

O TEATRO MUSICAL E A EDUCAÇÃO FORMAL: UMA ACTIVIDADE LÚDICO-DIDÁCTICA COMO PROPOSTA

Helena Santana

DeCA - Universidade de Aveiro

hsantana@ua.pt

Rosário Santana

ESECD – Instituto Politécnico da Guarda

rosariosantana@ipg.pt

Resumo

Será o homem capaz de interiorizar conhecimento através de uma actividade lúdica e de um objecto de arte? Será o homem, e neste caso a criança, capaz de captar, interiorizar e memorizar saberes e competências através de objectos desta natureza? Será ele capaz de perceber os seus princípios de construção e realização formal e conceptual? Neste contexto, será que a arte serve a tudo isto, ou estas e outras questões seguem outros princípios conceptuais, comunicativos e pedagógicos onde a observância de objectivos será usada unicamente como meio de aproximar conteúdos? Onde incluir o teatro, nomeadamente o teatro musical, como meio de aquisição de conhecimentos e competências por parte do ser humano? Como desenvolver as suas capacidades intelectuais, emocionais e relacionais através de uma actividade lúdico-didáctica? Através da análise de um objecto concreto tentaremos responder a estas questões.

Palavras-chave: Teatro musical, educação, actividade lúdico-didáctica

Introdução

Toda a significação é relativa a um contexto. Segundo Levinas, no discurso existe o *dizer* e o *dito*, sendo que o *dizer* deve implicar um *dito* que se constitui uma necessidade da mesma ordem que a que impõe uma sociedade composta por regras, leis, instituições e relações sociais. Ora, é o discurso que permite comunicar, criar, revelar ao outro o pensamento, fazendo do pensador um elemento do pensamento, englobando-o. E o homem frui, seja pelo olhar, pela leitura, seja pela interiorização de novas linguagens criadas para servir quem cria, revelando o seu olhar sobre o mundo. E o espectáculo surge, seja na sua forma mais simples ou na sua forma mais complexa, englobando, aqui, várias formas de arte. Consequentemente chegamos a uma linguagem que permite questionar os princípios que ladeiam o conhecimento e a sua transmissão ao outro, os princípios porque nos interrogamos, os princípios que regem a evolução, os princípios que norteiam a realização e evolução do ser humano e a sua consequente educação e revelação.

Numa sociedade virada para os media, a comunicação seja ela oral, escrita ou pela arte, encontra, nestes, um meio fértil onde progride sem obstáculos e onde comunicar é imperativo. Permitindo dizer com o outro, e tornar assim o mundo comum, admite no seu falar uma posse conjunta e uma comunhão dos seus intervenientes. Simultaneamente, a linguagem autoriza também a transmissão de conhecimento, o dizer no outro, o desabrochar de si, o altear de todos. É através de si que o homem comunica e se conta, se diz e recria, se mostra e transforma. Na

educação, o processo de transmissão e comunicação com o outro é essencial, sendo que a arte, e neste caso o teatro musical, desempenha aqui um papel fundamental. Através da concepção, transmissão, recriação e criação de um objecto de arte, o homem concretiza-se alcançando um considerável manancial de saberes e seres. No entanto, e por detrás de toda a acção e de todo o objecto, que muitas vezes se tem como simples senão simplório, encontra-se um conjunto de operações, formalizações e acções de uma complexidade e significação imensas.

No entanto, para Levinas, a linguagem e o comunicar abole a significação, ultrapassa a percepção, encontrando-lhe um lugar no todo, captando simplesmente a sua função ou a sua beleza. Ora, a percepção de conceitos passa pela constituição de uma objectividade no objecto percebido. Se o objecto não é passível de uma simples observação, converte-se num bem comum, um bem que, fruído, se torna obra de arte; “a percepção de coisas individuais [mostrando] que elas não se dissipam aí inteiramente; [sobressaindo] então para si próprias, perfurando, rompendo as suas formas, não se anulando nas suas relações que as ligam à totalidade” (Levinas, 2008: 63), revela a sua individualidade e a sua premência e permanência no todo. No caso do objecto de arte, neste caso de teatro musical, o individual permite o todo, sendo que o micro constrói o médio e o médio se torna macro; o macro sendo o objecto fruído e fruível, o objecto passível de conter em si os gérmens e as acções que permitem ao homem, e à criança, se criar e recriar emocional e significativamente.

Sabemos que a obra de arte se constitui de pequenas coisas que juntas edificam o todo. E o homem as percebe no seu íntimo, pelo olhar que lhes lança, pelo querer que dele ressalta na coisa fruível, pois “a coisa é sempre uma opacidade, uma resistência, uma fealdade. De modo que a concepção platónica, segundo a qual o sol inteligível se situa fora do olho que vê e do objecto que se ilumina, descreve com precisão a percepção das coisas. Os objectos não têm luz própria, recebem uma luz de empréstimo” (Levinas, 2008: 64). Ora, essa luz, permite não só a percepção da obra, e da arte, mas, e também, o seu entendimento pelo que revela do interior de si. Cria-se assim uma linguagem, uma linguagem do signo, do significante e do significado que impomos a um objecto, a um ser, a uma criação do homem para outro homem, pois a linguagem supõe interlocutores, uma pluralidade, e, a sua relação, uma transcendência e uma separação radical dos interlocutores das quais surge a revelação do outro a mim e em mim.

No caso das crianças esta acção também se mostra. Cada objecto, cada trajecto, cada sentir, é fruto de nós, e de nós na relação com o outro. Assim, o desenvolvimento do outro e de nós mesmos se faz no sentir e no fruir das coisas e do outro. Enquanto veículo, o teatro permite ainda a construção de estruturas discursivas baseadas em conhecimentos, ciência, emoções e razões que, desenvolvendo competências e valências várias, acordam a transcendência de si. Na sua construção anuncia-se o homem, sendo que, e segundo Levinas, “o discurso é experiência de alguma coisa de absolutamente estranho, “conhecimento” ou “experiência” pura, traumatismo do espanto” (Levinas, 2008: 62-63). Este discurso, “traumatismo do espanto”, comunicando, permite criar, permite revelar ao outro o pensamento fazendo do pensador um elemento do pensamento, pois que este entra no seu próprio discurso englobando-o. Sendo assim, pensador e pensamento, fundidos num só, revelam na obra de arte o que de mais oculto existe em si. E o homem frui. Ser

externo ao homem que cria, o ser fruí pelo olhar, pela leitura ou pela interiorização de outras linguagens concebidas para servir o que cria, revelando o seu olhar sobre o mundo.

E o espectáculo surge, seja na sua forma mais simples ou na sua forma mais complexa, englobando aqui várias formas de arte. Chegamos assim a uma linguagem que questiona os princípios que ladeiam o conhecimento e a sua transmissão ao outro, os princípios porque nos interrogamos, os princípios que regem a educação e a revelação. Será o homem capaz de interiorizar conhecimento através da obra de arte? Será o homem capaz de interiorizar princípios de construção, princípios formais ou de linguagem comuns a todo o conhecimento? Será ele capaz de definir forma, conteúdo, linguagem, discurso, equilíbrio, o belo? Será que a arte serve a tudo isto ou pensamos a arte como fruição espectadora ou expectante, fruição amorfa do outro que se apresenta a mim no objecto criado? Pomos assim em questão o uso do teatro musical na comunicação de elementos que nos permitam educar seres virgens na comunicação. Contudo, a elaboração de um teatro, supondo na sua origem a comunicação de uma ideia, de uma história, onde conteúdos e linguagens são abordados sempre com uma preocupação ética e estética na sua natureza e forma, e onde estas e outras questões seguem um princípio pedagógico que permite a prossecução de objectivos claros quando se trata de educação, deverão ser usados como meio de aproximar conteúdos e emoções, facilitando o processo de integração no grupo, facilitando o processo de aquisição e desenvolvimento de conhecimentos e competências através de uma actividade lúdico-didáctica e, neste caso, artística.

O teatro musical e a educação formal

O objecto de arte, bem como a sua criação, é um processo que apresenta o que de si o criador ousa e quer dar. Na sua concepção, decisões e cisões surgem a todo o tempo, sendo que a obra se manifesta não só no conjunto desses actos, como no confronto constante e imperioso de dois contrários, de duas forças, das quais o equilíbrio, sendo constante, se manifesta precário. Neste fazer, “teremos dado um grande passo, e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos não só à indução lógica, mas também à certeza imediata, deste pensamento: a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do *espírito apolíneo* e do *espírito dionisíaco*, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que não são perpétuas e por aproximações que são periódicas” (Nietzsche, 2004 : 39). Esta divisão entre o apolíneo e o dionisíaco, teve origem nos Gregos, povo que tornou inteligível o sentido oculto e profundo da concepção artística, através do uso de figuras altamente significativas do mundo dos seus deuses. Muito mais tarde, o teatro musical esteve no coração da produção e reflexão musicais dos anos 60, tendo como principais objectivos veicular mensagens políticas e a evolução da escrita musical pós-serial, nomeadamente através da introdução do aleatório e do acaso, do gesto e da gestualidade, bem como da noção de obra aberta, etc. No entanto, e para Nietzsche, “quase em todos os tempos, as culturas subsequentes tentaram libertar-se galhardamente do jugo dos Gregos, porque todas as criações novas, que pareciam absolutamente originais e eram sinceramente admiradas, quando colocadas a par das dos Gregos, perdiam cor, frescura, vida, lembravam imitações servis, se não caricaturas” (Nietzsche, 2004 : 121).

O teatro musical, visto numa acepção larga do termo como espectáculo audiovisual e multimédia, opõe-se ao teatro musical tradicional – a ópera, que contém uma história baseada num drama, numa intriga, uma história que encadeia causas e efeitos. Na ópera, tudo tem uma causa e efeito – um *chronos*. O teatro musical de vanguarda recusa esta visão cronológica. Paralelamente, a análise de diversas peças de autores contemporâneos permite-nos constatar que todas têm um conteúdo social e uma dialéctica que permite a confluência de vários elementos numa mesma obra. Verificamos igualmente, e nos anos 60, que esta actividade artística se elabora num quadro de circunstâncias específicas. Não tendo nem o mesmo sentido nem os mesmos feitos, a sua articulação não apresenta os mesmos efeitos numa sociedade mutante pelas circunstâncias presentes, uma época de mudanças únicas no panorama social, educacional, artístico e político. O teatro musical de vanguarda serviu largamente esta mudança. O protesto, a crítica, a presença ao nível da expressão de novas poéticas naquilo que elas não realizam, nas línguas recebidas, dominantes, naquilo que elas perturbam no plano estritamente musical, constituem um acto simbólico de subversão, de luta, de uma força contra uma forma imitada: a música em jogo. Sabemos que na generalidade os espectáculos multimédia primam pelo uso da crítica, da qual é o denominador comum. Existe também uma certa ambiguidade na definição de teatro musical, uma ambiguidade difícil de dissipar, já que os anos 60 são um momento muito particular. Devemos referir ainda que é necessário ter em conta a evolução da escrita musical quando esta entra em contacto com a dimensão teatral, pois é necessário procurar as raízes, os pontos de partida desta aproximação. Berio, Maderna, Nono ou Bussotti, questionaram largamente o papel da dramaturgia musical nos anos 50, manifestando uma enorme vontade em veicular ideias políticas, vontade essa preponderante para esta geração, sobretudo em Itália.

Neste sentido, devemos distinguir duas formas de abordar o conteúdo em música: o conteúdo história e o conteúdo referência. Com efeito, o conteúdo como resultado de uma história aproxima-nos subitamente da ópera, sendo que as histórias simbólicas e interpretáveis por mímicas ou bailados, as histórias contadas no domínio do abstracto da obra radiofónica, permitem pôr uma espécie de filtro, baseado na interpretabilidade e na abstracção, entre a história em si e o espectador. O conteúdo, quer se trate de uma ideia política, social ou existencial, será acima de tudo um denominador comum da representação, e não um motor de uma acção ou de uma história; aquilo a que chamámos conteúdo-referência. Este ponto é muito importante para a estética teatral de vanguarda que, aproximando-se dos anos 60, se liga cada vez menos à construção de histórias e mais à transmissão de ideias. As primeiras respostas significativas para a problemática do teatro musical são-nos dadas pelos principais protagonistas da vanguarda italiana. Na concepção da obra, está presente uma tomada de consciência, pelo nascimento de uma consciência actual, activa e social (Cfr. Stenzl, 1985: 70), solicitada junto do público que é obrigado a tomar posição devido à confrontação com a realidade, num verdadeiro espírito brechtiano. A cena é organizada de forma a conseguir uma espécie de contraponto de elementos teatrais, evitando a duplicação de significados entre música, texto e representação cénica. Neste contraponto poderão ainda intervir os meios tecnológicos que permitem, nomeadamente, a difusão de música pré-gravada. Estas escolhas ilustram bem o que Nono pensava da ópera e o que

tentava evitar. Temos, segundo o autor, de escapar à ideia de rituais a fim de criar um novo teatro musical. Para Nono, é importante romper com esta relação estática que se constituiu ao longo dos séculos. É preciso ir para além da relação fixada entre público e cena, ir além do esquema “eu vejo o que escuto, e eu percebo o que vejo” é necessário destruir, a perspectiva orientada em torno de um centro focal único para fundar o novo teatro com música.

Uma actividade lúdico-didáctica como proposta

Certos modelos utilizados nas primeiras obras teatrais da vanguarda italiana, são bons exemplos de arquétipos a usar em sala de aula, nomeadamente pelas reflexões que coagem. O libreto, construído com fragmentos, extractos, citações populares e eruditas, torna-se um elemento muito importante no novo teatro musical e que poderá ser usado na reflexão profunda sobre conteúdos/mensagem, conteúdos/forma a veicular em contexto educativo. O texto, poderá englobar além de canções e textos populares, que fazem parte dos modelos literários de vanguarda, a construção do drama por fragmentos que porá à discussão uma outra questão muito importante, a das referências a modelos já adquiridos, das soluções trazidas pelos autores do teatro de prosa. Poderemos ainda fazer apelo a outros modelos teatrais, nomeadamente os provenientes dos Estados Unidos e que nos põem em contacto com o movimento pictural que surge nos finais dos anos 50, seja a *action-painting* de Jackson Pollock, sejam os conceitos de “obra aberta” e de “work in progress”, ou mesmo de *happening*. Neste tipo de acção, poderão utilizar-se técnicas aleatórias e uma organização diferente do espaço de cena, nomeadamente pela ruptura com a relação tradicional da cena à italiana. Por outro lado, o desenvolvimento da tecnologia, permitindo o uso de música pré-gravada, seja ela de natureza mais tradicional, música erudita, electrónica ou outra, anima um outro tipo de acção em palco. O uso da projecção de imagens, elementos visuais, picturais ou outros, bem como a possibilidade do seu tratamento através de programas específicos, começam a tonar-se elementos recorrentes em obras de arte contemporânea, assim como factores indissociáveis do desenvolvimento do “novo” teatro musical. Os projectos multidisciplinares e de teatro musical, enquanto actividades lúdico-didácticas, constituem uma ferramenta educativa de relevo em ciência e arte, pois podem desenvolver-se projectos onde a confluência de diferentes saberes contribuem para um resultado único e inovador, tanto na forma como se veicula o conhecimento, como na maneira como este é percebido e memorizado por parte dos interlocutores. Estes projectos acicatam a curiosidade e as mentes ingénuas e criativas dos alunos, permitindo uma abordagem vazia de censura, de dogmas, de modelos castrantes e castradores que incitam à não acção por parte de quem cria, diante da inércia das mentes amorfas e sedentas de critica. Esta critica, muitas vezes revela-se o gérmen de ideias incríveis, pois o posicionamento no lado oposto às normas vigentes e ao institucionalizado é, para os alunos, motivo de orgulho e berço de ideias criativas e aliciantes para este género de acção. Assim, e perante a possibilidade de criar um objecto de arte sem limites na sua acção, fruto das características que estão na base da criação de um teatro musical, libertam as amarras do pensamento e criam textos, cenários e figuração, que nos transportam por vivências e lugares impares, confluência de práticas e saberes diversos. Os intervenientes aderem desde logo a

projectos deste género, dado serem espaços de partilha de ideias e ideais, onde a diferença não existe e é admitida de imediato como elemento de enriquecimento seja do texto, da música, do cenário ou da encenação.

Neste sentido, os alunos foram convidados a criar uma obra onde a encenação entra como complemento a uma narrativa por eles efectuada e que, numa perspectiva única de crítica social/comentário ao contexto da peça, será um incentivo ao processo de ensino/aprendizagem. A música tem aqui um papel muito importante. Servindo à definição das cenas e dos intervenientes foi escolhida com base em critérios bem definidos e que contribuíram para um resultado positivo. Desde o primeiro momento que o comentário jocoso com base nas suas vivências e saberes musicais, onde o erudito e o popular se misturam num leque variado de opções, e onde a crítica deixa de ter lugar para que a imaginação não esmoreça e surja natural face às escolhas efectuadas, a música integra o discurso de forma natural, ajudando na definição de situações e permitindo o jocoso no comentário subtil das situações criadas.

Os alunos foram, assim, desafiados a escrever uma peça, onde os textos (musical ou outros) teriam um papel importante no estabelecimento de metas, desenvolvendo os processos cognitivos e responsabilizando-os naquilo que seria o resultado final. O tema da peça, a música (original ou não), os cenários e a encenação, sendo da sua responsabilidade, contribuiriam para o seu envolvimento no processo de criação. Sendo os autores dos textos, os alunos sentiram uma enorme necessidade de pesquisar, de estudar, de escolher os melhores momentos musicais, momentos esses que ilustravam de forma única os conjuntos dos textos e das cenas, sendo que a sobreposição dos diversos elementos em cena, criaram uma energia que acicatou de forma única a sua imaginação. A sua concepção, fazendo apelo à formalização e à aquisição primeira de conhecimentos, fez da memória um elemento fundamental na obtenção de resultados. Foram assim lançadas as bases para a verificação da aquisição de conhecimentos no processo de ensino/aprendizagem. A elaboração de uma narrativa, invocando o conhecimento da língua materna, conduziu à lembrança dos mecanismos de construção de um texto literário, naquilo que ele tem de mais profundo – o tema e o rigor da escrita/linguagem. Os alunos partiram assim de uma ideia, criaram um esboço que trabalharam num âmbito mais largo da criação, chegando ao resultado que ora apresentamos, e que se revelou um momento único de partilha e de convívio entre todos os intervenientes.

O tema, por eles escolhido, teve um papel fundamental na crítica social que permitiu efectuar, pois o teatro musical nasce desta necessidade e num contexto específico de políticas sociais e educacionais. Os processos de composição usados na concepção e construção da peça levaram os alunos a interrogarem-se sobre aspectos importantes de formalização, concepção e percepção da obra de arte. Conceitos como forma, equilíbrio, modelo, técnica, foram por eles repensados com vista à obtenção de um resultado otimizado sendo que, o resultado final, foi alvo de teste num contexto único como o da sala de espectáculo.

Todo o processo de composição implica a interrogação constante, o questionamento. Os processos de corte e continuidade, bem como a sobreposição de elementos díspares, sejam cenas contrastantes, linguagens várias ou modelos diversos, conduzem a resultados raros que

alargam horizontes e permitem ao estudante desenvolver mecanismos de pesquisa e autenticidade seja da escrita, seja da comunicação tanto dos saberes como da obra de arte. Estes são de cabal importância para a aquisição de conhecimento. Não se trata somente de encontrar, mas acima de tudo, de recorrer a uma memória adquirida noutros contextos e lugares, e que mostre bem as vivências próprias de cada estudante e do contexto geográfico em que se insere. E assim a obra nasce, como no caso do teatro musical *Chocolate e Pimenta*, uma peça construída, encenada e apresentada no contexto da disciplina de Teatro Musical, disciplina constante no 3º ano do plano de estudos do Curso de Animação Sociocultural veiculado na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda. O contexto educativo em que surge ilustra bem todos os aspectos sobre os quais até agora reflectimos, bem como o ambiente sócio-educativo que descerra. A turma manifestou uma clara necessidade em elaborar uma peça de teatro que o demonstrasse, englobando e reflectindo todas estas vivências. O facto de esta turma se formar por alunos de proveniências diversas, e grupos etários vários, trouxe uma riqueza única para a constituição e formação da ideia primeira. Os grupos de trabalho reflectiram longamente sobre o assunto a abordar, decidindo-se pela crítica social sob diversas facetas. Estes alunos queriam desenvolver e apresentar um texto que ilustrasse a sociedade actual. Elaborar o texto, construir a música, edificar o cenário, discorrer um discurso, proceder à sua encenação, foi o trabalho que tiveram que efectuar e cujo resultado foi o teatro *Chocolate e Pimenta*, um espectáculo de teatro musical apresentado fora da escola, em agenda própria do Centro Cultural de Famalicão da Serra.

Na elaboração do texto os alunos socorreram-se de ideias que ilustram as dinâmicas próprias a uma sociedade pródiga em imagens e aparências. Foram criadas diversas situações em palco que decorriam simultaneamente para que os tempos da peça se cruzassem, não deixando a descoberto os vazios duma sociedade cada vez mais amorfa de conteúdos. Esta sobreposição de cenas e a utilização de elementos multimedia, permitiram o desenlace contínuo de situações entrecortadas por comentários jocosos que cortavam o discurso sem, no entanto, o aniquilar pois, as cenas, decorriam simultaneamente. O objectivo era sobrepor tempos dissemelhantes numa mesma peça, jogando com a maneira como decorria a percepção temporal por parte do público. Tínhamos, e à semelhança de algumas peças contemporâneas, a presença de distintas velocidades de realização e a confluência de várias situações do dia a dia. Criaram-se três planos contínuos em palco, onde os intervenientes aparentemente não interagiam, e um quarto plano que resultava dos cortes infligidos por momentos de forte crítica social.

A música, toda ela composta por fragmentos que se sobrepunham a uma base que sustentava a cena que esteve presente do início ao fim da peça, foi constituída por comentários jocosos extraídos da música popular e erudita, revelando-se, neste caso, uma ajuda preciosa para o resultado final. O elemento multimedia sustentou todo o cenário e toda a cena, sendo importantíssimo na definição da luminosidade do palco e do jogo de luzes construído. Da sua apresentação, redundou um espectáculo em que os resultados foram os esperados, os alunos servindo-se dos comentários e da interpolação de elementos diversos para criticar um percurso

académico único, reflexo de alterações que foram surgindo na jocosidade e no contraditório, regra absoluta para a elaboração da peça.

Considerações Finais

Lessing afirmou que “o mais sincero de todos os homens teóricos, ousou declarar que encontrava maior prazer na perseguição da verdade do que na posse da própria verdade; eis como foi com grande espanto e com grande desespero dos sábios, revelado o segredo fundamental da ciência” (Nietzsche, 2004: 123) e, quem sabe, da arte. E, no caso da razão não ser suficiente, poder-se-ia “recorrer ainda ao *mito*, a consequência necessária ou a intenção principal da ciência” (Nietzsche, 2004: 123).

Propusemos aqui, uma visão sobre as tendências, os modelos, as características e as problemáticas que, segundo nós, marcaram os primeiros passos do teatro musical de vanguarda italiano. Não esqueçamos também, que todo o processo de composição implica o uso e a reflexão sobre os processos mais simples de construção do pensamento humano e da sua expressão através da obra de arte. Para Nietzsche, e citando Sócrates, “pelo fio de Ariadna da causalidade, poderá [o homem] penetrar até aos abismos profundos do Ser, de que o pensamento poderá não só conhecer mas também *corrigir* a existência” (Nietzsche, 2004: 123). Ora, em Educação, esse tipo de acção pode ajudar o professor a questionar o aluno naquilo que ele tem de mais puro, de mais vibrante, de mais ingénuo na sua formação, trazendo à luz questões importantes da sua existência e formação. A criação de um espectáculo de teatro musical com a intenção que o analisado manifesta, implica, desde a elaboração do texto, da cena, dos momentos musicais e da sua encenação/teatralização, o levantamento e a reflexão, por parte do docente e do discente, sobre questões que determinam o equilíbrio, a forma, o conteúdo, a natureza desse conteúdo e, a forma como este é veiculado na sua essência ao espectador. Todas estas tentativas de construção/desconstrução musical são o impulso necessário à procura da verdade, ao questionamento interior e à evolução do pensamento humano.

A utilização de arquétipos e técnicas comuns à composição musical para a criação de espectáculos onde a confluência de saber e saberes, aliada às diversas formas de questionamento do objecto artístico, com a criação de textos escritos/guiões e de textos musicais, assim como todo o trabalho de composição de personagens e cenários, conduz o aluno, que não pertence ao universo artístico, a contactar com realidades complementares das que normalmente se lhe afiguram, permitindo-lhe não só o trabalho contínuo em equipa, mas também a responsabilização perante um resultado que se quer coerente e capaz de transmitir uma mensagem pela qual ele é responsável e que poderá influenciar positiva ou negativamente o outro. Paralelamente, todo o trabalho de pesquisa histórica, cultural, musical ou outra, envolvidos neste processo, são de cabal importância no processo educativo, pelo envolvimento que aportam em sala de aula e, no momento final de avaliação, no resultado que se traduz pela realização do espectáculo em sala de concerto. Quem sabe, e já o afirmava Sócrates, se a arte não é um complemento, ou suplemento, necessário da ciência, constituindo-se num objecto de educação formal....

Referências Bibliográficas

- Griffith, P. (1978). *Histoire concise de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, Paris : Fayard.
- Levinas, E. (2007). *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70 (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).
- Levinas, E. (2008). *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70 (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).
- Manzoni, (1991). “Parole come musica”. *Scritti*, Nuova Italia Editrici, Dis Canto.
- Nietzsche, F. (2004). *A origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores (Coleção Filosofia & Ensaio).
- Pestalozza, L. (1957). “I compositori milanesi del dopoguerra”, *La rassegna musicale*, 1, 27-43.
- Pestalozza, L. (1964). “Teatro musicale oggi”, *Il Verri*, 4.
- Stenzl, J. (1985). “Dramaturgie musicale de Luigi Nono”, *Contrechamps*, 4, Paris.
- Stravinsky, I. (1962). *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël.