

Promoção da Autorrealização em Estudantes do Ensino Superior como Estratégia para a Otimização da Performance Musical

Gilvano Dalagna

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança

Universidade de Aveiro / Portugal

gilvano.d@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente trabalho é apresentar uma proposta de ensino para a performance musical. Esta proposta visa reduzir a lacuna identificada por outros autores entre as aspirações artísticas dos estudantes de ensino superior em música e os contextos profissionais de performance (autorrealização artística). O desenvolvimento desta abordagem assenta nos resultados de uma revisão crítica da literatura e de um estudo exploratório que envolveu observações de master classe e entrevistas de grupo. Com base nestes resultados se desenvolveu o *Programa de Tutoria Artística* cujas bases serão apresentadas e discutidas neste trabalho.

Palavras-chave: Ensino da performance; otimização da performance musical; ensino superior; autorrealização; tutoria; performance musical

Abstract: The aim of this paper is to introduce a complementary approach to teaching music performance in higher education. Such approach aims to bridge the student's artistic desired outcome with music performance professional achievements (artistic self-realization). Triangulation of results obtained from (i) an extensive literature review; (ii) master-classes in situ observations with elite performers; and (iii) focus group interviews with higher education students which were carried out. Based on the outcomes a proposal to introduce that approach in higher education was developed (i.e. Artistic Music Performance Mentoring Program), whose assumptions are hereby discussed.

Keywords: Teaching performance; optimizing music performance; higher education; mentoring; music performance

Introdução

Apesar das diferentes perspectivas quanto à sua definição, a performance musical é socialmente entendida como um fenómeno comunicativo, no qual os intérpretes procuram expressar uma ideia artística inerente a uma determinada obra (Clarke 2002; Elliott 1995; Hallam 2008; Ramnarine 2010; Ritterman 2002; Small 1998). Tal ideia emerge a partir do conhecimento previamente adquirido sobre o fazer musical e guiará o performer a um resultado artístico pretendido, através de representações mentais desenvolvidas durante o planeamento da performance (Creech, Papageorgi e Welch 2010; Lehmann 1997; Sloboda 1982). No entanto, apesar destes pressupostos e de estudos recentes sugerirem que o paradigma atual do ensino da música aponta para a necessidade de abordagens holísticas e focadas no aluno (Lennon e Reed 2012), em alguns casos, os estudantes relatam não serem encorajados o suficiente a explorarem seus próprios resultados artísticos desejados na performance musical (Creech et al. 2008; Gaunt, Creech, Long e Hallam 2012). Tal falta de encorajamento é apontada como um dos fatores responsáveis pelas dificuldades encontradas na transição entre o percurso universitário e a atividade profissional, onde uma identidade artística única é apontada como fundamental para o sucesso profissional (Gaunt et al. 2012). Por outro lado, alternativas como incluir sessões específicas de tutoria profissional e artística dentro do ensino superior, em complemento às aulas de instrumento, poderia ser uma estratégia para encorajar os estudantes a explorarem os seus resultados artísticos desejados na performance musical (Gaunt et al. 2012). No entanto, tal estratégia ainda não foi conceptualizada nem testada empiricamente por outros autores (Creech et al. 2008).

O objetivo deste trabalho é apresentar uma proposta de ensino da performance musical especificamente desenhada para auxiliar os estudantes a encontrar formas de conectar os seus resultados artísticos desejados com contextos profissionais de performance. Inicialmente, será apresentado o conceito de resultado artístico desejado na performance musical (*Artistic Desired Outcome in Music Performance*) com base nos resultados de um estudo exploratório que precedeu este trabalho. O presente conceito será relacionado com a perspectiva sobre autorrealização proposta por Miquelon e Vallerand (2006). Em seguida será discutida, à luz da literatura, algumas das exigências profissionais de um performer com base em investigações recentes. O terceiro ponto consiste em apresentar alguns dos paradigmas existentes no ensino da performance musical praticado nas instituições de ensino superior. Por fim, a proposta do programa será apresentada, juntamente com uma descrição de como esta foi desenvolvida e de como será introduzida nos próximos estádios desta investigação.

Resultados Artísticos Desejados na Performance Musical

O conceito de *resultado artístico desejado na performance musical* não tem sido claramente explorado na literatura, embora algumas expressões similares tenham sido usadas, tais como: *voz artística*, *aspirações artísticas*, *intenções artísticas* e *representações mentais da performance desejada* (Creech et al. 2010; Dunsby 2002; Dutton 2005; Elliott 1995; Gaunt et al. 2012; Lehmann 1997; Ramnarine 2010). Tais conceitos são usados para descrever as intenções que emergem das concepções pessoais relacionadas à prática performativa através de representações mentais do fenômeno performativo, conforme indicado na figura (Fig. 1).

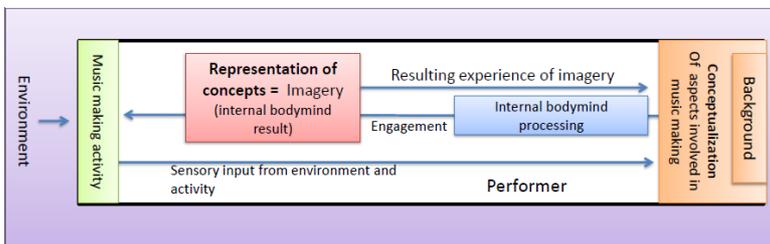


Figura 1. Modelo teórico das representações mentais do resultado artístico desejado na performance musical (Dalagna, Lã e Welch 2013)

A figura acima aponta três elementos que emergem como fundamentais para o desenvolvimento de representações mentais do resultado artístico desejado: (1) *environment*, (2) *performer* (i.e. o indivíduo) e (3) *music making*: O primeiro elemento diz respeito às condições geográficas e sociais que cercam o performer (Durrant e Welch 1995; Jorgensen e Hallam 2010). O segundo componente envolve todas as características que definem o performer enquanto indivíduo ou *self* (i.e. nacionalidade, idade, sexo, experiência performativa, etc..) (Damásio 2010). Finalmente, o último componente envolve as atividades do seu fazer musical (i.e. performance, composição, improvisação, arranjo) (Elliott 1995). Ambos, *music making* e *environment* estão constantemente alimentando o performer com informações, que são recebidas pelos canais sensoriais. Estas informações são constantemente processadas psicofisiologicamente; o resultado é um fenômeno imagético e emocional que emerge do conhecimento previamente adquirido e que por sua vez é afetado pelo processo psicofisiológico. Esta rede de conceitos e de representações imagéticas expressa um comportamento que é afetado pelo nível de envolvimento (*engagement*) do performer. De acordo com o ponto de vista apresentado neste modelo, uma pessoa não pode impor um resultado artístico desejado na performance musical em outra pessoa. Tal fenômeno somente pode ser estimulado e guiado por outros. Com base nestes pressupostos, é possível inferir que representações

mentais do resultado artístico desejado são desenvolvidas a partir de conhecimento previamente adquirido pelo indivíduo.

Para explorar aspectos comuns no resultado artístico desejado na performance musical, um estudo exploratório foi realizado. Tal estudo envolveu observações de *master classes* e entrevistas de grupo. Cinco elementos foram identificados como comuns no resultado artístico desejado.

Comportamento em palco	Concepção pessoal	Estrutura	Narrativa	Evento social
Diz respeito as atitudes esperadas em uma situação de performance	Consiste na criação de uma representação imaginativa e pessoal, baseada no conhecimento geral do indivíduo e suas experiências biográficas	É a definição de todos os aspectos técnicos e interpretativos envolvidos no concerto	Consiste na organização da peça e do programa como preposições de um texto escrito	Consiste em envolver-se em um evento performativo que reflita as preferências pessoais, musicais e aspirações profissionais

Tabela I. Elementos comuns no resultado artístico desejado

A tabela acima aponta para o resultado artístico desejado como um objetivo pessoal de atingir um *gestalt* constituído pela comunicação afetiva de uma ideia embebida no contexto social do indivíduo, objetivos profissionais, preferências musicais e experiências correntes e passadas de performance; usando habilidades técnicas e interpretativas bem controladas e evitando tensões psicofísicas desnecessárias.

Nesta mesma linha de raciocínio, Miquelon e Vallerand (2006) concluíram em um estudo recente que indivíduos que perseguem objetivos pessoais e não controlados tendem a otimizar os seus processos e a serem mais autorrealizados. Para os autores a autorrealização inclui cinco dimensões comuns, nomeadamente: (i) a auto aceitação, (ii) a autonomia, (iii) o controlo sobre o ambiente, (iv) o sentido de crescimento pessoal, (v) possuir objetivos específicos na vida e (vi) saber estabelecer relações positivas com os outros. Tais dimensões são comuns em modelos de escalas de bem estar social que envolvem autorrealização (Ryff 1989; Ryff e Keyes 1995).

Performance Musical em Contexto Profissional

Analisar o contexto profissional que envolve a performance musical requer, entre outros aspectos, a compreensão de como o público se relaciona com este fenómeno ao assistir um concerto ao vivo. Ao longo dos dois últimos séculos, a performance musical enquanto evento social foi caracterizada pela transmissão de obras canónicas, onde a função do

performer era entendida como cumprir e seguir determinados pressupostos indicados pelo compositor na partitura (Sloboda 2013; Sloboda e Ford 2011). Esta visão do papel do performer era verificável em concertos dentro do “cânone da tradição de concerto ocidental” (Davidson 1997) juntamente com as seguintes tendências: (i) o público precisava ser educado, (ii) o compromisso do performer era com o compositor e não com o público, (iv) a fidelidade para com a partitura era de extrema importância, (v) a ênfase estava no virtuosismo e em atingir padrões previamente estabelecidos e (vi) a preocupação era preservar e transmitir obras canônicas (Minassian, Gayford e Sloboda 2003). De acordo com Sloboda e Ford (2012) estas tendências, que foram bastante aceitas entre o público do século XIX, são questionáveis atualmente, principalmente sabendo que o público nas salas de concerto tem diminuído 30% nos últimos 25 anos (*National Endowment for the Arts*) e que, de uma forma geral, se verifica uma diminuição de público com idades inferiores a 50 anos (Minassian, Gayford e Sloboda 2003). Na mesma linha de pensamento, vários são os estudos cujos resultados apontam para uma insatisfação, por parte do intérprete músico, da qualidade da performance no que diz respeito ao seu ideal comunicativo, apesar da preparação cuidada e rigorosa do mesmo. Sabe-se mesmo que aproximadamente 60% das performances são consideradas pelos mesmos músicos como decepcionantes (Ibid.).

Por outro lado, estudos recentes indicam que o público nas salas de concerto está interessado em um relacionamento mais próximo com o performer, em ter uma atitude mais ativa na sala de concerto, em vivenciar um ambiente de maior descontração e menos previsível (Sloboda 2013; Sloboda e Ford 2011). Na mesma linha de pensamento, outros autores entendem que o performer deve adequar-se a esta nova tendência e tornar-se mais interdisciplinar em suas atividades e interesses, aumentar suas habilidades sociais e de empreendedorismo e, finalmente, desenvolver competências de autogerenciamento de carreira (Bartleet et al. 2012).

Paradigma Atual no Ensino da Performance Musical

Os pressupostos apresentados levaram muitos autores a refletir sobre a adequação do atual ensino da performance musical, principalmente nas instituições de ensino superior, às exigências do público contemporâneo nas salas de concerto. Ao debruçar a atenção sobre disposições comuns no ensino da performance foi possível identificar determinadas tendências que são apontadas por estes mesmos autores, conforme descrito na tabela II.

Paradigma do ensino da performance musical nos cursos superiores de música

A ênfase do ensino/aprendizagem é em um único instrumento ou tipo vocal

Perseguição do virtuosismo técnico e de padrões estandarizados

O foco do ensino aprendizagem está no desenvolvimento técnico e interpretativo de determinado repertório

As aspirações pessoais com a performance musical não são o foco principal nas aulas

O compromisso do performer é com a obra ou o com compositor e não com público

Os estudantes são pouco estimulados pelos professores a explorarem abordagens criativas e improvisatórias

O ensino é centrado em aulas individuais de canto ou instrumento

Os objetivos a serem atingidos nas aulas não são explicitados

A organização das aulas é pouco sistemática

O desenvolvimento da autonomia não é o foco principal

As aulas são centradas nos objetivos do professor e não no aluno

Os estudantes tem pouca oportunidade de expressar ideias

A integração profissional é pouco explorada nas aulas

Tabela II. Paradigma corrente no ensino da performance musical (Creech et al. 2008; Creech et al. 2010; Gaunt et al. 2012; Jorgensen 2009; Sloboda 2013; Sloboda & Ford 2011; Sloboda & Ford, 2012)

A tabela acima indica algumas características que vão de encontro aos pressupostos indicados na sessão anterior, mais especificamente quando se verifica que o ensino da performance atualmente segue em muitos aspectos determinados parâmetros do século XIX, (e.g. ênfase em um único instrumento ou tipo vocal, perseguição do virtuosismo técnico e padrões estandarizados, etc). Soma-se a este aspecto, a ocorrência de novos estudos que indicam uma limitada preparação dos cursos para auxiliar os estudantes a ingressarem no mercado de trabalho e de encontrar formas sustentáveis de promover o seu próprio resultado artístico desejado com a performance musical em contextos não universitários (Carey e Lebler 2012). Com o objetivo de preencher esta lacuna, o Programa de Tutoria Artística foi conceptualizado.

Programa de Tutoria Artística

O Programa de Tutoria Artística foi concebido para reduzir a lacuna entre os resultados artísticos desejados na performance musical, perseguido pelos estudantes de ensino superior em música, e as exigências profissionais inerentes à atividade performativa. A justificativa da inclusão de programas desta natureza no ensino superior em música

baseia-se em três pressupostos: (i) a necessidade de mais estudo das representações mentais dos estudantes do ensino superior em música (Clark e Williamon 2011; Creech et al. 2010); (ii) a promoção da autonomia artística destes estudantes (Lennon e Reed 2012); (iii) a inclusão de sessões de tutoria profissional nas instituições de ensino superior (Gaunt et al. 2012).

O programa foi organizado como um módulo curricular de aproximadamente 8 a 9 semanas, com sessões individuais e coletivas. O conteúdo das sessões foi idealizado de acordo com as dificuldades e estratégias inerentes à conceptualização de um resultado artístico desejado, conforme identificadas nos resultados da fase exploratória deste estudo. A implementação do Programa de Tutoria Artística é feita como uma investigação ação para permitir a reflexão sobre as atividades propostas. Cada intervenção é pensada como um ciclo que envolve, nomeadamente, planificação, ação, observação e reflexão. As intervenções do programa são divididas em 4 fases principais:

i. identificação do resultado artístico desejado – são sessões individuais nas quais são discutidas intenções artísticas, projetos futuros e a trajetória do músico. Para estimular a discussão, os participantes são requisitados a trazer gravações audiovisuais, simular performances e descrever sessões de estudo. Nesta fase os participantes devem apresentar uma proposta de concerto e apresentá-la em público.

ii. Exploração do resultado artístico desejado – são sessões coletivas com exposição de temas que possam auxiliar os participantes a desenvolver sua proposta de concerto. As sessões são organizadas como seminários, *workshops* e *master classes*. Os participantes recebem comentários dos colegas e de especialistas convidados através de simulação de performances, discussões das suas propostas e avaliação da gravação audiovisual do concerto realizado no fim da primeira fase.

iii. Experimentação do resultado artístico desejado – através de performances em contexto académico, os participantes têm a possibilidade de experimentarem ideias artísticas referentes à sua proposta de concerto. Estes concertos são utilizados como forma de monitorar a evolução da proposta apresentada nas discussões da sessão exploratória.

iv. Promoção do resultado artístico desejado – no final do programa os participantes devem promover e apresentar a sua proposta de performance em um espaço fora das dependências da instituição de ensino superior.

As bases pedagógicas que suportam o programa de tutoria artística advêm do *mentoring framework in music* (Renshaw 2009), respectivamente: (i) autonomia na definição da agenda de trabalho; (ii) apoio na identificação de possíveis saídas profissionais

sustentáveis; (iii) experimentação de novas possibilidades performativas; (iv) auto-reflexão (i.e. por que é que eu faço o que faço deste modo?); (iv) exploração da história pessoal (i.e. motivações e história de vida); (v) ambiente sem julgamentos que estimule o aluno a sair da sua zona de conforto.

Considerações Finais

Apesar do interesse pelo ensino da performance musical ter-se intensificado nos últimos 15 anos, ainda são relativamente escassos os estudos que se concentram em apontar caminhos para a integração de alunos do ensino superior em música em contextos profissionais. A maior parte dos estudos realizados se concentraram, até ao presente momento, em explorar esta lacuna pedagógica prioritariamente através de questionários e entrevistas. No entanto, estudos empíricos que proponham intervenções no sentido de preencher esta lacuna pedagógica e auxiliar os estudantes de música a promover seus resultados artísticos desejados ainda são praticamente inexistentes. O programa de tutoria artística foi concebido como uma iniciativa para reduzir esta lacuna.

Referências

- Bartleet, Brydie et al. (2012) "Preparing for portfolio careers in Australian music: Setting a research agenda". *Australian Society for Music Education Corporation*, 1(1): 01-41.
- Carey, Gemma e Don Lebler (2012) "Reforming a Bachelor of Music Programme: A case study". *International Journal of Music Education*, 30(4): 312-327
- Clark, Terry e Aaron Williamon (2011). Evaluation of a Mental Skills Training Program for Musicians. *Journal of Applied Sport Psychology*, 23(3): 342-359.
- Clarke, Eric (2002) "Understanding the Psychology of Music Performance" in Rink, John (ed) *Music Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. (59-74)
- Creech, Andrea et al. (2008). From Music Student to Professional: The Process of Transition. *British Journal of Music Education*, 25(03): 315-331
- Creech, Andrea; Papageorgi, Ioulia e Graham Welch (2010). "Concepts of ideal Musicians". *Musical Perspectives: Journal of Research in Musical Performance*. 1(1): 1-23
- Dalagna, Gilvano; Lã, Filipa M. B. e Graham F. Welch (2013). *Mental Representations of Music Performance: A Theoretical Model*. Paper presented at the International Symposium of Performance Science, Vienna.
- Damásio, António (2010) *O Livro da Consciência*. Lisboa: Europa América.

- Davidson, Jane (1997) "The Social in Music Performance" in Hargreaves, David J. e North, Adrian C. (eds) *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press. (209-217)
- Dunsby, Jonathan (2002) "Performance" in Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. (346-348)
- Durrant, Colin e Graham Welch (1995) *Making sense of music*. London: Cassell.
- Dutton, Denis (2005) "Authenticity in Art" in Levinson, Jerrold (ed) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press. (258-276)
- Elliott, David J. (1995) *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Gaunt, Helena et al. (2012) "Supporting conservatoire students towards professional integration: one-to-one tuition and the potential of mentoring". *Music Education Research*, 14(1): 25-43.
- Hallam, Susan (2008) *Music Psychology in Education*. London: Badford Way Papers.
- Jorgensen, Harald (2009). *Research into higher music education*. Oslo: Novus Press.
- Jorgensen, Harald e Susan Hallam (2010) "Practising" in Hallam, Susan; Cross, Ian e Michael Thaut (eds) *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press. (265-273)
- Lehmann, Andreas C. (1997) "Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and Preliminary Empirical Evidence" in Lehmann, Andreas C. (ed) *Does Practice Make Perfect: Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges Musikkhogskole. (141-164)
- Lennon, Marey e Geoffrey Reed (2012). "Instrumental and vocal teacher education: competences, roles and curricula". *Music Education Research*, 14(3): 285-308.
- Minassian, Caroline; Gayford Christopher e John Sloboda (2003). *Optimal Experience in Musical Performance: A survey of young musicians*. Paper presented at the Meeting of the Society for Education, Music, and Psychology Research, London
- Miquelon, Paule e Robert Vallerand (2006) "Goal Motives, Well-Being, and Physical Health: Happiness and Self-Realization as Psychological Resources Under Challenge". *Motiv Emot*, 10(30): 259-272
- Ramnarine, Tina. K. (2010) "Music Performance" in J. P. E. H. Scoot & Jim Samson (Eds.), *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. (221-235)

- Ritterman, Janet (2002) "On Teaching Performance" in Rink, John (ed) *Music Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. (75-88)
- Sloboda, John (1982) "Musical Performance" in Deutsch, Diana (ed) *Psychology of Music*. San Diego: Academic Press. (479-494)
- Sloboda, John (2013). Musicians and their live audiences: dilemmas and opportunities *Understanding Audiences*. United Kingdom: Guildhall School of Music and Drama.
- Sloboda, John e Biranda Ford (2011). *Why Music? Is Music Different from the Other Arts?* Paper presented at the Music and Brain, London.
- Sloboda, John e Biranda Ford (2012). What classical musicians can learn from other arts about building audiences. *Understanding audiences*.
http://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/Sloboda-Ford_working_paper_2.pdf
- Small, Christopher (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: