

A Música Tradicional Madeirense na Transitoriedade



Revista Portuguesa
de Educação Artística

Madeira's Traditional Music through Time

Rodolfo Cró

Gabinete Coordenador de Educação Artística
rodolfocro@gmail.com

RESUMO

O presente artigo procura expor, de uma forma sucinta, um conjunto de temáticas pertinentes ao contexto da música tradicional madeirense no atual panorama.

Tendo como pano de fundo todas as transformações nos campos sociais, económicos e culturais, a contemporaneidade musical equaciona uma nova atitude, ou seja, uma necessidade reflexiva e crítica, face a um conjunto de elementos pluridimensionais.

Contudo, a discussão em torno da globalização¹, ou seja "[...] o mundo como «aldeia global» [...]" (Appadurai, 1996: 45) e da regionalização², ou seja, os "[...] particularismos ou culturas locais [...]" (Featherstone, 2001: 84), em termos musicais, terá de se revestir numa proporção de dois conceitos, em que uma cultura conservadora dará lugar a uma cultura híbrida, no sentido da modernidade.

Tendo em conta que a evolução em princípio só se faz com programas culturais de renovação, experimentação e crítica (Canclini, 1992), é neste contexto que surgem as novas tecnologias; em concreto o software musical na sala de aula.

Neste sentido, este artigo vem propor uma reflexão e um debate à luz de uma perspetiva cultural.

Palavras-chave: Globalização; Regionalização; Música; Cultura; Novas Tecnologias.

ABSTRACT

This article tries to explain, in a succinct form, a set of themes relevant to the current context of Madeira traditional music.

With all the social, economic and cultural transformations in the background, contemporary music tackles a new attitude, i.e. a reflective and critical need, from a multidimensional set of factors.

However, the discussion about globalization, read "[...] the world as «global village» [...]" (Appadurai, 1996: 45) and regionalization, that is, the "[...] particularities or local cultures [...]" (Featherstone, 2001: 84), in terms of music, will need to consider a combination of two concepts in which a conservative culture gives birth to a hybrid culture, in the sense of modernity.

Given that evolution can only be made through cultural programs of renewal, experimentation and critique (Canclini, 1992), it is in this context that the new technologies arise, specifically the musical software in the classroom.

Therefore, this article proposes a reflection and a debate from a cultural perspective.

Keywords: Globalization; Regionalization; Music; Culture; New Technologies.

¹ Sobre este conceito, ver Appadurai (1996) e Santos (2001).

² A este propósito, Featherstone (2001).

Introdução

A globalização representa, desde o seu início (refiro-me em concreto há época dos descobrimentos), um elemento determinante na alteração dos modos de vida da sociedade em si.

Pautada por representações transmutais nos campos económico, social e cultural, com este novo conceito paradoxalmente passou-se a ter dois tipos de comportamento: por um lado, uma necessidade de acompanhar as tendências internacionais; por outro, uma valorização e, acrescentaria, uma maior sensibilização do contexto local. Com isto quero dizer que, se “[...] a globalização tanto produz homogeneidade como diversidade” (Robertson e Khondker, 1998, citado por Santos, 2001: 52), com este conceito ocorre “[...] uma reação nostálgica, que se observa na recriação e invenção de culturas locais, regionais, subnacionais” (Featherstone, 1997: 134).

Contudo, esta suposta contradição entre estas duas formas colocou em evidência elementos determinantes à compreensão destes conceitos. Com uma sociedade pluridimensional e por sua vez com uma escola que promove, ou diria melhor, que deveria promover a interculturalidade, esta dicotomia existente entre a conservação e as influências externas colocaram em evidência a identidade cultural de um povo.

Se a regionalização da música tradicional madeirense poderá ser interpretada como a imagem de um povo, a qual cabe a todos nós preservar, restaurar e difundir, no pólo oposto coexiste a necessidade da mudança e da inovação face a um conjunto de indivíduos e sociedades que convivem com diferentes géneros e reportórios.

Perante este cenário, importa colocar em questão o seguinte: Que papel deverá ter então a música tradicional madeirense em pleno século XXI?

Se é um facto que, a partir dos anos 80 do século passado, esta valorização no contexto da música tradicional madeirense foi possível constatar através da criação de várias instituições e grupos de música tradicional, fruto de uma “[...] globalização cultural [que] assumiu um relevo especial com a chamada «viragem cultural» da década de oitenta, ou seja, com a mudança de ênfase, nas ciências sociais, dos fenómenos socioeconómicos para os fenómenos culturais” (Santos, 2001: 51), no atual cenário de sociedades

urbanas em expansão face ao passado e ao presente, uma nova forma de música contemporânea irá permanecer em destaque.

Neste sentido, este artigo está dividido em três partes. Na primeira, “Do global ao local”, onde procuro interrogar algumas tendências dominantes, como é, por exemplo, as novas tecnologias e por sua vez os softwares musicais; na segunda, “A música do séc. XXI”, onde procuro olhar para as questões predominantes da música nos dias que correm; e na terceira, “A música tradicional desde a criatividade à imprevisibilidade”, onde colocarei em evidência elementos determinantes da música tradicional face ao interpretado nos dias de hoje pelos jovens. Por último, umas breves considerações.

Do global ao local

Nas últimas três décadas um fenómeno designado por globalização alterou profundamente os modos de funcionamento da sociedade.

De facto, estes tempos pautados pelas “[...] interações transnacionais conheceram uma intensificação dramática, desde a globalização dos sistemas de produção e das transferências financeiras, à disseminação, a uma escala mundial, de informação e imagens através dos meios de comunicação social ou às deslocações em massa de pessoas, quer como turistas, quer como trabalhadores migrantes ou refugiados”. (Santos, 2001).

Ora, com este novo conceito, a ideia de uma sociedade num sistema fechado desmoronou-se a partir do momento em que se começou a intensificar um conjunto de relações, em que as mesmas principiavam a mudança de padrões dos modos de vida da sociedade em si.

Com tudo isto, vem a ideia cada vez mais enraizada de construir espaços mais amplos, como é por exemplo a União Europeia, elemento que de uma forma subtil assume uma “[...] mundialização de problemas que parecem afetar apenas uma determinada zona geográfica” (Sousa, 2002). Com isto quero dizer que o emergir da ideia de que o mundo é um espaço único contribuiu seguramente, e de modo direto, para a construção de uma outra perspetiva sobre a cultura do povo. Associado a este cenário, está a tecnologia que assumiu o papel principal por força da excessiva aceleração de mudança na sociedade em si (Toffler, 1970).

Contudo, esta tendência aparentemente visível a



qualquer um contrariamente e à luz da sociedade moderna ocidental, não representa apenas um processo homogêneo, mas também um processo particular, no que se refere à diversidade local e à identidade étnica.

Ora, com um mundo cada vez mais global mas também cada vez mais assente na diversificação, com um ritmo de mudança nas cidades, populações, ciência, tecnologia, que por sua vez alimenta novas tecnologias e novos produtos, de facto, toda esta «corporação» de sintomas requer uma “[...] formação integral do indivíduo para o desenvolvimento da sua inteligência, do seu pensamento, da sua consciência e do seu espírito, capacitando-o para viver numa sociedade pluralista em permanente processo de transformação” (Moraes, 2007: 211).

Perante este cenário (um mundo profundamente tecnológico), um facto é perceptível: a necessidade de uma resposta urgente e adequada da escola às novas mutações sociais e culturais.

Todas estas profundas transformações tecnológicas decorrentes da acelerada evolução e proliferação das novas tecnologias, em especial daquelas que estão associadas aos computadores e às comunicações, irão repercutir-se não só nas famílias, mas também nas organizações e, por sua vez, na rutura de valores. Neste enquadramento, as tecnologias “[...] constituem uma referência de primordial importância para a pedagogia contemporânea” (Nóvoa, 2007: 11), reproduzindo novas formas de viver em que nos é pedido, além de uma vivência, um saber lidar com toda esta situação. Aliás, “[...] as crianças da última década do século XX cresceram num ambiente saturado de tecnologia. Em grande parte dos lares das crianças urbanas do genericamente conhecido por mundo ocidental, para não dizer na maioria, existe telefone, televisão, incluindo recepção por satélite ou por cabo, recetor estereofónico de FM, leitor de CD e/ou DVD, vídeo-gravador e câmara de vídeo, micro-ondas, computador, modem de ligação à Internet, entre toda a gama de eletrodomésticos sem a presença dos quais é difícil imaginar a vida de todos os dias” (Fino, 2001: 1).

Perante este cenário, a tecnologia e por sua vez os computadores “[...] tornaram-se de tal forma parte integrante do tecido social do dia a dia que se desaparecessem subitamente, a nossa civilização entraria num caos” (Chapanais, 1996, citado por Paraskeva & Oliveira, 2006: 8).

Ora, esta dependência tecnológica para as crianças que nascem hoje é vista como um relacionamento que se assume como um elemento natural no seu dia a dia. É indissociável esta ligação à tecnologia; começando mesmo pelos jogos, que

são, de certa forma, a sua primeira introdução ao mundo tecnológico e por sua vez ao mundo dos computadores.

Mas, neste contexto, onde é que entra a música?

É corrente em educação o computador revestir-se numa ferramenta para ensinar praticamente qualquer assunto. Contudo, relativamente aos softwares musicais, poucos são aqueles que utilizam este recurso nas suas aulas, como também é escassa a criação específica de softwares musicais, numa perspetiva construcionista (Papert, 1993)³, direcionados para a aprendizagem em educação musical. Associado a este elemento está o pouco contacto dos professores de educação musical com os recursos tecnológicos, sendo que esta atitude poderá ser modificada através de uma maior divulgação das ferramentas tecnológicas disponíveis.

Mas, neste dualismo, a área musical é uma das poucas que tem software desenvolvido para um conjunto de atividades e de contextos diferenciados no ramo musical, ou seja: editores de partitura (para editar, executar partituras, digitalizar partituras); acompanhamento (para realizar composições, arranjos); sequenciadores (gravar, executar, editar músicas); gravação áudio (gravação múltipla e simultânea, edição de áudio, produção musical); treino auditivo (afinação, percepção de intervalos, acordes e escalas, ditados melódicos e rítmicos); etc.

Se é perceptível que a tecnologia aplicada em educação musical consiste em mais uma ferramenta em auxílio do professor, como todos os outros elementos existentes na sala de aula, este suposto elemento informático não pretende substituir o professor, mas sim, alertá-lo para os diferentes usos da tecnologia em prol das aulas de música.

Se diríamos que vivemos numa época de tecnologia, esta dinâmica e interação com o computador, ao mesmo tempo que permite novas formas de educação no campo musical, remete-nos, professores, para uma plena interação com o meio informático e, por sua vez, para a consulta de profissionais especializados, tanto neste campo como no da educação em geral, e em concreto da educação musical.

3 Interpretando os softwares musicais como uma ferramenta cognitiva, em que “[...] são ferramentas informáticas adaptadas ou desenvolvidas para funcionarem como parceiros intelectuais do aluno, de modo a estimular e facilitar o pensamento crítico e a aprendizagem de ordem superior” (Jonassen, 2007: 21). Ou seja, “[...] são ferramentas de ampliação e reestruturação cognitiva. Elas ampliam o pensamento do aluno, ultrapassando as limitações da mente” (Jonassen 2007: 22).

A música do séc. XXI

A música ao longo do século XX foi pautada por uma «inclinação experimental» em que, através de sucessivas tentativas, novas tendências musicais surgiram entre novas técnicas e novos sons. Associado a este elemento, e acrescentaria como um fator preponderante, está o surgimento ou a popularidade da rádio e dos mass media, fruto das novas tecnologias, no que se refere ao gravar, o reproduzir e o difundir.

É um dado concreto que o século passado foi rico no que se refere a uma «música popular», no sentido de um termo que abrange um conjunto de estilos desde a música tradicional à moderna (Green, 2000:65). De facto, ao recuarmos ao final do século XIX e princípios do século XX, tudo começa a partir, e diria isto de uma forma muito sucinta, através de uma cultura afro-americana, que através de ritmos de tambores de África originaria o Blues, o que, mais tarde numa combinação com o ragtime, originaria o Jazz, sendo estes os dois dos estilos mais influentes de toda a música que se iria realizar depois desta data (Tame, 1984: 204-5).

É a partir destes dois estilos, ou se se preferir, também através do rhythm and blues, que irão nascer estilos como: rock and roll; heavy metal; disco; soul; funk; hip hop, entre outros. Porém, paralelamente a todos estes estilos, coexistia um conjunto de compositores progressivos que através da manipulação do som iriam criar um «instrumento musical inovador»: a música eletrónica.

Embora este artigo não seja um aglomerar histórico da origem da música no século XX, a verdade é que, através destes pequenos apontamentos, podemos perceber as múltiplas formas que a música está a ter. É um dado observado que a música nos dias de hoje tem uma necessidade em ser global, fruto de um conjunto de elementos em «órbita» à própria música, isto é, o capitalismo das grandes editoras que criam máquinas de produção e de manipulação a todo o conjunto musical. Ou seja,

“[...] a indústria cultural pratica o reforço das normas sociais, repetidas até a exaustão e sem discussão. Em consequência, uma outra função: a de promover o continuísmo social. E a esses aspectos centrais do funcionamento da indústria cultural viriam somar-se outros, consequência ou subprodutos dos primeiros: a indústria cultural fabrica produtos cuja finalidade é a de serem trocados por moeda; promove a deturpação e a

degradação do gosto popular; simplifica ao máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor; assume uma atitude paternalista, dirigindo o consumidor ao invés de colocar-se à sua disposição”
(Coelho, 1980).

Contudo, se por um lado temos uma necessidade de um elemento homogêneo no sentido de chegar a tudo e a todos, esta tendência evidencia, por outro lado, uma diversidade cada vez mais acentuada numa procura por uma identidade própria. Com isto quero dizer que coexiste cada vez mais um revestimento assente numa diversificação de submundos cada vez mais especializados, criando ou recriando diversos estilos musicais derivados de outros, resultando assim numa diversificação musical. Ou seja, no “[...] século XX, a vida musical desintegrou-se numa abundante plêiade de culturas e subculturas, cada uma das quais com os seus próprios cânones e gírias” (Ross, 2007: 13).

Esta multiplicação de estilos em apenas um século reforça a evolução num campo que se encontra numa tremenda «transitoriedade» (Toffler, 1970), em que “[...] mais de 94% das vendas dos discos, em todo o mundo, são de música popular em geral, e apenas 3,5% são de música clássica e 1,5% de música de jazz” (Green, 2000: 67).

O facto é que “[...] alguns géneros adquiriram mais popularidade do que outros e por nenhum deles as massas sentem um verdadeiro apelo. O que delicia um grupo dá dores de cabeça a outro. As faixas de hip-hop fazem vibrar os adolescentes, mas os seus pais sentem-nas como horríveis” (Ross, 2007: 13).

Se, por um lado, poderíamos entrar neste preciso momento nas influências dos mass media nesta «popularidade musical» absorvida pelos jovens, em primeiro lugar é preciso compreender que “[...] a música está sempre a migrar do seu ponto de partida para o seu destino que é um momento efêmero da experiência de alguém” (Ross, 2007: 15).

Esta suposta formatação do ouvido a uma música popular massificada faz com que a audição musical represente um elemento determinante na interculturalidade, uma vez que uma “[...] audição musical, tornada consumo musical [...] a canções descartáveis e de validade limitada, da permeabilidade dos músicos relativamente ao *diktat* da indústria” (Lopes, 1998), torna pobre a construção de uma produção musical.

Neste sentido, esta pluralidade musical parece ser o elemento determinante da música produzida nesta primeira década do século XXI, em que, como afirma Alex Ross, crítico



musical do *The New Yorker*, no seu livro *O Resto é Ruído*,

“No jazz brotam acordes atonais; nas partituras dos filmes de Hollywood ouvem-se sons vanguardistas; desde os Velvet Underground em diante, o rock, o pop e a música de dança têm-se caracterizado pelo minimalismo. Por vezes a música assemelha-se a ruído porque é mesmo ruído ou não está longe dele propositadamente. Outras vezes, como acontece com Wozzeck de Berg, ela mistura sons familiares com sons estranhos, a consonância com a dissonância”

(Ross, 2007: 14).

“Ora, como sabemos, a contemporaneidade dos mundos da música e da educação caracteriza-se pela complexidade e imprevisibilidade que a escola e o ensino não podem continuar ignorar” (Vasconcelos, 2004: 1). Se a diversidade assume cada vez mais um papel preponderante em todos nós, em que urge uma necessidade de uma reflexão sobre as «hiperescolhas» (Toffler, 1970), então, neste sentido, o papel da educação será preparar indivíduos para cenários de futuro, “[...] onde uma nova educação requer, de acordo com esses novos referenciais, um investimento intensivo no desenvolvimento da inteligência, da consciência e do pensamento” (Moraes, 2007: 213), de forma a preparar sujeitos para uma contínua reconstrução do conhecimento.

A música tradicional desde a criatividade à imprevisibilidade

A música tradicional, além de representar uma prática e um elemento que nos identifica, fruto de “[...] algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico, [em que] las únicas operaciones posibles [são] preservarlo, restaurarlo, difundirlo (Canclini, 1992: 150), é, todavia, um património coletivo, mas também uma interpretação distinta entre as diferentes classes, etnias ou até mesmo grupos.

Embora a multiculturalidade nos leve a outros olhares, é um facto que esta visão sobre o património poderá representar um conjunto de elementos na qual a “música [...] como meio privilegiado na construção da identidade sócio-cultural [...]” (Côrte-Real, 1998: 55), poderá desenvolver um conjunto pluridimensional de elementos estruturantes provenientes de outras culturas distintas, mesmo quando falamos da música tradicional madeirense. Ou seja, uma verdadeira interculturalidade baseada numa vivência de uma variedade de tipos de expressões musicais. “In other words, music can have short-term, transitory effects as well as a

more deep-seated influence on our beliefs and behaviour. It is perhaps useful to think of a continuum of the levels at which we engage with different kinds of music in different situations” (Hargreaves, Miell, Macdonald, 2002: 11).

Porém, continuamos num conjunto de tremendas contradições quando falamos de todos estes aspectos. Se, por um lado, “The idea that music’s meanings are inseparable from the social and cultural, [and that] The consensus surrounding the notion that music is explicable only as in its social context” (Cross, Tolbert, 2008), por outro, continuamos insaciavelmente a implementar uma música, ou melhor, uma cultura que em nada representa a cultura descrita nos anteriores dois pontos já desenvolvidos.

Ora, se identificamos uma transmutação no campo social e cultural, e se observamos uma proliferação de uma música contemporânea, pergunto porque se insiste insaciavelmente em repetir um modelo envelhecido?

Não creio que um projeto como a música tradicional madeirense consiga sobreviver por muitos mais anos só no modelo da preservação, restauração e difusão. Com isto quero dizer que o foco principal não pode só se circunscrever aos elementos transcritos anteriormente, mas também associar a outros dados já identificados, por exemplo, uma nova “identidade musical”⁴ (Hargreaves, Miell, Macdonald, 2002) ou uma nova reinvenção da própria música. Mas a dúvida põe-se: Como?

Se observarmos a música clássica do séc. XX, temos um conjunto de elementos que demonstram de forma explícita a influência da música tradicional no contexto da música clássica. É exemplo disto Percy Grainger (1882-1961), Janáček (1854-1928), Bartók (1881-1945), Ravel (1875-1937) e, num exemplo próximo da minha prática, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, através de uma ligação à cultura popular brasileira e à música erudita, conseguiu criar uma forma musical erudita com elementos populares do Brasil, levando esta «fusão» musical a todo o lado.

Neste sentido, e perante um discurso pós-moderno, o “[...] campo musical implica la convivencia de géneros y repertorios en un número cada vez maior, así como la expansión de las músicas híbridas en sociedades urbanas, la simultaneidad del pasado con el presente en la creación musical contemporánea [...]” (Canclini, 2003: 269). É perante

4 A utilização do conceito de “identidade musical” introduzido por Hargreaves, Miell e MacDonald (2002) permite, através de uma abordagem sócio-cultural do desenvolvimento e da educação, refletir sobre o impacto que a música desempenha no processo de constante reconstrução e renegociação, de acordo com o tipo de experiências vividas, situações e pessoas com quem as crianças e jovens interagem. Ver Hargreaves, Miell e MacDonald, (2002).

este cenário que a música tradicional madeirense terá de começar a se desenvolver num contexto da regionalização em pleno século XXI.

Ou seja, num projeto escolar e face ao seu papel, é inevitável não incluir a preservação e a restauração de um património e a sua vivência. Porém, o elemento da reinvenção da própria música através de uma nova «identidade musical» poderá ser feito através de elementos próximos à sua cultura, como por exemplo: as novas tecnologias.

Neste âmbito, o software musical disponível no mercado pode de forma muito clara aproximar um elemento de cariz tradicional e de um passado ao presente, através de uma música contemporânea. Ora toda a fusão emergente desta situação tem um elemento fundamental na criação e experimentação.

Aplicando o conceito de paisagem sonora criado por Murray Schafer (1993) ao contexto da música tradicional, muitos elementos podem entrar em consonância numa reinvenção da música. Se, por um lado, no campo da música tradicional temos as canções de trabalho, em que se recriam cenários de um passado, por outro, utilizando a paisagem sonora, que se divide em “[...] sons da natureza, sons da neve, da água, do fogo, sons de sinos, sons do luar, sons inusitados, sons do quotidiano” (Schafer, 1993: 12), por exemplo, na utilização de um software Virtual DJ (refiro-me aqui em concreto a um trabalho de um grupo de alunos que, sob a minha orientação, desenvolveram um trabalho neste âmbito)⁵, a reinvenção ou

a recriação de uma «identidade musical» na música tradicional poderá ser uma realidade.

Nesta pequena contextualização, o que quero evidenciar é que, utilizando estes conceitos, em que através de ambientes sonoros as pessoas são transportadas para determinadas esferas, a utilização deste software num contexto escolar-sala de aula-, poderá representar nos alunos uma capacidade de desenvolver, produzir e combinar diferentes texturas sonoras, isto tendo em atenção o sentido estético musical que cada aluno apresenta.

Se, por um lado, todo este processo requererá tanto dos alunos como do professor uma necessidade de inovar, ou se se preferir, mudar alguns padrões pré-definidos, por outro, esta procura de uma sensibilidade do som que nos rodeia (naturais, humanizados, industriais, cibernéticos, sons puros ou transformados) representa acima de tudo um relacionamento criativo com os elementos que nos rodeiam.

⁵ O projeto, meramente exemplificativo, circunscreveu-se a um grupo de futuros professores de educação musical (alunos da licenciatura em educação musical – 2.º ano ISCE –, turma do Funchal, no ano letivo 2009-2010) que tinham como objetivo principal identificar softwares musicais disponíveis no mercado e montar um conjunto de aulas tendo em conta a aplicabilidade de softwares musicais «transformados» em softwares educativos, isto tendo em atenção o construcionismo de Papert (1993), numa aprendizagem realizada através de um contexto situado e significativo.

A título de exemplo de um grupo de trabalho que utilizou o software “Virtual DJ”, originalmente concebido para que em casa qualquer um se torne disc jockey, que aliás é um elemento muito em voga entre os jovens, todo o funcionamento do programa remetia-nos para uma tela de trabalho dividida em duas pistas que, através de músicas em formato mp3 ou wav, importadas para o referido software, poderiam ser manipuladas. Toda esta reprodução sonora poderia ser ouvida em simultâneo com outros ficheiros musicais, bem como era possível a gravação de todas as misturas (composições musicais) realizadas.

Partindo deste enquadramento e do conceito de «paisagem sonora» de Schafer (1993), todo o trabalho desenvolveu-se tendo em conta, por um lado, a exploração do programa, um processo pelo qual é apresentado a partir do que o aluno determina, fruto de uma interpretação, reação e percepção sonora, em função de um estímulo fornecido pelo próprio; e, por outro, um computador, que neste contexto apenas assumia as funções de máquina, desempenhando praticamente o papel de uma simples ferramenta, que, através de directrizes de quem o comanda, reproduzia o que era pedido.

Embora tenha sido colocado em prática apenas pelos alunos do projeto em questão, foi perceptível que, utilizando um elemento da música tradicional, como é o caso das cantigas de trabalho, transportando para o respetivo software e aplicando o conceito de «paisagem sonora», a recriação de novas músicas utilizando sons da cidade (carros; cafés; esplanadas; pessoas; entre outros), em simultâneo com gravações das cantigas tradicionais, resultava numa nova «identidade musical», fruto de uma criação e experimentação livre, em conjugação dos sons com o conceito de paisagem. Mas, em simultâneo, o ressurgimento de novos ambientes sonoros que nos transportava para cenários urbanos ricos em diversidade.



Considerações finais

Ao longo deste artigo tentei colocar em discussão um conjunto de elementos pertinentes ao contexto da música tradicional madeirense no atual panorama. Num exercício de «scenario planning»⁶, penso que é impossível contribuir com algumas ideias sem ter a consciência ou, diria, a percepção, do que nos rodeia, tanto no contexto social como cultural.

Se em tempos a escola conseguia de forma objetiva corresponder aos desafios da sociedade, no atual cenário é um dado observável que a mesma já não responde de forma concreta aos desafios colocados. Neste sentido, um repto coloca-se a todos: como lidar como toda a complexidade provinda da transmutação da sociedade?

Creio que a discussão em torno da globalização e da regionalização em termos musicais terá de se revestir numa re-harmonização destes dois conceitos, em que uma cultura conservadora dará lugar a uma cultura híbrida, no sentido da modernidade, embora a mesma dependa das nações, das etnias e de encontros socioculturais em que se misturam o moderno e o tradicional. Todavia, a inovação surge através de uma cultura moderna que é aquela que evolui mas que mantém o aspecto histórico (Canclini, 1992).

Tendo em conta que a evolução em princípio só se faz com programas culturais de renovação, experimentação e crítica (Id., 1992), é neste contexto que surgem as novas tecnologias e em concreto o software musical na sala de aula. Não devemos esquecer que a heterogeneidade musical é imensa e é com alguma naturalidade que se compõem outras formas de expressão cultural.

Assim, a música tradicional madeirense, no atual funcionamento dos indivíduos e da sociedade, terá que conviver num campo musical em que se aplique uma convivência cada vez maior de géneros e repertórios, até porque a própria música tradicional, como cultura de determinada região e transmitida de geração a geração, gradualmente sofre modificações fruto das diversas interpretações.

6 No sentido de que todo o trabalho dedicado ao desenho de cenários de futuro em educação, metodologia de trabalho que exige o treino da imaginação e da criatividade, tendo em vista o exercício de um pensamento estratégico de futuro, imprescindível para quem tem de tomar decisões. Ver "Scenario Planning em Educação" (2001) em *Centro de Investigação e Desenvolvimento 19 Perspetivas sobre Currículo na formação de professores* (Online). Em: <http://www3.uma.pt/~jesussousa/PolíticasEducativas/6ScenarioPlanningemEducao.pdf>.

Referências Bibliográficas

- Appadurai, Arjun (1996). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Editora Teorema.
- Canclini, Néstor García (1992). *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Canclini, Néstor García (2003). “Música y pensamiento postmoderno” em Enrique Cámara de Landa. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Coelho, Teixeira (1980). *O que é indústria cultural*. Editora Brasiliense.
- Côrte-real, Maria de São José (1998). “Dimensão Intercultural no Programa de Expressão Musical” em Cardoso, Carlos (ed.). *Gestão Intercultural do Currículo - 1º Ciclo do Ensino Básico*. Lisboa: Secretariado Coordenador dos Programas de Educação Multicultural, 55-62.
- Cross, Ian, Tolbert, Elizabeth (2008). *Music and Meaning The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, 24-34.
- Featherstone, Mike (1997). *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Editora SESC.
- Fino, C. N. (2001). “Uma turma da “geração Nintendo” construindo uma cultura escolar nova” em *Actas da II Conferência Internacional de Tecnologias de Informação e Comunicação na Educação*. Braga: Universidade do Minho, 1027-1048.
- Green, Lucy (2000). “Poderão os professores aprender com os músicos populares?” em *Revista nº 2 do Centro de Investigação em Psicologia e Educação Musical*. Porto.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. E., MacDonald, Raymond (2002). *What are musical identities, and why are they important? Musical Identities*. Oxford University Press, 1-21.
- Jonassen, David H. (2007). *Computadores, Ferramentas Cognitivas: desenvolver o pensamento crítico nas escolas*. Porto: Porto Editora.
- Lopes, José Lúcio (1998). *Música e Internet: pluralismo ou globalização?*. Universidade Autónoma de Lisboa.
- Moraes, Maria Cândida (2007). *O Paradigma Educacional Emergente*. 13.ª Edição. Papyrus Editora.
- Nóvoa, António (2007). “As Tic em Educação: um admirável mundo novo?” em F. A. Costa; H. Peralta; S. Viseu. *As Tic na Educação em Portugal: Conceções e Práticas*. Porto Editora, 11-12.
- Papert, Seymour (1993). *A Máquina das Crianças: Repensando a escola na era da informática*. Editora Artmed.
- Paraskeva, João e Oliveira, Lia R. (2006). “Currículo e Tecnologia Educativa. Limites e Potencialidades” em João M. Paraskeva e Lia Raquel Oliveira. *Currículo e Tecnologia Educativa*. Edições Pedagogo.
- Ross, Alex (2007). *O Resto é Ruído: À escuta do século XX*. Editora Casa das Letras.
- Santos, B. S. (2001). “Os processos da globalização” em Santos, B. S., *Globalização – Fatalidade ou Utopia*. Porto, Edições Afrontamento, 31-50.
- Schafer, Murray R. (1993). “O ouvido pensante” em *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 93. Lisboa, 12-14.
- Sousa, J. M. (2002). “O papel do professor face à tensão entre globalização e diversidade em M. F. Patrício (Org.). *Globalização e Diversidade. A Escola Cultural, uma resposta*. Porto: Porto Editora, 307-310
- Tame, David (1984). *O poder oculto da música: A transformação do homem pela energia da música*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda.
- Toffler, A. (1970). *Choque do Futuro*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Vasconcelos, A. A. (2004). “Perspetivas para o ensino da música em Portugal no séc. XXI: das dicotomias às parcerias” em *II Encontro Regional de Professores de Educação Musical da Madeira*, Funchal.