

REFLEXÕES ACERCA DO MODO DE OUVIR E FAZER MÚSICA A PARTIR DE UMA PESQUISA PARTICIPANTE EM UMA ESCOLA DE SAMBA

Harue Tanaka
hautanaka@ig.com.br
Universidade Federal da Paraíba

Resumo

O trabalho a ser apresentado está ligado à uma pesquisa participante inserida na linha de pesquisa - Educação de Jovens e Adultos (EJA) -, inserida dentro do Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPB). Teve como ponto de partida compreender como se aprendia música em contextos diversos, observando formas de ensino e aprendizagem que se diferenciavam do ensino tradicional de música, mais especificamente de modelo conservatorial. O espaço escolhido foi o da bateria da escola de samba Malandros do Morro (ESMM) onde procurei enfocar o processo pedagógico ali desenvolvido. Dentre os objetivos específicos estiveram: a) compreender a organização interna da escola, considerando que se tratava de um espaço onde se priorizava práticas culturais seguindo princípios da educação popular; b) discutir as possíveis contribuições que as análises destas práticas culturais trariam à educação musical. O trabalho ensejou uma importante reflexão sobre como devemos pensar sobre um novo modo de ouvir, de fazer e de ensinar música. E de como tais habilidades estão interrelacionadas com o fato de se oportunizar um espaço para a realização e satisfação das pessoas, enquanto entes individuais e/ou coletivos, e onde a cooperação, a solidariedade e o prazer estiveram no cerne de todo processo.

Palavras-chave: Educação musical popular, escola de samba, aprendizagem formal e não-formal

Abstract

This work related to the area of research – Young and Adult Education (EJA), aims at understanding how to teach music in varied contexts, in order to find out ways of teaching and learning which may differ from the traditional one. The place I have chosen to carry out this piece of research is the samba school battery of Malandros do Morro (ESMM), focusing the pedagogic process which is developed there. When it comes to the specific objectives: a) understanding the internal organization of that school, considering it as a

place where people follow popular educational principles; b) discussing some possible contributions whose analysis these cultural practices may bring to the musical education. This work also shows an important reflection about a new form of listening, making and learning music. And how those abilities are relating to a place (samba school) where cooperation, support and pleasure are in the middle of all the learning process.

Keywords: Educação musical popular, samba school, formal and non-formal musical learning

Sabe-se que a mitologia grega atribuía à música origem divina e poderes mágicos de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza.

Aristóteles (Palisca, 1994: p. 21), na “Política” (cerca de 330 a.C.), concebia que a música pudesse ser usada como fonte de divertimento e prazer intelectual, e não apenas na educação.

Ao longo da história, a música vai modificando esse caráter funcional que acompanha, inclusive, grandes acontecimentos da história da humanidade. Durante séculos a música existiu para lembrar a beleza divina. Esta concepção acompanhou a Idade Média, com seus filósofos e homens da Igreja, sendo rejeitadas qualquer manifestação no sentido puramente estético musical, que dizer, que não estivesse a serviço da religião. Aos poucos, percebe-se que a linha divisória entre música religiosa e secular tornou-se imprecisa, vaga.

A música perdeu para muitas pessoas este caráter funcional ao qual nos referimos acima, subsistindo, principalmente, como deleite para aquele que ouve. Mas, a forma como fazemos e ouvimos música tem sido uma incursão cada vez mais personalíssima e uma experiência absolutamente diversificada entre as pessoas.

Segundo alguns antropólogos, “a música evoluiu, de início, para fortalecer os laços da comunidade e resolver conflitos” (Jourdain, 1997: p.388). E é assim que a música vem se firmando entre os grupos como um elemento que estabelece relações.

Segundo Pete Seeger (*apud* Jourdain, 1997: p. 333), para algumas pessoas a música precisa desempenhar uma função na vida. “o importante não é perguntar ‘essa música é boa’, [mas sim], ‘para que serve essa música?’.

Na verdade, a música está presente no mundo e na vida cotidiana, está em tudo e em toda parte, mas não quer dizer que sempre ou mesmo habitualmente a ouvimos por prazer.

Embora, acredite-se que se procura fazer (tocar, compor, arranjar) música por prazer. E é dentro desta perspectiva que os grupos populares procuram fazer música, pelo prazer de aprender música, tocar e de se apresentarem. Nestes grupos as fronteiras entre o ouvir e o fazer música (o que inclui também expressão corporal) praticamente não existe. Normalmente, o ouvir e o fazer estão intimamente ligados, faz porque ouve, ouve porque necessita fazer.

A despeito das inúmeras explicações que poderiam ser dadas sobre o fazer e o ouvir, é importante que registremos que a música, independente dessas funções, interessa-nos, primordialmente, pelo sentido que ela tem para o grupo, para a comunidade, para a cultura deste grupo. Na visão enquanto pesquisadora-aprendiz, a relação comunitária e o fim a que se prestava a música foram elementos embasadores da motivação de se fazer música no ambiente escolhido como foco da pesquisa, pois era no compartilhar de emoções, dentro do cotidiano do grupo que iam sendo construídas relações de aprendizagem de vida e que se ia educando o espírito.

“A doutrina do *ethos*, das qualidades e efeitos morais da música, integrava-se na concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universal era também uma força capaz de afetar o universo – daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários das mitologias. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, consequentemente, sobre o carácter e a conduta dos seres humanos” (Palisca, 1988: p. 20).

Não por acaso os gregos tinham tantos cuidados com a educação musical do cidadão, pois acreditavam que a música contribuía sobremaneira para a formação do seu caráter. Platão e Aristóteles concordavam com esta proposição, indo além acreditavam que a ginástica e a música complementavam-se, esta visava à disciplina do espírito, e aquela, à disciplina do corpo. Aristóteles, ainda, concebia que a música pudesse ser usada como fonte de divertimento e prazer intelectual, e não apenas na educação.

Hoje em dia, a música continua a ter suas inúmeras funções, mas a educação musical, agora, também está preocupada com a questão do prazer aliado ao fator educativo.

Para que haja tal aliança, é imprescindível que o educador procure na “bagagem” que o aluno traz consigo a motivação, a escolha de seus métodos e propostas, selecionando a partir do fato sócio-cultural que permeia a vida do aluno aquele que melhor represente sua

vivência. O que, de fato, pode ser aproveitado dentro da vivência e da experiência musicais do aluno e que serve como ponte para o aprendizado musical. Assim, é preciso compreender o contexto do grupo e daqueles que nele se inserem para que possamos entender que reais lições podem ser tiradas.

Em minha pesquisa de mestrado, procurei priorizar uma realidade totalmente distinta de uma escola especializada, nos moldes de conservatório, a da bateria de escola de samba, da Malandros do Morro (ESMM), considerada como um espaço de produção da cultura popular, pleno sob o ponto de vista educativo.

Foi assim que procurei apoiar o objeto da pesquisa realizada, tendo como ponto de partida compreender o que movia o aprendizado e o fazer musical dentro de um contexto distinto daquele a que estive adstrita toda minha vida.

A pergunta-chave pôde ser sintetizada da seguinte forma: “O que caracterizava o aprendizado da bateria da ESMM como um espaço de educação musical popular (expressão criada dentro da dissertação)? E por desdobramento, “ Como esse exemplo de educação não-formal serviria para analisar outras formas de se ouvir e fazer música?

A busca por novas formas de ouvir, fazer, aprender música tem sido uma constante dentro das inúmeras áreas do conhecimento musical. De fato, tem ocorrido a uma verdadeira busca por um diálogo entre formas de saber (inclusive, em outras áreas do saber), quer institucionais, oficiais quer não-formais. Entendendo por formal, a educação oficial, institucionalizada e não-formal, fora do circuito das instituições (na rua, nas comunidades, grupos de manifestações populares etc.). Ou ainda, informal, que ocorre na casa de parentes, amigos. Quer dizer, trata-se de uma proposta a fim de valorizar todos os modos de educação passíveis de apreciação e análise. Não se pode, todavia, deixar de lembrar que nos espaços formais, há informalidades, como nos espaços de educação informal, há suas formalidades.

Entretanto, deve-se salientar que as premissas que regem o ensino formal detêm mais força, poder e como tal são as consideradas sérias. Esta perspectiva fica bem evidente em uma das fala de um dos principais informantes desta pesquisa:

“-Quando e como você começou a se interessar por música?

- Na verdade, a minha iniciação na música foi com o trompete.[Considerando iniciação musical só quando começou a tocar um instrumento reconhecido como sendo importante, não levando em conta que desde os três anos tocava pandeiro na ala-show de outra escola de samba]

- *Desde criança?*

- *Ah! desde três anos de idade. O pessoal dizia ‘essa criança tem muito ritmo, né! Meu pai foi me colocando no meio da música.*

- *Teu pai era músico?*

- *Não, não era músico* [veemente e muito seguro do que dizia][Aqui ficou evidenciado a concepção do que é ser músico no senso comum. O saber no sentido de experiência adquirida, como diria Freire, provindo da experiência feita, é desvalorizado em detrimento de outros tipos de conhecimentos considerados mais importantes] *ele gostava muito e entendia um pouco de música, de ritmo, fazia batucada, ele foi fundador da escola de samba Ataulfo Alves. Foi daqui de João Pessoa, foi criado no Bairro do Róger. Com o tempo, aos três anos de idade, meu pai me colocou no meio do samba-enredo, e eu fui prolongando o processo. E, com cinco anos de idade, a escola parou, meu pai faleceu, então minha mãe também fazia parte do samba, era baiana, dama-rica, que era uma das alas da escola. [...] Foi minha mãe que me trouxe pra Catedráticos do Ritmo, até meus quatorze anos. Dos nove aos quatorze anos de idade, toquei na Ala Show do Pandeiro, que era o sucesso daquela escola. Eu era o menor que tinha, o restante tinha mais de 20, 25 anos; até meus primos saíram, na Ala Show. Um deles, Newton, é mestre de batuqueiro da escola Catedráticos do Ritmo*” (TÉ, entrevista, 13/03/02).[Nitidamente observa-se que o conhecimento abalizado é o do ensino formal, ligado ao domínio do conhecimento teórico, da partitura, da notação musical].

Essa valorização de um tipo de conhecimento em detrimento de outro tem sido bastante questionada.

Depois de uma longa inserção no mundo do samba e da cultura popular, cerca de um ano e meio, estruturei, finalmente, o texto em cinco capítulos. No primeiro capítulo “Práticas culturais e educação para a vida” justifiquei que a música é parte de um complexo que envolve práticas culturais e sociais. E “se a música é parte da vida ao invés de ser à parte dela, não pode ser estudada isoladamente (...), precisa ser vista como um aspecto da cultura (JORGENSEN *apud* ARROYO, 1998: 352). No capítulo 2, que por sua vez analisou o processo carnavalesco da ESMM, contextualizei o espaço educativo da bateria a partir do macro processo sócio-educativo-cultural. Aspectos do aprendizado que ocorreu na bateria foram analisados no capítulo 3, de modo mais panorâmico, com ênfase na relação entre o mestre e a bateria, situando o leitor para a prática que foi detalhada no capítulo 4, denominado “O processo educativo: Diário de uma ritmista aprendiz”, pensando no intuito de dar maior veracidade e proximidade sobre os fatos aos leitores com as análises que acompanhamos relatos, sendo cada ensaio transformado em um lição musical.

E assim, ao tecer minhas considerações finais foram elencados alguns tópicos que considerei passíveis de reflexão e que poderiam auxiliar na renovação de um novo modo de ver e pensar a prática conservatorial da qual sou parte efetiva e como tal, vejo que che-

gamos a um ponto de estrição em que faz-se mister buscar algumas saídas pedagógicas. Foram elas: a) a forma de inserção daquele que inicia a prática musical (neste ponto percebo que há uma estreita relação entre o que se entende como sendo música, a que fim se destina, de onde vem sua vivência); b) sobre aulas em grupo: que devem intercalar entre individual e coletivo e vice-versa; c) do ouvir ao tocar: o que implica em despertar no aluno a busca por novas metodologias e técnicas, incentivar a troca de conhecimentos com amigos de outro ou do mesmo instrumento, promover a audição e apreciação de variadas formações musicais; assistir às aulas de outros instrumentistas. Procurar adotar este caminho implica em não deixar que a ditadura da partitura tome conta dos nossos olhos e ouvidos, como imperou durante tanto tempo.

Por fim, creio firmemente que nenhuma mudança será substancial enquanto não despertarmos no aluno e em nós, educadores, o prazer pelo que fazemos. E o prazer sobre que falo não deve ser tomado no sentido, apenas da espontaneidade pura destituída de formalidades próprias, mas como uma prática que pode ser pensada em ouvir, descobrir, construir, criar e fazer música.

Ainda à guisa de reflexão, há uma citação de Esperidião, sobre o currículo e a prática pedagógica nos conservatórios” que entendo ser bastante pertinente:

“A educação musical praticada nos Conservatórios está em descompasso com as transformações sociais, culturais e tecnológicas. (...) O currículo é concebido como grade curricular, as disciplinas encontram-se fragmentadas e os conteúdos privilegiam a música de tradição culta/erudita. Portanto, é necessário haver uma nova proposta de currículo para os conservatórios em consonância com a LDB 9394/96 e a atual realidade.” (Esperidião, 2002: p. 27).

Sendo assim, acredito que certas mudanças de postura diante de algumas concepções sobre o que é música e de como se vê os diversos mundos musicais colaborariam para modificações efetivas e eficazes para o campo musical como um todo.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese (Doutorado em Música)–Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 10., 2001, Uberlândia. Caderno de resumos... Uberlândia: ABEM, 2001. p. 27.

JOURDAIN, Robert. Música, cérebro e êxtase. Objetiva: 1997.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald J. História da Música Ocidental Portugal Gradiva, 1994.