de anticonstitucional ainda prevalece e pode ser entendido como uma verdadeira tentativa de genocídio cultural, que gera o empobrecimento, fecha horizontes, tira, rouba das novas gerações brasileiras o que lhe é de direito: sua memória e seu patrimônio cultural. Isso certamente significa uma perda enorme, impossível de avaliar. Essa verdadeira ditadura interrompe, corta o elo de transmissão da cultura, não permite que as novas gerações de brasileiros conheçam a música de seus ancestrais nascidos no século XIX, como Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Henrique Oswald, Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, nem a de seus contemporâneos, como Hermeto Pascoal, Guinga, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Aylton Escobar, Ronaldo Miranda, Flo Menezes ou Edino Krieger, que pensam a música enquanto arte, expressão inteligente do espírito humano. E nem mencionamos Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Stravinsky... compositores que construíram um dos maiores tesouros da humanidade.

Na formação de nossas crianças (e de seus jovens pais) as antigas brincadeiras de roda foram substituídas pela televisão. Para se avaliar minimamente o que isso significa, é necessário atentar para o fato de que uma criança brasileira passa em média 4 horas, 50 minutos e 11 segundos por dia assistindo à programação televisiva³ e que o programa de maior audiência da TV brasileira é o famigerado “Big Brother”, assistido por pais e filhos.

Predomínio da visão sobre a audição

É possível perceber dois importantes aspectos presentes não somente na educação musical, mas na cultura globalizada da atualidade como um todo: o predomínio da visão sobre a audição e a existência de uma pedagogia voltada para a especialização. Esta última não visa à formação integral de seres humanos, com uma ampla visão de mundo, no qual possam se inserir como protagonistas, criadores e transformadores; antes, objetiva o treinamento de “mão de obra” especializada para atender às necessidades do “mercado”.

Como verificaremos adiante, a grande maioria dos métodos de ensino musical utilizados nas escolas brasileiras é baseada na leitura. O aprendizado baseado na escuta, “tirando” músicas “de ouvido”,⁴ característico das culturas populares, “orais” não é estimulado, sendo até mesmo reprimido. No entanto, se refletirmos sobre a capacidade dos músicos populares, como os “chorões”, “seresteiros”, “jazzistas” e “forrozeiros” de improvisar e compor melodias de uma forma tão espontânea, veremos que sua requintada acuidade auditiva e excelente memória vêm do fato de que seu aprendizado, diferentemente daquele proposto pela metodologia tradicional europeia, é realizado “tirando” músicas “de ouvido” com grande estímulo à improvisação e compreensão da harmonia.

Diz o músico e crítico musical J.E. Berendt (1983, p.21):

O âmbito da visão é a superfície. O âmbito da audição é a profundidade. Os olhos veem o superficial. No entanto, nada do que é percebido pela audição deixa de entrar a fundo. Sim, mesmo quando ouvimos algo superficialmente, há maior penetração do que quando apenas vemos alguma coisa, pois o olhar que só detecta a superfície não vê além dela. A pessoa que ouve tem mais oportunidade de aprofundar-se do que aquela que apenas vê.

A profunda modificação da nossa consciência (e é incontestável que precisamos de uma nova consciência, de uma nova percepção de mundo) será alcançada quando aprendermos a usar inteiramente o nosso sentido da audição tal como usamos nossos olhos e nosso sentido de visão há séculos.

De fato, a forma pela qual vem se ensinando música nos leva a olhar e não a ver, a ouvir e não a perceber. É curioso verificar que a palavra italiana para o verbo “ouvir” é “*sentire*”. Sentir, em português, se refere à emoção e não é difícil constatar que muitas vezes o som nos toca mais profundamente que a imagem visual. Para fazer essa verificação, basta assistir a um filme de “suspense” sem a trilha sonora.

Fritzjof Capra avalia, no prefácio do livro *Nada Brahma*⁵ (Berendt, 1983), que a compreensão de que “o mundo é som” tem implicações profundas não somente para a ciência e a filosofia, mas também para a vida cotidiana e a sociedade. Durante muitos séculos a cultura ocidental deu ênfase à visão em detrimento da audição. Segundo Berendt, a atual mudança de paradigma inclui uma modificação essencial dessa ênfase. Berendt ainda verifica que tal modificação coincide com a mudança dos valores masculinos para os femininos, do conhecimento racional para o intuitivo e da agressividade para a não violência e a paz.

Por sua vez, o pianista e maestro Daniel Barenboim (2009, p.48) comenta que a educação do ouvido pode ser muito mais importante do que se imagina, não somente para o desenvolvimento do indivíduo, mas para toda a sociedade e, portanto, para os governos. Em seu ponto de vista, é importante ter a habilidade de ouvir diferentes vozes ao mesmo tempo, compreendendo a fala de cada uma delas separadamente. Valiosa também é a capacidade de lembrar-se de um tema que reaparece sob uma luz diferente e estar afinado com outras vozes. Pode ajudar a formar seres humanos mais aptos a escutar e a compreender vários pontos de vista de uma só vez, mais capazes de avaliar seu próprio lugar na sociedade e na história, logo mais propensos a perceber e valorizar as semelhanças entre todas as pessoas e culturas, em vez de destacar as suas diferenças.

Impactos da especialização

Não basta preparar o homem para o domínio de uma especialidade qualquer. Passará a ser então uma espécie de máquina utilizável, mas não uma personalidade perfeita. O que importa é que venha a ter um sentido atento para o que for digno de esforço, e que for belo e moralmente bom. De contrário, virá a parecer-se mais com um cão amestrado do que com um ser harmonicamente desenvolvido, pois só tem os conhecimentos da

sua especialização. Deve aprender a compreender os motivos dos homens, as suas paixões, para tomar uma atitude perante a si, cada um dos seus semelhantes e perante a comunidade. São ainda esses valores que tenho em mente, quando recomendo, como algo de importante, as “humanidades”, e não o mero tecnicismo árido.

(Albert Einstein, 1981, p.29)

Em outras épocas era comum haver homens que dominavam várias áreas do conhecimento humano. Eram, ao mesmo tempo, arquitetos, engenheiros, artistas, pensadores, filósofos... O exemplo maior talvez seja Leonardo da Vinci (1452-1519), genial artista da Renascença. Até o final do século XVIII era normal que um músico fosse não somente instrumentista, mas multi-instrumentista e compositor, muitas vezes também regente. Um belo exemplo é o do flautista, teórico e compositor J. J. Quantz (1697-1773), professor de Frederico II, rei da Prússia.

No entanto, com o desenvolvimento da revolução industrial (em 1712 Thomas Newcomen inventou a primeira máquina a vapor para bombear água de minas de carvão), as formas de trabalho e de produção foram alteradas e paulatinamente passou a vigorar a concepção do trabalho em série e especializado, na qual cada trabalhador realiza uma função específica. Uma magnífica crítica desse sistema nos é dado por Charlie Chaplin em seu filme *Tempos modernos*.

Assim também nas ciências, nas artes e outras áreas do conhecimento humano os estudos foram sendo pouco a pouco direcionados para a especialização. Surgiram especialistas que se, por um lado, são muito proficientes em um aspecto, por outro, são muito fracos ou mesmo nulos em outros. No caso da música, provavelmente o nível de virtuosidade instrumental alcançou patamares mais elevados, mas, por outro lado, há compositores e regentes incapazes de tocar razoavelmente um instrumento, assim como instrumentistas incapazes de harmonizar uma melodia, por mais simples que ela seja.

Em decorrência dessa realidade, passou a existir uma estrutura hierarquizada de domínios de conhecimento no universo da música, no qual a criação é de domínio do compositor, enquanto o intérprete, incapaz de compor, é relegado a um segundo plano.

Aspectos do ensino formal de Música e do instrumento propriamente dito

Tudo o que não se renova, que não contribui para a inovação do pensar, da sensibilidade e da consciência, torna-se contraproducente.

(Koellreutter, apud Brito, 2001, p.46)

O aprendizado de um instrumento musical costuma ter início ainda na infância ou na juventude, períodos decisivos na formação de um ser humano, ideais para estimular seu potencial criativo, memória e capacidade de raciocínio. Geralmente acontece numa escola de Música, mas pode também principiar numa família de pais músicos, na banda da cidade ou na igreja. Normalmente,

ele é feito por meio de um livro, intitulado *Método Completo para Flauta* (ou outro instrumento), aquele no qual o professor estudou e que foi geralmente escrito por algum autor francês, italiano ou alemão. Segundo nossa pesquisa, a grande maioria dessas publicações foi editada entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Seguem um mesmo modelo e abordam os diferentes aspectos da técnica instrumental, que, no caso dos instrumentos de sopro, são; embocadura, respiração, emissão de som, articulação, golpes de língua, flexibilidade dos lábios, variações de dinâmica, sonoridade, agilidade de leitura e de dedos, resistência. Os métodos e estudos para instrumentos de corda costumam visar o desenvolvimento do domínio do arco, flexibilidade do pulso, cordas duplas, articulação, substituição de dedos, independência dos dedos, golpes de arco e diferentes articulações, posições da mão esquerda e mudanças de posição. Esses métodos, que continuam a ser a base do ensino musical em praticamente todos os nossos conservatórios e universidades, são de grande valor por trabalharem fundamentos essenciais na formação de um bom instrumentista. Porém, a meu ver, mesmo os melhores desses trabalhos deixam de contemplar alguns aspectos essenciais na formação de um músico da atualidade.

Proponho então uma reflexão sobre duas dessas lacunas.

A primeira delas é a falta de estímulo à criatividade e ao entendimento da linguagem musical. Não há espaço para a experimentação, para a improvisação, para a pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se uma forma de estudar engessada, cristalizada, baseada sobretudo na leitura e na repetição.

A segunda é a ínfima presença da música brasileira, sobretudo a de cunho popular, cujo aprendizado propõe justamente o desenvolvimento da criatividade e da improvisação baseada no entendimento da harmonia e da forma musical. Como consequência, seus intérpretes geralmente são também compositores.

Um olhar histórico – mecanicismo *versus* criatividade

Diz o compositor Ernst Widmer:

Potencialidade inata, a criatividade frequentemente é incompreendida, esquecida e até oprimida no processo educacional. [...] Muitos educadores não sabem como proceder, seja por terem desaprendido a serem criativos, seja por não encontrarem meios didáticos apropriados. (Dourado; Milet, 1998, prefácio)

O livro *L'Art de Preluder sur la Flute Traversiere*, escrito em 1707 por Jacques-Martin Hotteterre le Romain, é muito esclarecedor sobre a forma como se dava o aprendizado do músico do período barroco. Nesse trabalho o flautista e compositor francês apresenta princípios para a composição de prelúdios realizados na hora, sem qualquer preparo prévio- os chamados "*preludes de caprice*".

Improvisar um prelúdio⁶ antes da execução de uma peça, de forma a se acostumar com a tonalidade e o espírito da música a ser tocada, era uma prática comum no século XVIII. A flautista e professora Laura Rónai (2008, p.229) diz

que esse hábito era tão difundido que começar uma peça sem um prelúdio seria considerado estranho. Um flautista era julgado e avaliado por sua capacidade de “preludiar com criatividade” (ibidem). Autores daquela época, como Vanderhagen, por exemplo, recomendavam ao aluno minimamente tocar escalas e arpejos, caso encontrasse dificuldade para inventar um prelúdio, pois isso ainda seria melhor do que nada.

Nos séculos XVII e XVIII, geralmente os compositores eram grandes improvisadores, a exemplo de J. S. Bach e W. A. Mozart. Nessa época esperava-se mesmo que os músicos fossem capazes de improvisar, ornamentar e realizar a harmonia indicada por um baixo cifrado.

Diz Rónai (2008, p.224 e 225):

No século XVIII, improvisar era parte da rotina de qualquer intérprete e parte do aprendizado de qualquer estudante de música. [...] No Barroco, ornamentos como *appoggiaturas*, *port-de-voix* e trilos cadenciais, especialmente em movimentos lentos e líricos, tinham função harmônica. Serviam para adicionar o tempero da dissonância aos momentos mais dramáticos da frase.

A Revolução Francesa de 1789 e a mecanização crescente e acelerada da Europa ocidental no século XIX geraram uma nova estrutura social e um novo modo de ver o mundo que se estendeu a todas as áreas do conhecimento humano. O universo e também o próprio homem passaram a ser vistos como máquinas. Como consequência dessa visão, a prática dos músicos também foi afetada. O exercício da criatividade e o conhecimento e manipulação dos vários elementos da linguagem musical, que faziam parte da formação de qualquer músico instrumentista no século XVIII, tornaram-se desnecessários para o ofício do instrumentista dos novos tempos, notadamente aquele que tocava em uma orquestra e que seria um “especialista”, responsável apenas por um aspecto da produção.

Já no final do século XVIII, os compositores passaram a escrever todas as notas, inclusive as dos instrumentos de teclados (cravo ou pianoforte), que antes se incumbiam da “realização” da harmonia indicada por um baixo cifrado. Assim, cada vez menos se exigia do músico um conhecimento mais amplo de música e grande parte dos músicos limitou-se a ler exatamente a partitura, deixando de desenvolver outros aspectos do pensar e fazer música.

Nos métodos publicados no século XIX surgem os chamados “exercícios de mecanismo” e os “exercícios diários” – *exercices journaliers*, *daily exercises*, *tägliches übungen* – que trazem passagens padronizadas para serem repetidas a cada dia. Esses exercícios, também chamados de exercícios de automatismo, visam principalmente desenvolver a agilidade de dedos e de leitura. Surgem justamente no momento em que se abandona a prática da improvisação e composição de prelúdios. Continuam presentes nos trabalhos editados no século XX e XXI e ainda constituem a base da construção da técnica do instrumentista.

A respeito dessa transformação, na qual a criatividade que se traduzia na composição de prelúdios foi substituída pelos chamados exercícios de mecanismo, comenta Rónai (2008, p.111):

Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico.

Sobre os exercícios de mecanismo, a autora Nancy Toff (1985, p.116, 127) comenta:

É claro que você deve tocar os exercícios com articulações compostas ou misturas de ligaduras e ataques. Variar a articulação também ajuda a aliviar a monotonia desses treinos importantíssimos, mas reconhecidamente não muito musicais. [...] Lembre-se de que o estudo do músico não é lá muito diferente daquele do atleta: seu objetivo é desenvolver habilidades musculares e agilidade. É, antes de mais nada, um processo de aprendizado físico e, convenhamos, não necessariamente um desafio intelectual. Em seus estágios básicos, o estudo não é um processo criativo, mas o estudo lhe fornecerá as ferramentas para ser criativo.

Realmente a prática do músico tem um lado semelhante ao do treinamento do atleta: físico, diário e de treinamento muscular; deve-se, porém, dizer que os ditos exercícios podem perfeitamente estimular não somente o intelecto do aluno, como também sua sensibilidade. São elaborados sobre escalas, intervalos e acordes, elementos que podem evidentemente ser trabalhados de forma mais criativa, artística, musical, inclusive com criação de conteúdo.

Acordes – Considerações sobre a importância do conhecimento de sua estrutura

Como toda linguagem, a música possui uma morfologia, uma sintaxe e uma fraseologia. Embora não seja indispensável o conhecimento da linguagem para a captação da mensagem estética musical, pois a música comunica-se através do ritmo das suas tensões, tal conhecimento amplia a compreensão das informações estéticas. Uma grande revolução na história da linguagem musical foi o nascimento do sistema tonal. Situando-o historicamente, pode-se dizer que a transição gradual do modalismo para o tonalismo aconteceu ao mesmo tempo que a transformação do sistema feudal para capitalista. Consolidou-se paulatinamente na Europa ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII.

(Sergio Magnani, 1989, p.75)

Diferentemente dos pianistas, violonistas e acordeonistas, os instrumentistas melódicos raramente desenvolvem o que chamamos de consciência harmônica, ou seja, não têm uma clara percepção dos acordes e de seus encadeamentos, as estruturas verticais sobre as quais se constrói a música no sistema tonal. Não percebem também que “toda melodia tem uma harmonia implícita”,⁷ como diz Arnold Schoenberg (1965, p.29). Esse desconhecimento não é privilégio dos

estudantes; ele acontece também com músicos profissionais e, o que é surpreendente, também com muitos pianistas e violonistas. Chega a ser curioso e paradoxal que isso aconteça, pois isso priva o intérprete da compreensão de elementos básicos da composição musical, nos quais ele deve fundamentar seu trabalho, semelhante ao de um contador de histórias. A partitura musical é um texto sem palavras e, portanto, de conteúdo subjetivo, poético, cujas sutilezas precisam ser bem compreendidas para serem bem enunciadas.

Segundo Daniel Barenboim (2009, p.130, 131):

Um elemento que, na música tonal, costuma ser negligenciado atualmente é a harmonia. A tensão harmônica tem um efeito crucial num trabalho e na maneira que este é executado. Dos três elementos – harmonia, ritmo e melodia – que influenciam de forma profunda a música tonal, a harmonia é possivelmente o mais importante, porque é o mais potente. É possível tocar o mesmo acorde com milhões de ritmos diferentes e lidar com todos eles sem necessidade de modificação. Uma melodia se torna desinteressante se ela não se move harmonicamente, o que implica que o impacto da harmonia é muito maior do que o do ritmo e o da melodia. E ele existe em todo trabalho tonal. Existem inúmeras distinções entre Bach, Wagner, Tchaikovsky e Debussy, mas eles têm algo em comum: a força do impacto da harmonia. Isso implica que um acorde exerce uma espécie de pressão vertical no movimento horizontal da música. Quando o acorde se desenvolve, o fluxo horizontal da música é modificado. Isso não depende de Bach ou Chopin ou de qualquer outro; em minha opinião, essa é uma lei da natureza.

Emprego da improvisação como ferramenta da experimentação e da composição

A base mais sólida – para não dizer a única – do conhecimento, sobretudo para o artista em formação, é aquela adquirida por seus próprios meios e sua própria experiência.⁸

(Heinrich Neuhaus, 1971, p.26)

Natural no comportamento do ser humano, a improvisação é parte fundamental da vida. Não se vive sem improvisar, já que a vida é sempre uma surpresa. Não se sabe o que vai acontecer no momento seguinte e, por mais preparado que se esteja, é preciso improvisar para reagir a uma nova situação.

Como é fácil constatar, uma grande criatividade sempre esteve presente nas manifestações artísticas brasileiras, aliás na própria índole e cultura de nosso povo, frequentemente obrigado a “se virar” para sobreviver. Na feira de rua, na praça, no futebol, na dança, na capoeira, na poesia e na música dos repentistas, violeiros, “amos” de Bumba meu Boi, mestres do Maracatu, “Mateus” de Cavalomarinheiro, mestres das Folias de Reis, sambistas de “partido alto”, jongueiros e “chorões” são exemplos claros da criatividade e da capacidade de improvisação características do brasileiro. Portanto, seria de esperar que a prática da improvisação fosse corrente nas escolas de música brasileiras. Pois não é.

Como vimos, os métodos utilizados são geralmente europeus e elaborados numa época em que não se pretendia que o aluno aprendesse a improvisar e ou compor. Laura Rónai (2008, p.224) diz: “A improvisação tem que ser espontânea, não escrita. É exatamente essa sensação de liberdade que é complicada de se reproduzir hoje – escravos que somos do texto escrito”.

Formados na pressão de competições e gravações, os intérpretes de hoje aprendem a evitar riscos, e o risco é inerente à improvisação. Mais ainda, o risco é inerente à vida, em todos os seus aspectos. Wayne Shorter, consagrado saxofonista americano, costuma dizer que “só vale a pena fazer Jazz, se for para correr riscos”. Roger Bourdin, meu querido professor no Conservatório de Versalhes, verdadeiro artista e improvisador nas duas acepções, costumava dizer que o músico que não arrisca também não surpreende, nem a si mesmo e nem ao ouvinte. O verdadeiro artista ousa, arrisca. Meu pai dizia que a surpresa é amiga da arte.

Lembra a professora Hermelinda Paz (2002, p.37):

Presente em todas as metodologias musicais que eclodiram no século XX, começando por Jacques Dalcroze, que a considerava expressão direta da vida, e passando por Maurice Martenot, Carl Orff, Edgard Willems, Georg Self, Brian Dennis, Robert Murray Schaffer, Hans Joachim Koellreutter e Violeta Gainza, a improvisação vem sendo a técnica mais estudada para desenvolver a autoexpressão, a imaginação e a criatividade, e como forma de fixar a aprendizagem. Qualquer conteúdo musical pode ser abordado através da improvisação.

Há quem pense que não se improvisa quando se toca uma peça do repertório clássico, mas isso não corresponde à realidade. Mesmo quando se toca um concerto de Mozart, a improvisação está presente o tempo todo. Em cada ataque, no vibrato do violinista e do oboísta, na execução da frase, o músico improvisa conscientemente, com parâmetros como timbre, apoios, intensidade, vibrato, articulação e andamento, por exemplo. Isso faz que a mesma música seja tocada de forma diferente por cada músico e tocada diferentemente a cada execução pelos mesmos artistas. Isso é uma lei da natureza, da vida: não se cruza o mesmo rio duas vezes. A acústica da nova sala, a presença de público, uma disposição de ânimo diferente, cada fator faz que as coisas ocorram diferentemente e o improviso aconteça. O domínio técnico do instrumento por parte do músico permite que a *performance* se adapte àquele e a cada novo instante. Muitas vezes o improviso é voluntário, noutras vezes acontece como uma reação à condição do momento, mas sempre está presente; é a própria vida se manifestando. A improvisação oferece múltiplas possibilidades, como aquelas presentes sobretudo na música oriental, no jazz e na música popular brasileira, de criar novas melodias, ritmos, texturas, sons inesperados, não escritos previamente. Ferramenta valiosa, é exercício de criatividade e composição que possibilita a concretização do pensamento de Paulo Freire fazendo que o aprendizado se realize com a criação de conteúdo.

Ausência da música brasileira

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora.

(Mario de Andrade, 1962)

Como é possível que nossos professores, vivendo num país de cultura musical riquíssima, possam desprezá-la? Será isso reflexo de uma mentalidade colonizada, de uma visão eurocêntrica e limitada, que considera a cultura da “metrópole” superior à do país colonizado? A expressão do chamado “complexo de vira-lata” detectado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues?

O fato é que a maioria, se não a totalidade dos professores de nossas instituições musicais baseia seu ensino em métodos e repertório europeus. Provavelmente pelo desconhecimento da música brasileira, tendem subestimá-la e mesmo discriminá-la, sobretudo a folclórica e popular. Não percebem sua riqueza e a enorme importância que ela pode ter num projeto pedagógico e de construção de uma identidade.

Isso faz que os alunos brasileiros passem ao largo da música composta por compositores como Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Jacó do Bandolim, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Nelson Ferreira, entre outros mestres criadores da música popular brasileira. Por não terem familiaridade com essa música, falta-lhes o gesto rítmico necessário para uma interpretação que realce a brasilidade das composições de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Francisco Mignone e Radamés Gnattali e outros compositores brasileiros da música de concerto.

Os saberes não são excludentes, muito pelo contrário. O aprendizado de nossos choros, sambas, baiões, frevos, serestas, bois, a compreensão de suas formas, seus caminhos harmônicos e melódicos pode inclusive facilitar o entendimento da música dos compositores clássicos europeus e vice-versa, mesmo porque as matrizes formais, melódicas e harmônicas de muitas dessas pequenas formas populares brasileiras são europeias. O choro, nossa primeira música instrumental popular urbana, que viria a influenciar praticamente toda a música brasileira, é descendente direto da *polka*, que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1845, vinda da Europa.

Esse descaso e essa falta de percepção têm também uma explicação histórica: nesses mais de 500 anos de Brasil, nossa cultura popular e tradicional sempre foi menosprezada pela “elite”, quando não reprimida. Ainda hoje, com a presença de novos componentes ideológicos, e numa época dominada pela propaganda, essa discriminação se faz presente, de várias formas, como no comercial da televisão que indica um determinado medicamento enquanto desqualifica o tradicional “chazinho da vovó”, desprezando o imenso valor do conhecimento fitoterápico. Outro comercial diz que o rock é música “jovem”, enquanto outros estilos musicais são para “velhos e quadrados”. E por aí vai. Esse quadro

tem consequências sérias e vem causando inclusive o desaparecimento de grupos tradicionais populares da maior importância cultural.

Em Olinda, Pernambuco, tive a honra de conhecer o famoso mestre Salustiano, que, convertido a uma nova religião, teve que deixar de exercer seu cargo no tradicional Maracatu “Piaba de Ouro”. Felizmente o retomou depois de um tempo. Há alguns anos tive a felicidade de entrar em contato com o povo guarani e de participar do projeto “Teko Arandu”, que gerou um belo CD com músicas cantadas por coros de crianças de quatro aldeias. O objetivo maior desse projeto foi fortalecer a cultura e a autoestima desses primeiros brasileiros, que, resistindo a 500 anos de massacre, continuam sendo muito maltratados e sofrendo grande preconceito, apesar de sua imensa sabedoria e conhecimento da natureza.

É importante lembrar que os cultos religiosos afro-brasileiros, com seus tambores e sua música sagrada, de grande complexidade e riqueza musical, foram, na maior parte da nossa história, manifestações culturais proibidas por lei e reprimidas pela polícia, e só foram permitidos legalmente em meados do século XX. O mesmo aconteceu com a capoeira, arte marcial nascida no Brasil e que é ao mesmo tempo dança, jogo e brincadeira de grande beleza coreográfica. Com um lado musical e poético importante, tem uma rica história fundamentada na luta pela liberdade e hoje se faz presente em centenas de outros países, sendo considerada a “arte marcial da paz”. Apesar de se considerar que um dos mais belos exemplos que o Brasil dá ao mundo é o da miscigenação e da convivência fraterna entre pessoas de diferentes etnias e culturas, infelizmente ainda acontecem em nosso país exemplos de intolerância religiosa. E todos sabemos dos males e crimes terríveis que essa intolerância já causou e continua a causar, em várias partes do mundo.

O choro, nascido no Rio de Janeiro em meados do século XIX, raiz da música instrumental popular urbana do Brasil, gênero hoje cultuado em diversos países, produziu alguns dos mestres fundamentais da identidade musical brasileira. Heitor Villa-Lobos costumava dizer que Ernesto Nazareth era o melhor tradutor da alma brasileira. No entanto, o choro também era visto como música “menor”, provavelmente por ser oriunda das camadas populares. O samba e as “modas” de viola, autênticas manifestações musicais brasileiras, sempre foram vítimas de preconceito. Por extensão, o próprio músico popular também era malvisto por muitos. O flautista e professor João Dias Carrasqueira, nascido em 1908, dizia que, em sua juventude, quem fosse visto carregando um violão era tido por malandro, quase um malfeitor. Isso explica porque o violão, talvez o mais popular dos instrumentos musicais no Brasil, demorou a ser incorporado ao rol dos instrumentos “nobres”, mesmo na própria universidade. O mesmo aconteceu com a viola caipira, que apenas começa a ser admitida em nossas escolas. Esses dados merecem uma reflexão, cujo aprofundamento não cabe neste trabalho, mas que ajuda a entender a atitude de nossos professores.

Felizmente, no Brasil, diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, não se chegou a destruir os tambores tocados pelos africanos e seus descendentes, o que teria representado uma perda incomensurável para a riqueza e o desenvolvimento da nossa música. Assim, frutos de nossa cultura miscigenada, “eurafroíndia”, manifestações musicais e coreográficas como o jongo, o frevo, os reisados, as diferentes “folias”, catiras, carimbós, quadrilhas, lundus, maracatus, congados, forrós, bumba-bois, caboclinhos e outras expressões artísticas resistem bravamente e continuam nos encantando, alegrando e transmitindo a sabedoria de seus criadores, renovada por seus brincantes.

Outro dado positivo a ser lembrado é que hoje, diferentemente de poucos anos atrás, já podemos contar com importantes trabalhos acadêmicos e excelentes publicações, como as das Editoras Lumiar, Acari, Choro Music e Vitale, entre outras, sobre música popular brasileira, várias delas com finalidades didáticas. Pode-se dizer inclusive que esses trabalhos são, ao mesmo tempo, consequência e causa do enorme interesse e fascínio que o choro muito particularmente, mas a música brasileira como um todo, vem exercendo sobre as novas gerações.

Para concluir, não tenho dúvidas em afirmar que a inclusão da prática da música popular brasileira na formação de nossos estudantes trará diversos benefícios. Sua característica de roda, de inclusão, sua alegria e despreziosa liberdade de execução, que inclui a possibilidade da improvisação e da variação sobre temas e motivos, contribuirá certamente para a formação de músicos mais completos, felizes, integrados em seu ambiente e mais bem preparados para a vida profissional.

Notas

- 1 Acordes são estruturas nas quais as notas são superpostas e tocadas simultaneamente. Aqui, não me refiro aos “multifônicos”, grupos de duas a três notas conseguidos por meio de posições especiais nos instrumentos de sopro e utilizados por compositores a partir da segunda metade do século XX.
- 2 MEC Usaid é a fusão das siglas: Ministério da Educação (MEC) e United States Agency for International Development (Usaid). Isso se deu por meio da reforma do ensino, na qual os cursos primário (cinco anos) e ginasial (quatro anos) foram fundidos, passando a se chamar Primeiro Grau, com oito anos de duração; o curso científico fundido com o clássico passou a ser denominado Segundo Grau, com três anos de duração; e o curso universitário passou a ser denominado Terceiro Grau. A implantação desse regime de ensino também retirou do currículo matérias consideradas “obsoletas”, tais como Filosofia, Latim, Educação Política e Música. Cortou-se a carga horária de várias matérias, como História e Geografia entre outras. Entre junho de 1964 e janeiro de 1968, período de maior intensidade de acordos, foram firmados 12 deles, abrangendo desde a educação primária (atual Ensino Fundamental) ao Ensino Superior. O último dos acordos foi firmado em 1976. Destacam-se a Comissão Meira Mattos, criada em 1967, e o Grupo de Trabalho da Reforma Universitária (GTRU), de 1968, ambos decisivos na reforma universitária (Lei 5.540/1968) e na reforma do ensino de 1º e 2º graus (Lei 5.692/1971). (Disponível em: <<http://projetomuquecababs.wordpress.com>>).

com/2010/07/21/um-rapper-na-literatura-educacional/>. <http://www.ppe.uem.br/dissertções/2009_alan.pdf>.

- 3 Painel Nacional de Televisores, IBOPE 2007.
- 4 A expressão “tirar de ouvido” significa aprender a tocar uma música apenas ouvindo-a, sem que seja necessário ler a partitura.
- 5 “Nada Brahma”, do idioma sânscrito, pode ser traduzido como: “Tudo é Som”, “O Mundo é Som”, ou ainda “Deus é Som”.
- 6 Serão esses prelúdios uma herança dos *Alap* orientais, que são praticamente obrigatórios na música na Índia e no mundo árabe, em que se apresenta e se brinca com os elementos que farão parte da peça “principal”: o *maqam*, ou o *raga*?
- 7 Na música harmônico-homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar consciente de sua harmonia.
- 8 No original: « *La base la plus solide – pour ne pas dire unique – de la connaissance, surtout pour celui qui se destine à l’art, est celle que l’on acquiert par ces propres moyens et par sa propre expérience* ». A tradução é minha.

Referências

- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- BAREMBOIM, D. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BERENDT, J. B. *Nada Brahma*. A música e o universo da Consciência. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRITO, T. A. de. *Koellreutter educador*. O humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- CARRASQUEIRA, T. *Divertimentos-Descobertas*: Estudos criativos para o desenvolvimento musical. São Paulo: Edusp, 2017.
- DAMOUS, W. O coronelismo eletrônico e a liberdade de expressão no Brasil. Carta Maior. 26.7.2014. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Principios-Fundamentais/O-coronelismo-eletronico-e-a-liberdade-de-expressao-no-Brasil/40/31449>>. Acesso em: 21 jun. 2018.
- DOURADO, P.; MILET, M. E. *Manual de Criatividades*. Salvador: EGBA, 1998.
- EINSTEIN, A. *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOTTETERRE. *L’Art de Preluder*: Sur La flûte traversiere: Sur la flûte-a-bec, sur le Hauboïs, et autres intrument de Dessus, 1719. Paris: Aug. Zurfluh, 1966.
- MAGNANI, S. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1989.
- NEUHAUS, H. *L’art du piano*: Notes d’un professeur. France: Van de Velde, 1971. Versão francesa de Olga Pavlov e Paul Kalinine do original russo (1971).

PAZ, E. A. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989.

_____. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

QUANTZ, J. J. *On Playing the Flute*: The classic of baroque music instruction. Trad. Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001. Versão inglesa de Edward R. Reilly do original alemão (1752).

RÓNAI, L. *Em busca de um mundo perdido*: métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SCHÖENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1965.

_____. *Tratado de Armonia*. Madrid: Universal Edition: 1992.

TOFF, N. *The Flute Book*: A complete guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalogue. London: David&Charles, 1985.

RESUMO – Este artigo propõe que o ensino da Música no Brasil contemple de forma mais profunda aspectos da formação do músico, como criatividade, domínio da linguagem musical e sintonia com sua herança cultural. Sugere uma forma de estudo baseada na criação de conteúdo, que vise não somente ao desenvolvimento técnico-instrumental, mas também ao pleno entendimento da linguagem musical e desenvolvimento da consciência harmônica. Tem como referência o aprendizado dos instrumentos melódicos – de sopro e de cordas não dedilhadas – foco de pesquisa do autor em tese de doutoramento.

PALAVRAS-CHAVE: Criatividade, Instrumentos melódicos, Improvisação, Harmonia, Música brasileira.

ABSTRACT – This article is about the teaching of the flute and others melodic instruments – namely winds and strings. It argues that music education in Brazil must address more deeply certain important aspects to empower musicians to have creative mastery of their instrument in a dialogue with their cultural heritage. The author proposes a methodology that seeks not only technical development on an instrument, but also the complete understanding of the musical language and the development of harmonic awareness. With this aim, he proposes a manner of practicing based on creativity, improvisation and composition, instead of the mere repetition of established patterns.

KEYWORDS: Flute, Melodic instrument, Creativity, Musical language, Improvisation, Chords, Performance.

Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira é flautista e professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP.

@ – antoniocarrasqueira@yahoo.com.br

Recebido em 7.6.2018 e aceito em 25.6.2018.

¹Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

