

INVESTIGAÇÃO-AÇÃO NO CAMPO DA PRÁTICA MUSICAL: PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM COM VISTAS A PERFORMANCE ARTÍSTICA EM DUAS OBRAS DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Palavras-Chave: *Coragem! O Piano não Morde!*, *Lírica Infantil*, Estércio Marquez Cunha.

Francine Daroz Cancian [Instituto de Artes / Unicamp]
Prof. Dr. Alexandre Zamith (Orientador) [Instituto de Artes / Unicamp]

INTRODUÇÃO

Este projeto de Iniciação Científica promove uma investigação sobre a prática de ensino aprendizagem voltada a obras musicais contemporâneas (compostas a partir da segunda metade do século XX), com vistas à produção artística em performance musical. Para tanto, acata como objeto de pesquisa duas obras do compositor Estércio Marquez Cunha: *Coragem! O piano não morde!* e *Lírica Infantil*. Por meio de um planejamento de práticas sobre o repertório acatado, a partir de premissas de propostas metodológicas como pesquisa ação e pesquisa-guiada-pela-prática, este projeto traz como resultados a proposição de práticas pedagógicas musicais a partir das ações sobre o repertório estudado, desenvolvidas durante todo o processo de pesquisa, desde os planejamentos e ações pedagógicas iniciais até a performance artística pública.

METODOLOGIA

O presente texto tem como objetivo apresentar reflexões e resultados da pesquisa iniciada oficialmente em setembro de 2020, inscrita e aceita no Programa de Iniciação Científica Voluntária - PICV.

A proposta do projeto parte de uma investigação sobre a prática do ensino-aprendizagem com vistas à performance, acatando como material obras musicais contemporâneas e brasileiras do compositor Estércio Marquez Cunha, que foram previamente selecionadas pela pesquisadora. São elas: *“Coragem! O piano não morde!”* e *“Lírica Infantil”*.

Considerando a dimensão prática desta pesquisa, acatamos as propostas metodológicas da pesquisa-ação e pesquisa-guiada-pela-prática. Guido Irineu Engel explica que a

problematização da pesquisa necessita do olhar crítico do pesquisador acerca do que o descontenta, podendo ser melhorado, transformado e/ou elaborado outras ações de modo a contribuir na efetividade da prática (p.7, 2000). Neste contexto, fazem-se pertinentes propostas metodológicas que considerem a prática como um importante fomentador - senão disparador - do processo de pesquisa. Ao promover – nas palavras de David Tripp – “uma oscilação sistemática entre agir na prática e investigar a respeito dela”, a pesquisa-ação prevê um ciclo sistemático e interativo que envolve agir para implantar a melhora desejada, descrever os efeitos da ação, avaliar os resultados, planejar uma melhora da prática, novamente agir para implantar a melhora desejada, e assim sucessivamente. De maneira similar, a *pesquisa-guiada-pela-prática (practice-led-research)* lida com problemas e questões emergidas da própria prática e justamente por sua dimensão fundamentalmente empírica e criativa, é também conhecida como “prática criativa como pesquisa”, “performance como pesquisa”, “pesquisa de estúdio”. São, portanto, premissas metodológicas aplicáveis tanto às práticas performativas como às práticas pedagógicas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

As obras acatadas atendem a dois objetivos do projeto: 1) promover pesquisa que articule pedagogia a performance a partir de um repertório atual e 2) investigar sobre processos de ensino-aprendizagem a partir de repertório ao qual a acessibilidade é cara.

Quanto ao primeiro objetivo, destacamos o diagnóstico traçado pelo educador musical George Self:

Nas ciências e em outras formas de arte, os alunos trabalham com uma linguagem contemporânea e estão alinhados às mais recentes descobertas científicas ou as últimas produções artísticas, enquanto na aula de música, em seu país, sucede justamente o contrário: o foco musical da aula está voltado para a produção musical do passado e o aluno aprende a tocar e a ouvir quase exclusivamente a música de dois ou três séculos anteriores. (Fonterrada, 2008, p. 180).

Acerca do segundo objetivo, a acessibilidade se revela já no título da peça – que contém expressões de incentivo e descontração, tais como “*coragem*” e o “*piano não morde*”. Esta acessibilidade se revela de maneira mais concreta por meio da notação musical clara e simples, da ausência de demandas técnicas significativas, da exploração da dimensão cênica, de recursos notacionais lúdicos, da técnica estendida que subverte a noção de *metier*. São características que burlam a necessidade de uma *expertise* técnica ou de uma habilidade avançada de decodificação (leitura musical) para a abordagem destas peças. Trata-se, portanto, de propostas que subvertem o entendimento mais conservador e tecnicista de performance musical, fundamentado na relação de controle entre instrumentista e instrumento e na ênfase em técnica e treinamento. Criticamente, Stan Godlovitch define este modelo tradicional de performance como uma tradição artesanal, uma prática governada por padrões de habilidades manuais e expertise (1998: 1-2), no qual habilidade física e proficiência instrumental emergem como elementos provedores de credibilidade à

performance e como critérios de ranqueamento entre músicos. Decorre deste contexto a resistência a radicais inovações de recursos, de meios e de seus cultuados desafios a serem vencidos, vinculados ao que Godlovitch denomina de “rituais da vitória” (Godlovitch 1998, 30-71).

Para tanto, adotamos a concepção de performance definida por Paul Zumthor, e a compreendemos como ato de realização e concretização por meio de um corpo e seu contexto situacional. A partir desta reflexão, acatamos o corpo vivo como objeto (ponto) de partida para a construção da prática performativa. Zumthor salienta que o corpo possui “*propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal*” (2007, p. 24). E vai além, reforça que

“[...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada.”(Zumthor, 2007, p.38-39)

Como medievalista, estudioso da poesia medieval e seu contexto de oralidade, Zumthor, ao enfatizar a corporeidade, reforça a dimensão sensível da performance (que está além do que o texto pode comportar). É importante considerar que a poesia medieval em seu contexto original necessitava de um orador (um leitor) para transmiti-la a um público não letrado e, com isso, impacta-lo pela manifestação sensível da mensagem poética. Transpondo essa concepção de performance para a música de concerto ocidental (expressão artística não diretamente tratada por Zumthor), percebemos que, tal qual a poesia medieval, a música de concerto ocidental também necessita de um mediador – o performer como leitor especialista – que decodifica um texto e o transmite ao público por meios sonoros, gestuais e expressivos. O performer, portanto, torna a obra acessível ao público ao mergulhar na dimensão concreta e sensível, tudo o que há de abstrato em seu texto.

Devido às situações emergentes de saúde que problematizam a realização de atividades práticas, vislumbramos algumas soluções e recursos para viabilizar a aplicação prática do projeto de acordo com as deliberações impostas pelas instituições e órgãos públicos.

“*Coragem! O piano não morde!*” foi estudada através da disciplina Prática de Ensino parte do curso de Música com habilitação em Piano da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com alunos em fase inicial do curso.

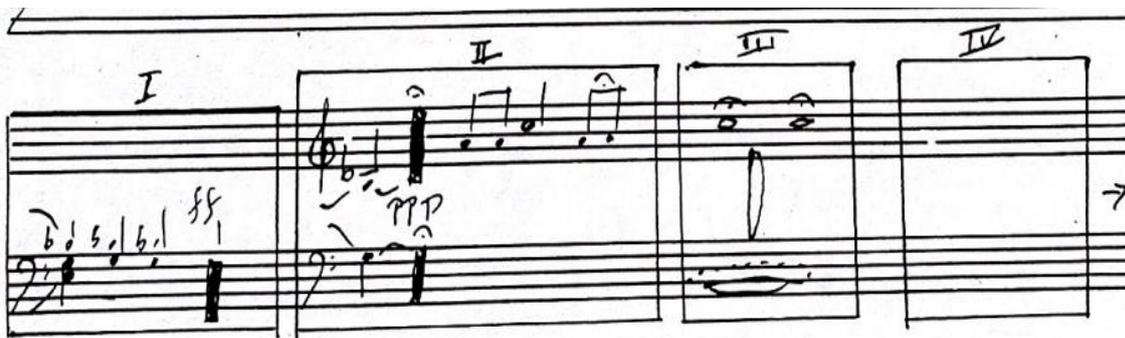


Figura 1. Trecho da partitura de *Coragem! O piano não morde!*

A figura acima demonstra como a partitura incentiva a postura destemida diante do piano, por meio de uma escritura simples, acessível e lúdica. Contribui ainda para a dessacralização do conceito tradicional de "obra musical" ao delegar ao intérprete opções acerca do fluxo e de materiais musicais (o intérprete pode escolher qual das opções [I, II, III ou IV] será tocada). A peça apresenta características que reforçam sua acessibilidade: demanda técnica simples, dimensão reduzida (apenas 1 página), utilização de apenas 5 notas musicais, andamento lento e grandes contrastes de dinâmica.

Já a obra *"Lírica Infantil"* foi trabalhada no Projeto Primeira Nota no curso de musicalização infantil, que foi idealizado pelo convênio entre a SME de Campinas e o Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desde novembro de 2014. Pensando em um trabalho harmonioso entre a pesquisadora e a instituição, foi incorporado a este projeto a proposta de organização pedagógica da escola, a qual é baseada na concepção da globalização de assuntos e do desenvolvimento da criança dentro de um trabalho coletivo.

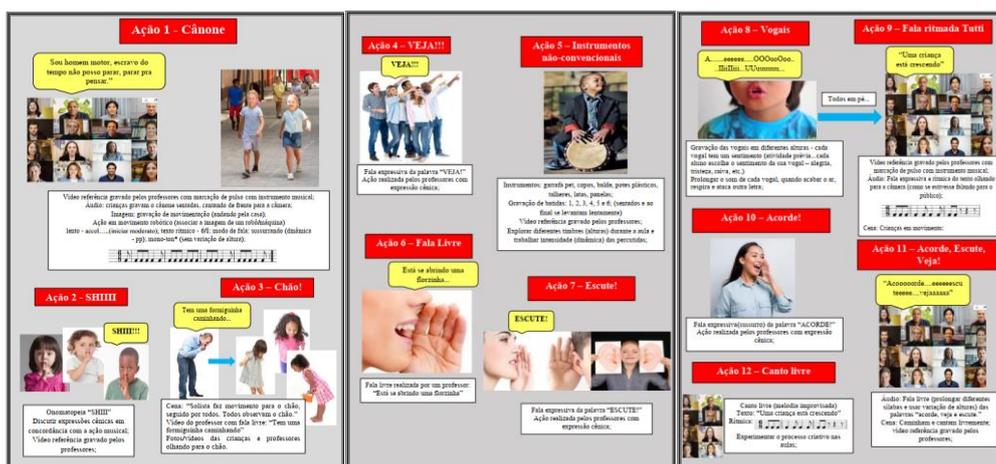


Figura 2. Story Board: planejamento das ações pedagógicas e práticas

Apesar da impossibilidade de uma performance em tempo real como produto artístico deste trabalho, percebe-se que as peças apresentam forte aderência ao contexto inclusivo. Além disso, o trabalho tem promovido as relações sociais de indivíduos e suas especificidades em um coletivo voltado a interesses comuns (a produção de registros audiovisuais das obras acatadas), despertando processos criativos formados pela expressão de ideias acerca de nós mesmos e do

mundo ao nosso redor e por meio de um discurso musical ou uma representação sonora, os quais serão parte do alicerce fundamental para o aprendizado e a natureza da experiência musical.

Desta forma, Roseli Fontana salienta a possibilidade de apropriação de outras formas de linguagem para a representação do corpo e sua expressão, e destaca que

Os registros verbais não traduzem em palavras a materialidade expressiva do corpo, antes a significam. Nas imagens dos desenhos, retratos e fotografias, o movimento, que caracteriza o corpo em funcionamento e as relações entre os corpos é congelado. Nas filmagens, ao nos reencontrarmos com a gestualidade sendo encenada, indagamo-nos como fazer referências ao seu acontecimento e à sua coreografia no processo da pesquisa. (Fontana, 2011, p.12).

Por fim, constata-se que, ainda que com todas as adaptações que se mostraram necessárias, tem sido possível investigar sobre a prática e seu processo de construção, agora considerando as diferenças estruturais e sociais vigentes em nossa sociedade, as quais encontramos diariamente levemente amenizadas pelas estruturas de ensino formais e informais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ENGEL, Guido Irineu. *Educar, Curitiba*, n. 16, p. 181-191. 2000. Editora da UFPR.

FONTANA, Roseli A. Cação. O corpo também ensina – mediações da linguagem não verbal no trabalho docente. *REP - Revista Espaço Pedagógico*, Passo Fundo, v. 18, n. 1, p. 9-22, jan./jun. 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trech de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ªed. São Paulo: Editora Unesp, 2008, 364p.

GODLOVITCH, Stan. 1998. *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge.

NATTIEZ, Jean-Jaques. 2005. *O Combate entre cronos e orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria.

TRIPP, David. 2005. *Action Research: a methodological introduction*. Accessed August 25, 2020. https://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/en_a09v31n3.pdf

ZUMTHOR, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Translated by Jerusa Pires Ferreira and Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.