

João Francisco Botosso

**Abordagem social da música
e da educação musical**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

João Francisco Botosso

Abordagem social da música e da educação musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha
Moreira.

São Paulo

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Botosso, João Francisco
Abordagem social da música e da educação musical / João Francisco Botosso ; orientador, Adriana Adriana Lopes da Cunha Moreira. -- São Paulo, 2019.
47 p.

Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Educação Musical I. Moreira, Adriana Adriana Lopes da Cunha II. Título.

CDD 21.ed. – 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar, primeiramente, meu agradecimento à Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, do Departamento de Música da ECA – USP, por ter me acolhido e orientado neste retorno aos estudos, encaminhando de forma decisiva e generosa esta fase final do curso. Também agradeço aos demais professores e funcionários do departamento que, além de estarem presentes em cada etapa da minha formação, foram extremamente compreensivos e solícitos diante dos meios que eu dispunha para cumprir as exigências. Por último, mas não com menos importância, agradeço à minha família repleta de músicos, meus filhos, alunos e aos competentes artistas e profissionais que cercam minha rotina de trabalho e que são minha permanente fonte de inspiração.

RESUMO

BOTOSO, João Francisco. *Abordagem social da música e da educação musical*. 2019, 47p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: Este trabalho trata da educação musical de jovens em meio aos desafios contemporâneos que acompanham as tendências cada vez mais globalizantes das manifestações artísticas. Também se refere ao aspecto diferenciado que a música adquire em relação a outras linguagens da arte na formação de seus aprendizes, quando toma, em algumas situações, posições conservadoras e resistentes aos apelos mais modernos dos padrões de ensino. Para dar respaldo a tais colocações, recorremos a autores que se debruçaram sobre o estudo da formação das identidades dos indivíduos, grupos e nações e também sobre as diferentes configurações que o ensino da arte e da música adquiriram com o passar do tempo e com as mudanças decorrentes, nas organizações sociais. A fim de reconhecer com mais propriedade as ligações destes processos com as novas formas de se promover contatos com a arte hoje, utilizamos exemplos de trajetórias específicas de alunos que, imersos nos padrões culturais atuais, aprimoraram seus conhecimentos musicais, seu repertório e suas habilidades com os instrumentos escolhidos. Tomando estes casos como referência, o trabalho contém exemplos que revelam caminhos a se percorrer diante do apelo dos novos modelos das produções artísticas divulgados pelos grandes canais da mídia, em oposição às produções culturais que percorrem circuitos alternativos.

Palavras-chave: Educação musical. Identidade cultural. Repertório de música. Músicos jovens.

ABSTRACT

Abstract: This work deals with the musical education of young people in the midst of the contemporary challenges that accompany the increasingly globalizing tendencies of artistic manifestations. It also refers to the differentiated aspect that music acquires in relation to other languages of art in the formation of its apprentices, when it takes, in some situations, conservative positions and resistant to the most modern appeals of teaching standards. To support such statements, we resort to authors who have studied the formation of the identities of individuals, groups and nations, about the different configurations that art and music teaching have acquired over time and with the resulting changes in social organizations. In order to better recognize the links of these processes with the new ways of promoting contact with art today, we use examples of student-specific trajectories that, immersed in current cultural patterns, improved their musical knowledge, repertoire and skills in the chosen instruments. Taking these cases as a reference, the work contains examples that reveal ways to go before the appeal of new models of artistic productions disseminated by major media channels, as opposed to cultural productions that are established in alternative circuits.

Key-words: Musical education. Cultural identity. Repertoire of music. Young musicians.

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
Capítulo 1: Um breve panorama histórico do papel da música nas sociedades ocidentais	p. 12
1.1 Identidade cultural	p. 21
1.2 Culturas nacionais	p. 26
1.2.1 Brasil	p. 27
1.2.2 Representatividade identitária	p. 28
1.3 Globalização	p. 29
1.4 Desdobramentos	p. 33
Capítulo 2: Estudos de casos	p. 38
2.1 Relatos dos alunos	p. 38
2.1.1 Primeiro aluno	p. 38
2.1.2 Segundo aluno	p. 40
2.1.3 Terceiro aluno	p. 42
2.2 Correlacionando os dados	p. 43
Conclusão	p. 44
Referências bibliográficas	p. 47

Introdução

Este trabalho tem como objetivo principal analisar, no âmbito da educação e formação artística de jovens, alguns aspectos históricos e sociais que influenciaram (e continuam a influenciar) as maneiras como se promovem contatos com a Arte atualmente (com foco na música), bem como os desejos que recaem sobre estas ações, as expectativas do aprendiz e de seu entorno, as visões utilitaristas que vislumbram ganhos em outras áreas, seja nas disciplinas clássicas escolares, nas relações sociais entre os jovens ou nos aspectos comportamentais que preocupam educadores e familiares, dentre outros.

Dentro desta “Arte” também será abordado o posicionamento muitas vezes apartado tomado pela música, frente a outras linguagens artísticas, seguindo por caminhos distintos na maneira como se produz, ensina, aprecia e divulga as manifestações artísticas atualmente.

Para dar respaldo a este propósito inicial, serão analisados alguns momentos e períodos históricos onde a música adquiriu ora posições privilegiadas e ora de inferioridade em relação a outras manifestações, e como isto tem impacto direto no modo como se ensina e se aprende música hoje, na maneira como o público leigo e o próprio aprendiz concebem o fazer musical, nos tabus e mitos criados em torno da figura do músico, seus atributos, e em torno da própria linguagem.

Num segundo momento, serão analisados aspectos mais voltados para a construção de identidades, as do indivíduo e seus desdobramentos no outro. Nessa direção, serão lançadas possíveis interferências destas construções identitárias do jovem contemporâneo em tempos de “encurtamento” cada vez maior de fronteiras, sejam as territoriais, nacionais, regionais, ou de nichos culturais, nos processos de ensino e aprendizagem da arte e da absorção de repertório. Esta realidade que por si só pode deixar, diante de tanta oferta, as escolhas cada vez mais diversificadas e também (e por isso mesmo) mais difíceis. Somando-se a este cenário, teremos uma abordagem da maneira moderna segundo a qual a Indústria Cultural vem interferindo na construção dos modelos estéticos, de produção e de “consumo” das artes.

Na sequência, estes elementos serão trazidos à prática, na comparação com o histórico de três alunos de música que construíram trajetórias distintas em alguns anos de dedicação ao seu instrumento musical. Apesar da notável diferença entre estes, será explicitada a interferência de elementos culturais comuns a estes jovens, considerando a proximidade num

contexto sócio econômico, a região da cidade de São Paulo onde residem, os modelos semelhantes de escolas regulares que procuraram frequentar, além do fato de estarem submetidos e em contato com os referenciais de um mesmo professor de música.

Seguindo a abordagem anteriormente citada, a última parte revelará como estes jovens, imersos nos moldes utilizados para descrever a sociedade atualmente, desenvolveram habilidades técnicas significativas com seus instrumentos, ampliaram seu repertório tanto na apreciação quanto na prática, compreenderam de forma mais ampliada a música e o fazer artístico, carregando hoje a música como companheira indispensável, por si mesma, sem que utilitariamente sirva para alcançar outro objetivo que não os ganhos que já podem ser vistos nos limites da própria linguagem

Capítulo 1: Um breve panorama do papel da música nas sociedades ocidentais

Na Renascença, época do “humanismo” e da aproximação com elementos da natureza, prosperou a ideia e aceitação da criança como um ser que necessita de cuidados especiais, de lazer, de saúde, de educação, em contrapartida à realidade medieval, que não dirigia olhares mais atentos à infância. O século XVI foi o momento em que o homem abandonou a ideia medieval de Deus como centro do Universo e se voltou para si e para o mundo (FONTERRADA, 2008, p. 49). Nesta procura, preocupavam-se com a formação destas crianças, tanto as famílias quanto autoridades da Igreja e do Estado, sendo esta inquietação trazida à organização das instituições de ensino.

A música acompanhou essa tendência. Ainda que o objetivo continuasse voltado à formação de músicos para a igreja, as possibilidades foram ampliadas. Adaptava-se aos novos modos de ser da sociedade, que não deixava a formação de crianças acontecer somente na convivência despretensiosa com adultos. Os pequenos aprendizes de música eram abrigados em instituições chamadas de “conservatórios”, que na verdade eram mais semelhantes a “orfanatos”.

Já na Idade Moderna, inaugurada no início do século XVII, um pensamento mais cartesiano, mais matemático, começou a predominar. Explicações lógicas e objetivas, ancoradas na ordem, no método e na reflexão, tornaram-se condição para o entendimento da verdade. Outra característica a citar, ainda que sem os aprofundamentos necessários para compreender a complexidade que este conceito atinge em diferentes épocas, é o de “imitação da natureza”.

De maneira simplificada podemos colocar que, no século XVII, a natureza era identificada como *razão* e verdade. Sua imitação era a maneira de tornar mais palpável e agradável a verdade da razão. Dentro desta perspectiva, somente a poesia podia ser admitida no reino das artes. A música, que não era capaz de imitar a natureza, caracterizada por um simples jogo de sons, não podia ocupar função mais elevada do que a de trazer algum prazer aos ouvidos. A música seguiu com posição desprivilegiada, a não ser que estivesse vinculada à poesia, esta sim, uma forma digna de respeito. O esteta italiano Enrico Fubini considera:

Para o espírito racionalista cartesiano [...], arte e sentimento não tinham autonomia, não cumprindo nenhuma função essencial na vida do homem. A música

representava apenas as formas inferiores de sentimento e, na classificação hierárquica das artes, ocupava o último lugar, enquanto a poesia, antiga companheira desde a tragédia grega, ocupava o primeiro (FUBINI apud FONTERRADA, 2008, p. 50).

Na segunda metade do XVIII, a “natureza” passou a ser considerada símbolo de *espontaneidade* e expressividade. Sua imitação passa a ser associada a noções de *coerência* e verdade, estabelecendo o vínculo entre arte e realidade. Percebe-se, então, a inevitável comparação arte-natureza, independente da complexidade que este conceito adquire. Justamente esta característica da música, a de não conseguir imitar a natureza como outras linguagens artísticas, que anteriormente havia lhe deixado em posição de inferioridade perante as outras manifestações artísticas, começa, com o passar do século XVIII e chegando ao XIX, a colocá-la em uma posição privilegiada, de destaque.

No pensamento iluminista, a música tinha uma função prioritariamente recreativa e utilitária, no sentido de o músico servir à Igreja ou à nobreza, não havendo foco em um conteúdo moral ou educativo. A música passa a ser considerada assemântica (FONTERRADA, 2008, p. 65). A chegada do Romantismo mantém este grupo de características, porém a observa por outro ângulo:

A música é tudo o que foi afirmado, mas, justamente por ser assemântica, consegue transmitir o que não é possível à linguagem comum. Por esse motivo é superior a qualquer outro meio de comunicação. [...] Mais do que a linguagem verbal, capta a realidade mais profunda, a essência do mundo, pois sendo assemântica, vai além da linguagem comum e expressa o que as outras não conseguem: a essência do mundo, [...]. E quanto mais afastada de qualquer tipo de semanticidade e de compreensão (conceitualidade), mais completamente consegue fazer isso (FUBINI apud FONTERRADA, 2008, p. 66).

Aos poucos, seguindo tendências semelhantes à de Fubini, a música se distanciou dos ideais iluministas para ganhar posições de destaque, principalmente na música instrumental.

Trazendo brevemente para o campo da filosofia, chegamos a Hegel, que influenciou com seus pensamentos basicamente duas tendências românticas de se fazer e entender música: a primeira que a entende como linguagem expressiva e outra que a considera forma pura. A diferenciação para as demais linguagens artísticas começa por sua matéria prima: o som (algo que já havia sido explorado em outros períodos). Ainda dentro dos ideais românticos, Hume afirma que há uma verdadeira ligação entre música e alma, pois ambas são da mesma natureza, não havendo separação entre materiais externos e ideia (cf. FONTERRADA, 2008, p. 71).

Tal pensamento filosófico obscurece as fronteiras entre forma e conteúdo, sujeito e objeto. A música passa a ser considerada uma linguagem que não precisa de “tradução” para atingir o interior. A identidade do “eu” recolheria momentos dispersos de sua existência para o retorno consigo mesmo, da mesma forma que a música organizaria temporalmente toda a sua ação efêmera. Logo, ambos não seriam um fluxo indeterminado no tempo, o que encaminha para a seguinte conclusão: a tarefa da música, portanto, não seria expressar sentimentos, mas revelar à alma sua identidade, graças à afinidade entre sua estrutura e a da alma (FUBINI apud FONTERRADA, 2008, p. 72).

Esses pensamentos de música e expressão também abrem portas para tendências de concepção formalista da música, marcando uma distinção entre a estética dos sentimentos e a estética da forma. Esta última aparece como uma reação ao ideal romântico de lirismo e subjetividade. O crítico musical austríaco Eduard Hanslick (1825-1904), principal defensor desta conduta de pesquisa, acreditava que as artes plásticas haviam conseguido chegar num ideal de “objeto belo” sem que isso necessitasse da interferência da aridez de sentimentos pessoais. Para Hanslick, somente seria possível chegar à união desses planos – o técnico e o estético – pela negação do conteúdo emocional e do poder representativo da música, por ele considerada “forma pura”. Para ele, o belo na música não se identifica com os das demais artes porque os materiais não são os mesmos e “as leis do belo, em qualquer parte, são inseparáveis das características particulares do seu material e de sua técnica” (HANSLICK apud FONTERRADA, 2008, p. 74).

Na mesma linha de raciocínio são levantadas questões sobre a estrutura lógico-gramatical da música, apontando para duas tendências: na primeira, seu conjunto de regras é um produto histórico e cultural, sofrendo mutações conforme o tempo. Estando situada em uma determinada época, também está impregnada de mortalidade. Na segunda, a música é fruto de uma racionalidade intrínseca e eterna, abrindo portas para análises estruturalistas da linguagem, que visam explicar o fenômeno numa matriz comum, ainda que as manifestações estejam imersas em contextos culturais diferentes e diversos.

Hanslick seguiu uma linha de oposição a Wagner, por exemplo, que almejava o regresso da linguagem musical a um patamar de sintonia com as demais linguagens artísticas, de conexão com a poesia e de retorno ao ideal trágico, transcendendo aspectos meramente técnicos. Essa confluência das linguagens foi chamada por Wagner de “Obra de Arte Total”. Pretendia trazer ao seu povo um tipo de teatro que integrasse as linguagens, que estivesse intimamente ligado à cultura de seu povo.

O século XIX, caminhando para o XX, assistiu e viveu grandes momentos de ebullição e a música transformou-se diante dos acontecimentos. Sofreu influência de revoluções industriais e elétricas, por exemplo, bem como de grandes pensadores, como Marx, Freud e Nietzsche. Apesar dos grandes movimentos e transformações coletivas, as sociedades ocidentais conviviam simultaneamente com as dúvidas sobre o indivíduo e sua consciência, o dilema entre objetividade e subjetividade.

Em relação ao ensino musical, o fim do século XIX trouxe mudanças significativas nos conservatórios, que agora traziam um ensino profissionalizante em substituição ao antigo modelo italiano, semelhante a orfanatos. O ensino da música focou no desenvolvimento individual, priorizando habilidades técnicas, sistemáticas e mecanicistas. Nestes moldes, criou-se no Rio de Janeiro, em 1845, o Conservatório Brasileiro de Música e em São Paulo, em 1906, o Conservatório Dramático e Musical.

Paralelamente à implantação de um ensino musical nos moldes citados anteriormente, pesquisadores tentavam descobrir bases científicas para explicar o fenômeno acústico e, mais do que isso, decifrar o fazer musical por esta ótica. Não era uma particularidade musical, já que o que se chamou de Positivismo procurava cobrir de métodos e observações científicas todas as ações humanas, até mesmo as éticas e estéticas.

Hermann von Helmholtz (1821-1894), importante físico do século XIX e identificado com os preceitos positivistas, debruçou-se em pesquisas sobre o fenômeno acústico e como o aparelho auditivo se comporta na qualidade de receptor dos estímulos sonoros. Desconsiderando elementos inerentes à cultura do lugar, trouxe ao topo o que chamou de “legalidade natural”, afirmando que “quaisquer que sejam as leis estéticas e artísticas, elas não podem contradizer as leis naturais que governam os sons e suas relações (FONTERRADA, 2008, p. 83)”. Evidentemente, outros pensadores seguiram em linhas de contestação a tais condutas, como foi o caso do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919). Para ele, a escuta não é apenas uma reação passiva à ação oscilatória do órgão auditivo, mas uma atividade altamente complexa das funções lógicas do espírito (RIEMANN apud FONTERRADA, 2008, p. 88).

Poderíamos citar inúmeras outras tendências para ilustrar melhor esta breve descrição de períodos que contribuíram para a consolidação da atividade musical como a entendemos hoje: compositores, pensadores, experiências contraditórias, com mais ou menos influência em seu tempo. Poderíamos também ampliar as análises para um circuito que ultrapassasse este recorte ocidental da história, atingindo músicas de tradições distintas, até mesmo as da vasta e diversa cultura brasileira. No entanto, não cabem aqui aprofundamentos específicos,

mas sim o que pode se extraír de elemento comum num contexto mais amplo, com reflexos explícitos no fazer musical atual. Para que consigamos atingir um dos objetivos iniciais deste trabalho, o de analisar o comportamento apartado que a música, em muitas situações, apresenta diante das demais linguagens artísticas, também acrescentarei a seguir, de maneira livre e sem menções específicas a autores, algumas outras ações ligadas às manifestações artísticas modernas, de grande importância, com impactos expressivos no fazer artístico contemporâneo:

- a) O surgimento dos registros fotográficos, que questionaram e reposicionaram conceituados artistas e seu ofício de retratar pessoas e situações, fazendo surgir uma nova linguagem, uma outra representação da realidade, um outro ofício, um outro olhar artístico. A técnica refinada do pintor, com poucos detentores, que valorizava e remunerava a distinção que cada artista ganhava, dada sua capacidade de registrar com fidelidade uma determinada “cena”, foi substituída por um imediato “clic”, das mãos de alguém que nem precisava acumular ou compartilhar visões artísticas em sua complexidade.
- b) O surgimento do cinema, inicialmente trazido em animações de poucos segundos, e que levaram ao deslumbre populações inteiras que assistiam hipnotizadas às fotos que ganhavam movimento. Esta invenção não só reposicionou o mundo da fotografia, mas também o do teatro, do drama, do ator, do músico, e todo o ramo de funções agregadas que surgiram para respaldar a produção e distribuição destes novos formatos.
- c) O surgimento dos registros fonográficos, que aos poucos começaram a trazer aos lares e instituições as gravações, tornando a música algo um tanto menos efêmera, tal como o ato de assistir a um concerto. Recolocou também o papel do intérprete, do indivíduo que almejava tocar um instrumento, integrar um conjunto, comprar uma partitura, estudar uma nova peça. Começou também a trazer novos referenciais de concepção e de interpretação, não mais restrito ao canal do mestre para o discípulo. As referências se tornam mais amplas, mais compartilhadas.
- d) Mais tarde, com o surgimento dos computadores e da Web atingiu-se um novo estágio neste processo, visto que atualmente é possível não somente ouvir como assistir aos vídeos de intérpretes consagrados e também de pessoas que, por livre e espontânea vontade, dividem suas práticas, maneiras inovadoras de tocar, curiosidades, resoluções de problemas técnicos e outros.

- e) E por último, em consonância com todos os anteriores, o aprimoramento da imprensa, da comunicação, dos meios de comunicação, do comércio, da “venda” de tudo que se pode consumir em novas produções artísticas e comportamentos derivados dela. Este último ponto estará mais aprofundado na sequência, visto que é tópico indispensável na discussão sobre a construção de identidades de um povo, de um grupo ou indivíduo.

A conclusão parcial que se pode tirar, ainda que ancorada somente nestes aspectos históricos e sociais mencionados até o momento, é que estes dão conta de compreender boa parte da distinção observada na atividade musical em relação ao amplo campo das demais manifestações artísticas de hoje. Evidentemente, adotamos uma visão que generaliza, e que faz isso sabendo que os ambientes não se comportam de maneira uniforme. Mas utilizamos este meio para compreender um comportamento facilmente observável: quem frequenta ambientes artísticos institucionais, sejam escolas, centros de artes, de exposições, salas de concerto, museus e outros, sabe que é muito comum encontrar comportamentos mais conservadores entre músicos do que entre artistas de outras linguagens. Há, em grande parte dos casos, uma tendência a posicionamentos mais progressistas e experimentais nas outras linguagens, e o músico, em geral, tende a permanecer um tanto mais confinado em seu ego e em aspectos técnicos estritamente relacionados à sua função.

Mesmo diante dos diferentes desdobramentos que isso ganha nos mais variados ambientes, ficaremos mais centrados nos locais de ensino da arte para jovens, na direção anteriormente proposta, na relação do mestre com o aluno. A intenção é lançar hipóteses para este comportamento diferenciado, baseadas no que já foi explicitado, para que possamos atingir a realidade dos alunos que serão citados como exemplo, com o intuito de se identificar problemas e transpor desafios.

Percebe-se que elementos trazidos de diferentes épocas, conceituados de maneiras muitas vezes em linha de oposição - o som como “matéria prima”, a incapacidade musical de imitar a natureza, o ideário de ser a linguagem que mais fala ao interior do indivíduo, ou a que mais se distancia de uma gramática palpável etc. – acabaram por mover a música para um lugar de destaque, seja por superioridade ou por inferioridade.

No ambiente escolar, é comum encontrar professores das mais variadas áreas artísticas que trabalham na aproximação do aluno com sua linguagem, que soltam as amarras para a experimentação, que propõem exercícios e vivências nos quais a bagagem que o aluno traz também é repertório, que fazem o jovens se sentirem aptos a criar, ainda que conscientemente

saibam que existem elementos a serem aperfeiçoados. Muitas vezes, na direção oposta, há professores de música que sacralizam os instrumentos musicais, ritualizam e tornam inacessíveis performances soltas e desprendidas do código, que colocam a teoria e a gramática musical como pré-requisito para qualquer ação prática.

Ainda que os métodos desde os anos 60 tenham se renovado, que hoje tenhamos à disposição inúmeros modelos de práticas inovadoras, com resultados positivos e comprovados em inúmeras situações, muitos músicos ainda se apegam a modelos conservadores e tradicionais, muitas vezes em memória de seus antigos mestres. Com tamanha oferta atual, com tantos ouvidos abertos, em plena formação, sedentos por descobrir novos gêneros musicais, com tantos shows, concertos, vídeos, clips, podemos imaginar que o aluno nos chega desprovido de conhecimento e que temos que com estes novatos partir do zero?

Vimos que os conservatórios que surgiram no final do século XIX e no XX eram muito centrados em aspectos tecnicistas. Correntes de pensamento contemporâneas à criação destas instituições, principalmente ligadas ao positivismo, queriam encontrar, como para todas as áreas, explicações científicas para os fenômenos sonoros e musicais, bem como os estéticos e de apreciação. A separação da música do cotidiano e da cultura das pessoas – sem que isso pudesse ser traduzido em elementos palpáveis, dada a natureza da atividade, que priorizava o virtuosismo e o refinamento técnico – colocou a figura do músico (principalmente o instrumentista) num pedestal aparentemente inacessível. A citação a seguir, do ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik (n. 1948), exemplifica este discurso que torna quase místicos os elementos que compõem a música:

O som [...] é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. [...] os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade). Assim, os instrumentos musicais são vistos como objetos mágicos, fetichizados, tratados como talismãs, e a música é tratada com o maior cuidado (não se pode tocar qualquer música a qualquer hora e de qualquer jeito) (WISNIK, 1989, p. 28).

Voltando ao ambiente escolar, outra curiosidade surge quando levantamos os estilos e padrões estéticos abordados no ensino das diferentes linguagens das artes. Constatamos, muitas vezes, que a linguagem moderna musical, aquela que estudamos ao reconhecer na história da música que os moldes tonais estavam exaustivamente explorados, quase nunca é trazida para o aluno. Encontram-se facilmente professores de artes visuais encorajando seus alunos a produzirem trabalhos menos figurativos, mais abstratos, inspirando-se em artistas modernistas. No teatro vemos montagens que trazem elementos também contemporâneos, que

rompem as fronteiras entre palco e plateia, fazem releituras atuais de textos antigos, experimentam, criam novas formas e as apresentam em criações coletivas e improvisações. Na dança, utilizam exploração livre de movimentos, um maior conhecimento do corpo e suas possibilidades em junções baseadas em gestos menos tradicionais. Não é preciso citar mais exemplos para concluir que, na música, os movimentos de vanguarda são mais restritos dentro da escola, e arriscaria dizer que fora de seus muros também. Sofrem resistência dos alunos, dos professores e de quem mais desejarem tornar espectador. Fica parecendo que a música “adormeceu” tentando ser proposta de organização do caos sonoro, com suas regras e códigos específicos. Que o caos sonoro da Revolução Industrial, por exemplo, nunca atingiu a linguagem, que experiências para além da tonalidade nunca foram feitas, e nunca serão aceitas. Podemos ilustrar com a passagem a seguir esta linha que percebe a música como “purificação” e contato direto com o eu interior. O “mar” da citação aparece para simbolizar o “ruído branco”, a sobreposição desordenada de diversas frequências sonoras:

Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e o ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza do universo, porque insemina nele um princípio de ordem). [...] Essa afinação do pulso e da altura definida soa como metáfora subliminar do salto biológico em que a vida sai do mar (WISNIK, 1989, p. 27)

Recorrendo novamente aos pensamentos de Hanslick, o “objeto belo” das outras linguagens artísticas se definia isento de carga sentimental. Faltava para a música, por ele considerado “forma pura” chegar nisso pela negação do conteúdo emocional e do poder representativo. Lançamos a partir daí a hipótese de que toda essa busca se estagnou no fim do período Romântico, sem os ouvidos “comuns” assimilarem de fato uma música que tendia a se aproximar do ruído, a retornar ou compactuar com o caos. A concepção artística apartada e diferenciada da música em relação às outras áreas, que seguiu por longos períodos, com conservatórios em moldes tradicionais, não foi capaz de absorver esta tendência a ponto de criar movimentos em número realmente expressivo, que aproximassem um público maior, que não deixassem a interpretação a cargo somente dos seletos artistas eruditos.

Sabe-se que a arte dos eruditos, desde a época dos mecenatas, que passaram a patrocinar artistas para produzirem e viverem disso, servia para dar destaque, para ser elevada em comparação àquilo que podia ser feito por um cidadão comum. O destaque para uma

burguesia em ascensão que desejava assim ser percebida pelo entorno. A música foi em busca de um virtuosismo cada vez maior, cada vez mais certa de suas particularidades, com o músico cada vez mais centrado em si mesmo, “falando sua própria língua”, e tocando somente para quem fosse capaz de entendê-la.

Cabe então outra observação: o fato da música ser praticamente a única linguagem artística dentro da escola que faz distinção ou luta constantemente contra preconceito em torno da divisão - erudito e popular. Naturalmente, professores de literatura, ou mesmo de artes visuais, fazem distinção entre produções representativas da norma culta ou regionais, entre pintores renomados e artesãos. Mas esta polarização mais definida parece terreno mais propício para músicos. Os solos parecem bem menos permeáveis para dissolver estas diferenças.

Muitos autores modernos se propuseram a estudar e entender o fenômeno acústico por outro ângulo. O educador musical Murray Schafer (1933), por exemplo, trouxe o conceito de “paisagem sonora” e é extremamente bem-vindo trabalhar com os alunos a escuta do entorno, a percepção de tudo aquilo que inevitavelmente atravessa nossos ouvidos sem que muitas vezes nos atentemos para isso. Não seria esta uma forma de aproximar o aluno, trazendo o cotidiano para a experiência musical, como costumam propor as demais linguagens artísticas? Todas as linguagens, então, poderiam repertoriar por aquilo a que se tem acesso imediato.

Mas o que se observa rotineiramente, mesmo quando se leva à frente trabalhos alternativos como o citado acima, é que fica latente um desejo nos alunos, e muitas vezes no próprio professor de, num futuro bem próximo, fazer música convencional, tonal, com instrumentos convencionais. Há padrões muito arraigados neste sentido, e nisso se encaixa uma série de apontamentos que estarão descritos na próxima parte, em que entram em questão a construção da identidade e os padrões de arte ofertados pela Indústria Cultural. Mas ainda sem entrar nestes méritos, retornando aos desejos em torno da música convencional, surge no professor adepto de moldes mais tradicionais de ensino a ideia de que o aluno precisa, primeiramente, conhecer a linguagem, seus mecanismos, como pré-requisitos para qualquer outra ação mais prática. Então, lança mão da teoria musical para que o aluno saiba como “falar esta língua”. Os registros escritos, a organização das notas, escalas e acordes surgem para tentar estruturar e explicar como se faz a música.

Cabe, então, uma comparação: seguindo as ideias do linguista Marcos Bagno, uma gramática surge para normatizar uma determinada língua, falada por um determinado povo ou nação, e está em constante transformação e renovação. A partir do momento em que não houver mais falantes de uma determinada língua, a mesma estará morta. Dicionários e regras

para quem nunca ouviu e aprendeu tal idioma não farão sentido algum. A língua está viva para quem fala e transfere para as próximas gerações o seu propósito. Para reforçar esta ideia cito Marcos Bagno:

As gramáticas foram escritas precisamente para descrever e fixar como “regras” e “padrões” as manifestações linguísticas usadas espontaneamente pelos escritores considerados dignos de admiração, modelos a ser imitados. Ou seja, a gramática normativa é decorrente da língua, é subordinada a ela, depende dela. Como a gramática, porém, passou a ser um instrumento de poder e de controle social, de exclusão cultural, surgiu essa concepção de que os falantes e escritores da língua é que precisam da gramática, como se ela fosse uma espécie de fonte mística invisível da qual emana a língua “bonita”, “correta” e “pura” (BAGNO, 2015, p. 94).

Nesta analogia com o idioma de um povo, digo que não faz sentido aprender um conjunto de regras sobre música sem que se tenha experimentado na prática algo sobre ela, para além de exercícios de apreciação. É muito comum no ensino tradicional de música que crianças sejam submetidas aos conceitos teóricos para que ganhem “autorização” para tocar um instrumento. Uma criança se alfabetiza falando fluentemente sua língua materna, que absorveu por exposição e em ação em torno dela. Assimila a escrita relacionando símbolos às sentenças que já sabe construir, com sentido gramatical inclusive, que apenas não foi formalizado. De maneira análoga, os registros e conceitos musicais deveriam surgir à medida que pudessem estabelecer relação direta e coerente com as experiências práticas junto ao som e ao tempo, às texturas e densidades, às articulações e dinâmicas, aos direcionamentos e agógicas musicais.

1.1 Identidade cultural

Esta parte do trabalho trará referenciais e épocas semelhantes às visitadas anteriormente, onde foi feita uma abordagem histórica que auxilia na compreensão, seguindo o foco desta pesquisa, de como a linguagem das artes (e a música, mais precisamente) consolidou suas práticas, dentro e fora das instituições de ensino. No entanto, esta parte estará mais voltada para a construção de identidades, seja aquela buscada por um indivíduo, seja aquela que quer ser percebida em grupo, aquela que quer se afirmar, que sofre com o preconceito. Diante desta análise, será possível não somente relacioná-la com o que já foi exposto na parte anterior como também entender mais a fundo as implicações que este tema traz na relação dos jovens com o fazer musical, suas escolhas, sua formação e ampliação de seu repertório.

A seguir, em consonância com os pensamentos do teórico social Stuart Hall (1932-2014), teremos novamente um apanhado histórico que parte da Renascença e, chegando à atualidade, defende a ideia de que as identidades modernas estão cada vez mais em trânsito, mais complexas, instáveis. Chega a parecer contraditório o fato das identidades, estando elas cada vez mais sujeitas a elementos globalizantes, não estarem seguindo apenas uma lógica, simplista e unidirecional, mas estarem adquirindo traços mais homogêneos, mais unificados, menos diversos. Em algumas situações, as identidades são “pulverizadas”, não seguindo necessariamente os domínios e a hegemonia global.

Teóricos defensores das identidades em colapso no fim do século XX utilizam, de maneira frequente, o argumento de que isso vem acontecendo basicamente pela fragmentação da paisagem cultural, que no passado fornecia bases mais sólidas para a localização do indivíduo na sociedade.

Para contextualizar brevemente o caminho histórico, pode-se separar três concepções de identidade que percorrem os períodos (HALL, 2011, p. 10): na primeira, temos o sujeito do Iluminismo, centrado no “eu”, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação. Este “núcleo interior” se formava a partir do nascimento e permanecia com o sujeito, contínuo e idêntico ao longo de sua existência, sem transformações causadas por ações externas.

A segunda concepção é a do sujeito sociológico, que reconhece a formação do indivíduo a partir da interação com o outro, na vida em sociedade, relacionando o mundo público ao particular, cobrindo os espaços entre exterior e interior. O sujeito não nasce detentor de uma série de características e sim constrói sua identidade a partir do contato. A identidade, neste caso, “costura” o sujeito à estrutura.

Por fim, temos o sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, podendo se identificar com várias, até mesmo contraditórias ou incompletas. O indivíduo assume identidades diferentes, que não estão ao redor de um “eu” coerente, absorvendo as constantes mudanças na paisagem cultural que o cerca. Ainda assim, é possível que o sujeito se perceba como unificado, de acordo com esta “fantasia” da completude vista pela psicanálise, que reaparecerá em outros pontos desta exposição. Esta última concepção de identidade ganhará mais aprofundamentos visto que é nesta que se dará a relação mais direta com a proposta deste trabalho, de analisar o impacto desta condição no fazer musical.

Conforme argumenta o teórico político argentino Ernesto Laclau (apud HALL, 2011, p. 14), estas sociedades da modernidade tardia “são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeito – isto é,

identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta”.

As sociedades tradicionais veneram o passado e os símbolos, pois eles perpetuavam a experiência de gerações. Na modernidade, as práticas são constantemente examinadas e reformadas. Para colaborar com este ponto de vista, Stuart Hall cita Karl Marx:

é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas [...] são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes mesmo de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar (MARX apud HALL, 2011, p. 12).

Ainda segundo Hall (2011, p. 18), o colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval também trouxe novas noções de individualidade. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou em movimento todo o sistema social da modernidade. No movimento contra o feudalismo, o homem se viu buscando um novo lugar, contra a rigidez de uma sociedade rigorosamente hierárquica. O Protestantismo também buscou um novo lugar do homem na relação direta com Deus, com mais independência das relações mediadas pela Igreja.

Este comportamento mais individualista ganhou mais corpo com a chegada das tendências cartesianas, representada principalmente por Descartes, que trouxe o domínio do sujeito pensante e consciente, no centro do conhecimento. Sua proposta baseada no dualismo “mente” e “matéria” é retratada na conhecida expressão: “Penso, logo existo”. Comportamentos e categorias mais coletivos eram derivados também deste pensamento cartesiano, do indivíduo como a entidade maior. No pensamento liberal, o comércio, por exemplo, passou a ser visto como indivíduos separados, com suas propriedades, que decidiam em algum momento entrar em relação econômica ou comercial com outrem.

Ainda era possível no século XVIII imaginar processos centrados no indivíduo “sujeito da razão”. Mas, à medida que as sociedades se tornaram mais complexas, foram obrigadas a adquirir uma nova forma, mais coletiva. Após um processo de forte industrialização, surge uma maior estrutura do Estado para organizar a vida do cidadão da nova ordem capitalista. O sujeito individual tornou-se enredado na burocracia e administração deste Estado. As novas ciências sociais, então, passaram a se preocupar com o “eu” dentro da

sociedade. Este “eu” era visto pela biologia darwiniana como um humano biologizado - a razão tinha sua base na natureza e a mente, no desenvolvimento físico do cérebro.

Percebe-se como os movimentos são mais complexos do que as descrições podem contemplar. Uma tendência mais individualista pode conviver simultaneamente com outra de ordem mais coletiva, ou que traz o olhar crítico a tal realidade. Sendo assim, na Modernidade, o indivíduo soberano permaneceu como figura central do discurso e os preceitos cartesianos foram institucionalizados na divisão das ciências sociais entre a psicologia, e seu estudo dos processos mentais do indivíduo, e as outras disciplinas. Já a sociologia veio oferecer a crítica ao “individualismo racional” do sujeito cartesiano e o estudo sobre a maneira como o conflito entre os diferentes papéis sociais são negociados. Os artistas e intelectuais do Modernismo, também com olhar crítico, procuraram retratar a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado frente à multidão anônima e impessoal da metrópole.

Esta desconstrução do sujeito cartesiano na modernidade tardia (da segunda metade do século XX) pode ser observada em algumas teorias que exerceram grande influência nesta época (HALL, 2011, p. 22). A primeira vem do pensamento Marxista, reinterpretado na década de 1960, que afirma que o sujeito não pode ser autor de sua própria história, visto que só pode agir sobre condições deixadas por outros, a partir e limitados aos meios que lhe foram dados. Com isso, Marx deslocou dois princípios básicos da filosofia moderna: primeiro, que há uma essência universal de homem e, segundo, que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”, o qual é seu sujeito real.

A segunda, que arrasa com os conceitos de sujeito com identidade fixa e unificada – como no “penso, logo existo” – veio com Sigmund Freud (1856-1939), na afirmativa de que somos formados com base em processos psíquicos do inconsciente e que isso se dá na relação com o outro. A identidade é algo formado, e não inato. Embora o sujeito seja sempre partido ou dividido, o indivíduo percebe-se como pleno e resolvido. A identidade surge da falta de inteireza que busca ser preenchida pelo que imaginamos ser no olhar do outro.

A terceira chegou com o linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913), nas considerações a respeito de não sermos autores daquilo que expressamos por meio da língua que falamos. Ela nos chega repleta de diferentes significados, imersos numa cultura, e em trânsito. Falar uma língua é ativar a imensa gama de representações que já está embutida em seu sistema e cultura. As palavras não têm significados fixos e relação direta com objetos ou eventos fora da língua. Se relacionam com outras palavras da língua por relações de similaridade ou diferença. O significado é instável: procura o fechamento, a identidade, mas é constantemente desestabilizado pela diferença. Nesta comparação, a identidade do indivíduo

está estruturada como a língua, pois sempre serão frustradas as expectativas de se criar mundos fixos e estáveis.

A quarta teoria é a do filósofo Michel Foucault (1926-1984), destacada pelo que chamou de “poder disciplinar”, que consiste na revelação de um novo poder que surge para regular e vigiar a vida do indivíduo, de seu corpo e de populações inteiras. Por meio de instituições que governam a sociedade e o cidadão – quartéis, oficinas, hospitais, prisões, clínicas – a ideia é manter todas as atividades, o trabalho, infelicidades, prazeres, saúde física, moral, vida familiar, tudo o mais, sob estrito controle e disciplina. Com base em regimes administrativos, conhecimentos profissionais e de ciências sociais, enfim, conseguir produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil”. Interessante perceber que em sua teoria de constituição deste novo poder, com olhar para as massas em instituições de trato coletivo, Foucault atenta para a necessidade do controle individual:

Através da vigilância, da observação constante, todas aquelas pessoas sujeitas ao controle são individualizadas. [...] Um imenso e meticuloso aparato documentário torna-se um componente essencial do crescimento do poder [...]. Essa acumulação de documentação individual num ordenamento sistemático torna possível a medição de fenômenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos, o cálculo de distância entre os indivíduos, sua distribuição numa dada população (FOUCAULT apud HALL, 2011, p. 27).

Esta quinta e última, apesar de não configurar propriamente uma teoria, também se faz fundamental. Analisa o impacto do feminismo, que emergiu na década de 1960, juntamente com outros movimentos, como as revoltas estudantis, os movimentos contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “terceiro mundo”, dentre outros. Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores, nascendo assim a “política de identidade”. Destaca-se aqui o feminismo por sua relação de oposição ao sujeito cartesiano e sociológico, pelo questionamento entre “dentro” e “fora”, “privado” e “público”, por meio do slogan: “o pessoal é político”. Por meio de reivindicações semelhantes pode-se observar o novo fenômeno da politização da subjetividade. Abriu-se na política aspectos completamente novos da vida social (família, sexualidade, divisão do trabalho, etc.), que antes não eram desta esfera (HALL, 2011, p. 27).

Viu-se até o momento, nestes primeiros apontamentos sobre a construção das identidades, um apanhado de diferentes épocas, acontecimentos e um conjunto de influentes intelectuais que contribuíram, ao longo do tempo, para que os indivíduos e as sociedades se percebessem de diferentes formas; do sujeito que nasce com uma identidade fixa, passando pelo que se percebe em construção junto ao entorno, atingindo o “sujeito cartesiano”, e

culminando na fragmentação e em novas percepções identitárias, com a introdução de elementos mais subjetivos da vida particular no campo de ação política. Vale lembrar que, num assunto amplo e complexo como este, as escolhas apresentadas até o momento são apenas um recorte que facilita a compreensão. Não há fronteiras tão definidas entre as maneiras citadas de se reconhecer o sujeito na sociedade nem somente estes autores e inclinações compartilhadas, visto que estes mesmos foram contestados em seu tempo, e também posteriormente, por correntes divergentes.

1.2 Culturas nacionais

Na parte anterior foi possível reconhecer as mudanças conceituais de sujeito e sociedade que se seguiram na modernidade tardia e na pós-modernidade. A sequência mostrará como este sujeito “fragmentado” se articula numa das principais fontes de construção de identidade, desde seu nascimento: a identidade nacional. Esta identidade não é algo com o qual nascemos, mas se cria e se recria no interior da própria representação (Hall, 2011, p. 29). Apesar de não estar geneticamente “impressa” em nós, a reconhecemos como nossa parte integrante, trazendo um sentido de pertencimento, como nos mostra o esteta inglês Roger Scruton:

A condição de homem [sic] exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar. (SCRUTON apud HALL, 2011, p. 29)

As pessoas não são apenas cidadãs de uma determinada nação, elas compartilham de uma ideia comum, tal como representada em sua cultura. O que num passado era atribuído exclusivamente a tribos, povos, grupos religiosos e outros foi transferido nas sociedades ocidentais para essa cultura nacional. Isso contribui para a formação de padrões, como a língua, sistemas educacionais mais unificados e uma tendência cultural mais homogênea. Este conjunto acabou se tornando uma peça chave da industrialização e dispositivo da modernidade. Porém, uma cultura nacional não se faz apenas com instituições, mas também com símbolos e representações. Nação é um “discurso” que produz sentido e, ao produzir sentido, produz também identidades.

Sendo a nação, neste sentido, uma “comunidade imaginada” se constrói a partir de narrativas do passado, que retratam na literatura, na mídia, na cultura popular os feitos que nasceram antes e atravessarão toda uma existência. Apoia-se na tradição, herança e continuidade, vendo a cultura presente como o florescimento de uma longa evolução.

Busca-se sempre um tempo “mítico” e remoto, que não condiz muitas vezes com o tempo real, parecendo sempre mais distante. As tradições inventadas tornam o caos da história mais inteligíveis, transformando a desordem em “comunidade”. Se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar em direção à modernidade (Hall, 2011, p. 33) Há um constante retorno à preocupação de purificação, de expulsar os “outros” que ameaçam suas identidades, preparando-se numa marcha para a frente.

Este processo não se dá uniformemente e não é homogêneo nem mesmo dentro das próprias nações. Inúmeros países do continente africano, por exemplo, se viram “divididos” e separados de maneira forçada por um processo de colonização que estabeleceu fronteiras territoriais onde as comunidades locais não viam divisão cultural. Em outros casos, definiram como integrantes da mesma nação povos de origens completamente distintas, incapazes de estabelecer uma unidade entre si.

1.2.1 Brasil

No Brasil, por exemplo, é muito tardio o reconhecimento de si próprio como nação, de elementos culturais a serem compartilhados desta forma, sendo esse um dos motivos atuais de tantos preconceitos, segmentação e segregação, seja em aspectos étnicos, culturais, regionais e outros, considerando um país tão extenso territorialmente quanto diverso.

Segundo o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), isso se deu pelo processo de colonização português, que não tinha o propósito de “transplantar” os moldes da colônia para outro lado do oceano, edificando vilas e povoados em seus padrões culturais, como fizeram os ingleses.

Nações há no Novo Mundo – Estados Unidos, Canadá, Austrália – que são meros transplantes da Europa para amplos espaços de além-mar. Não apresentam novidade alguma neste mundo. São excedentes que não cabiam mais no Velho Mundo e aqui vieram repetir a Europa, reconstituindo suas paisagens natais para viverem aqui com mais folga e liberdade, sentindo-se em casa (RIBEIRO, 2006, p. 410).

Os portugueses que desembarcaram em 1500 em terras brasileiras se aliaram e se miscigenaram com os habitantes locais a fim de empreenderem um grande esforço de expansão e exploração territorial. Este brasileiro, que nascia de uma “união” entre pessoas de

origens distintas, fosse português, indígena, ou vindo da África, era “ninguém”. Nasce, nas palavras de Darcy Ribeiro, o conceito de “ninguendade”.

Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ninguendade. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino (RIBEIRO, 2006, p. 410).

Trazendo, neste apanhado sobre a construção de identidades, o primeiro paralelo musical, dizemos que este reconhecimento tardio do “ser brasileiro” tem reflexos atuais explícitos. Quando o Brasil “independente”, pós Abolição, começa a ter que caminhar na verdadeira emancipação, caminha em conflito consigo mesmo, negando e afirmado diferentes vertentes formadoras da diversidade cultural que reconhecemos hoje. No século XIX, no Rio de Janeiro, por exemplo, era muito comum encontrar uma elite almejando para si os “bons costumes europeus”, incluindo a música, eliminando qualquer interferência da raiz negra que ali, bem próxima, habitava os morros e os casarões no centro da cidade. Esta população negra vinda em grande parte do nordeste após a abolição, vivia marginalizada, gestando, de maneira híbrida, gêneros musicais particulares que somente muito mais tarde foram reconhecidos e explorados como genuinamente brasileiros. Mas a história da música brasileira não para por aí, pois ganha novos contornos e influências com a grande massa imigratória do fim do século XIX. Mais tarde, num fenômeno globalizante que atinge praticamente todo o mundo, recebe novamente uma corrente que dita novos padrões e estilos, considerando também o grande poder da Indústria Cultural internacional.

1.2.2 Representatividade identitária

Voltemos um pouco à discussão das identidades nacionais. Diante do que já foi exposto, vale a consideração de que as nações buscam elementos para unir seus membros e suas diferenças numa identidade que as represente. Recorrendo aos pensamentos do filósofo Ernest Renan (1923-1992), Stuart Hall (2011, p. 34) traz a ideia de que três coisas são fundamentais para a constituição espiritual de uma nação: “a posse em comum de um rico legado de memórias, o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisiva, a herança que recebeu”. Juntas formam a base conceitual que constitui uma identidade nacional: memória, desejo e herança.

Uma identidade nacional procura unificar elementos distintos de seus membros, seja de classe, gênero ou raça. A maioria das nações, em busca deste fim, foram “unificadas” pela supressão forçada das diferenças culturais em um longo processo de conquista, que massacraram e subjugaram culturas. Mas estes começos violentos têm que ser “esquecidos”. As nações, então submetidas a uma estrutura de poder cultural, procuram, no interior de diferenças étnicas, de gênero e classes sociais, trazer o sentimento de pertencimento a uma “única família”. A ideia de nação também não considera com peso de igualdade a participação de diferentes grupos, pois alguns predominam sobre outros. Novamente, como nas fantasias do “eu inteiro” da psicanálise lacaniana, as identidades nacionais seguem representadas como unificadas, numa falsa sensação de completude (HALL, 2011, p. 36).

Tenta-se unificar também a “raça”, em contraponto à formação da maioria das nações, que têm povos híbridos, considerando seu processo de formação. Justificar as diferenças pelo biológico, último refúgio das ideologias racistas, é tarefa complicada, pois grandes variações genéticas são visíveis em povos teoricamente da mesma origem, por vezes maiores do que entre uma “raça” e outra. Então, a “raça” é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica (HALL, 2011, p. 37). Acaba se definindo por padrões não específicos, como características físicas (cor da pele, textura do cabelo, características corporais) na intenção de diferenciar um grupo do outro.

Seu caráter não científico não abala, no entanto, os efeitos destas questões na vida em sociedade. De acordo com o historiador britânico Paul Golroy (1956), as ideias de raça de períodos de ideologias extremas de discurso nacionalista, como no fascismo, têm sido substituídas por definições culturais, deixando a “raça” ganhar espaço nos discursos de identidade nacional.

Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar “raça” com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo. Um racismo que tomou uma distância necessária das grosseiras ideias de inferioridade e superioridade busca, agora, apresentar uma definição imaginária da nação como uma comunidade nacional unificada (GOLROY apud HALL, 2011, p. 37).

1.3 Globalização

A globalização é um fenômeno que, sem dúvida, contribuiu muito para o deslocamento das identidades nacionais no século XX. O sociólogo Immanuel Wallerstein (1930-2019) afirma que o capitalismo “foi, desde o início, um elemento da economia mundial

e não dos Estados-nação. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (WALLERSTEIN apud HALL, 2011, p. 39).

Na sequência, Stuart Hall (2011, p. 40) lança três possíveis consequências da globalização nas identidades nacionais:

- 1 – As identidades nacionais estão se desintegrando
- 2 – Identidades nacionais, e outras locais, estão sendo reforçadas pela resistência à globalização
- 3 – As identidades nacionais estão em declínio e novas identidades híbridas estão tomando seu lugar

A globalização trouxe a compressão do espaço-tempo, num encurtamento que dá a sensação de que o globo e as distâncias são bem menores. De acordo com o sociólogo britânico Anthony Giddens (apud HALL, 2011, p. 41), “nas sociedades pré-modernas o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, [...] dominados pela presença, por uma atividade localizada. A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ausentes”. O sociólogo Kevin Robins (apud HALL, 2011, p. 45) refere-se à globalização como a compressão dos horizontes espaço-tempo e a criação de um mundo de instantaneidade e superficialidade. O econômico e o cultural estão em contato intenso.

Alguns teóricos argumentam que existe um enfraquecimento das formas nacionais de identidade cultural, num reforçar de outros laços. Este afrouxamento com uma identidade cultura própria pode estar promovendo a fragmentação de códigos culturais, a multiplicidade de estilos e uma ênfase no efêmero, no flutuante. Segundo o cientista da computação Kenneth Thompson (apud HALL, 2011, p. 42), temos agora o *pós-moderno global*, no qual os fluxos culturais e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas”, “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens. Até as comunidades mais remotas recebem as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente. A produção de itens para as lojas em NY, Londres, por exemplo, está espalhada pelo mundo. E quanto mais a vida social se torna medida pelo mercado global mais as identidades flutuam e se desvinculam de suas histórias e tradições específicas. Num processo de homogeneização cultural todas as diferenças e distinções culturais neste “supermercado cultural” ficam submetidas a uma espécie de “língua franca” internacional, onde se pode “traduzir” todas as diferenças (HALL, 2011, p. 43). A ideia de comunidades fechadas, puras e culturalmente tradicionais é uma fantasia colonial, pois também estão abertas a influências.

Neste momento da exposição cabe o paralelo com autores que aprofundaram questões semelhantes, como a mercantilização da cultura. Os filósofos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), em *A dialética do esclarecimento*, trazem o seguinte apontamento, no capítulo dedicado ao estudo dos mecanismos da Indústria Cultural:

A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, a rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos os são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. Os decorativos prédios administrativos e os centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países. Os edifícios monumentais e luminosos que se elevam por toda parte são os sinais exteriores do engenhoso planejamento das corporações internacionais. [...] Mas os projetos de urbanização que, em pequenos apartamentos higiênicos destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente, submetem-no ainda mais profundamente a seu adversário, o poder absoluto do capital. Do mesmo modo que os moradores são enviados para os centros, como produtores e consumidores, em busca de trabalho e diversão, assim também as células habitacionais cristalizam-se em complexos densos e bem organizados. A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. [...] O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto à necessidade social de seus produtores." (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99)

Em outra citação da mesma obra podemos identificar a ilusão de escolha que se pode ter diante da “diversidade” do mercado, na falsa ideia de que algo que lhe cabe “como uma luva”, num traço de exclusividade, na verdade não passa de mais uma opção que respeita os padrões mercadológicos de produção.

Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu “nível”, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricados para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa. [...] As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99).

Fica cada vez mais explícito que esta globalização não se dá de maneira uniforme, e sim num eterno jogo entre dominantes e dominados. A cientista social britânica Darren Massey (apud HALL, 2011, p. 45) chama atenção para a “geometria do poder”, revelando como a globalização é desigualmente distribuída ao redor do globo. Alguns comandam mais do que outros, alguns iniciam fluxos e movimentos, outros sofrem os impactos, outros são aprisionadas. Kevin Robins (apud HALL, 2011, p. 47) sumariza: “O capitalismo global é, na

verdade, um processo de ocidentalização”. A proliferação das escolhas de identidades é mais ampla no “centro” do sistema global que nas suas periferias. Se quisermos provar muitas opções de cozinhas exóticas num mesmo lugar, devemos ir para Manhattan, Paris ou Londres e não para Calcutá ou em Nova Deli, por exemplo.

Como uma das consequências deste processo temos os fluxos migratório. Grandes potências colonizadoras acabam recebendo um enorme retorno, da periferia para o centro. A pobreza, a seca, conflitos, arbitrariedades políticas, e mesmo a dívida acumulada em bancos localizados nas grandes potências, fazem os menos favorecidos acreditarem na “mensagem” do consumismo global e se mudarem, em busca de oportunidades, para os locais de onde vêm os bens. Isso contribuiu para uma pluralização nestes locais de culturas e identidades nacionais, bem como a polarização entre elas, num recuo de grupos minoritários a identidades mais defensivas (HALL, 2011, p. 46).

Como exemplo deste surgimento de novas identidades, temos o movimento “black”, que surgiu nos anos 70, designando e unindo tanto os afro-caribenhos quanto os asiáticos, que mesmo com muitos elementos distintos, trouxe uma característica comum: a oposição ao domínio branco.

No entanto, há tendências que não seguem necessariamente o fluxo previsto da globalização. Há alguns, como Kevin Robins (apud HALL, 2011, p. 45), que percebem que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também um fascínio pela diferença e mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. Mas não aquela identidade local “pura”. É mais provável que se produza, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais. É muito natural, atualmente, reconhecermos algo de “consumível” dentro do “exótico”, seja na música ou qualquer outra área. Dentro da homogeneização cultural, criam-se nichos, que também são o retrato do mercado, para grupos em afinidade que acabam seguindo produções culturais que lhe parecem “originais”, ainda que desconheça os sentidos de suas práticas. Surgem novas articulações entre o local e o global.

Não é difícil, diante desta proliferação e construção de identidades híbridas, que se encontre em diferentes nações o espírito de reconstrução de uma identidade primária e pura, um retorno à tradição. Basta observar o ressurgimento do Nacionalismo na Europa, as tentativas atuais separatistas de se desvincular de outras nações e blocos, como na União Europeia, a ascensão de governos conservadores que querem reestabelecer a “ordem”, barrar fluxos migratórios, resgatar os “valores nacionais”. No Brasil assistimos, como também nos EUA, a tendências semelhantes, onde governos convocam pela convergência à bandeira, ao

nacional, mas não compactuam com a diversidade. Governos que trazem ideologias conservadoras em seus planos políticos e que querem também, em sua extensão, um “resgate” de padrões morais e de “valores” dos cidadãos.

Outra vertente deste “retorno” é o fundamentalismo, presente em muitas nações do Oriente Médio, principalmente islâmicas, que buscam criar Estados nos quais os princípios políticos estejam alinhados às doutrinas religiosas. Há uma tendência a entender neste tipo de movimento uma reação à imposição de modelos culturais ocidentais. Outros acreditam numa reação por terem sido deixados “fora” da globalização. Outros veem como resultado do fracasso do Estado islâmico em estabelecer lideranças “modernizantes” e seculares. É certo que a restauração da fé islâmica é uma poderosa força política, ideológica e unificadora onde tradições democráticas não têm força.

Tanto o liberalismo quanto o marxismo não previam este “retorno”. Acreditavam num local e particular dando lugar a identidades mais universalistas. Mas a globalização não parece estar produzindo rigorosamente nem uma supremacia do global e nem a persistência do local. Tem produzido realidades mais variadas e contraditórias

1.4 Desdobramentos

Esta parte contém uma análise dos desdobramentos que os assuntos abordados nos subcapítulos anteriores trazem no fazer musical hoje, neste cenário “pós-moderno global”, conforme nomeou Kenneth Thompson, nas citações de Stuart Hall (2011, p. 42). Para isso, de forma sintética, destacamos as principais referências: a consolidação do fazer musical e da linguagem artística nas sociedades contemporâneas, e o paralelo com a construção das identidades dos indivíduos nestes cenários.

Anteriormente, foram expostas conclusões parciais sobre a maneira como a música, e principalmente o ensino desta, posicionou-se de forma um tanto diferenciada quando se compara às ações de outras linguagens da arte. Transpor as “barreiras” conservadoras que ainda se observam em muitas situações, trazer o jovem numa aproximação menos “cartesiana” e tecnicista da música, já são desafios consideráveis. Juntemos a isso, agora, a complexidade da construção das identidades nos jovens, a busca por identificação, semelhanças, desejos, junto a uma atuação manipuladora da poderosa, já citada, Indústria Cultural. Mais do que dar conta da própria linguagem, das práticas, dos parâmetros, elementos, características, histórias, o professor precisa construir (e desconstruir)

constantemente visões, pois algumas chegam repletas de vícios e preconceitos; precisa enfrentar resistência a repertório, precisa impor o grande desafio de desvincular a música do viés mercadológico, do aspecto efêmero e instantâneo onde muitas produções modernas se apoiam.

Mas parece tão fácil cair na armadilha do insistente “retorno ao passado” na música, que lembra o ressurgimento do Nacionalismo nas nações que se sentem ameaçadas e “invadidas” por diferentes culturas, conforme desenvolvido em capítulos anteriores, o retorno às tradições do passado, um resgate da “verdadeira” identidade. Da mesma forma, um resgate do verdadeiro “valor” da música. Seria este o caminho, afirmar que o que se produz hoje não tem o mesmo valor do que alguma referência do passado? Que proporções têm os desafios de estabelecer um diálogo à altura, real, que seja eficaz e produtivo na comunicação com o jovem hoje?

Intrigante perceber, sem querer permanecer neste lugar comum, como alguns textos e teorias de outras épocas realmente se fazem atuais. Michel Foucault, por exemplo, ao trazer suas teorias sobre os “corpos dóceis” e estratégias de controle e poder sobre os indivíduos, sequer se aproximou temporalmente da era tecnológica que se vive atualmente. Mas é possível ver reflexos de suas descrições em um tanto da atualidade. O autor trata da documentação do cidadão, da individualização e do controle sobre o sujeito exercido pelo Estado, ou detentores do poder. Imagina-se o que poderia pronunciar hoje, diante das informações instantâneas que circulam na amplitude das redes, lançando estatísticas ocultas das mais diversas, medindo e armazenando bancos de dados sobre comportamento, consumo, gosto, desejo, posicionamentos políticos, etc. Apesar da sensação de liberdade nas conexões virtuais pode-se ter daí a impressão de meios ainda mais sofisticados de controle e observação da vida privada.

Encontramos pontos de contato também com Adorno e suas descrições de mercado e Indústria Cultural, que moldam as tendências de acordo com o que podem conferir nas próprias expectativas dos consumidores, trazendo uma falsa ideia de escolha, já que não se pode ter a certeza de que se fez uma opção por aquilo que mais agrada ou, então, que algo lhe agrada porque, como indivíduo, se fez imagem e semelhança dos padrões do mercado. De fato, o costume de ouvir somente as músicas da grande mídia só traz elementos culturais “pasteurizados”, atendendo os desejos da moda e do consumo imediato, que devem ser momentâneos e fugazes, já que será preciso dar atenção em breve ao “mais novo lançamento”.

É evidente o papel que a música desempenha nesta busca por identificação, pertencimento a um determinado grupo. Um comportamento que surge, e que quer ser percebido, a partir daquilo que se opta como repertório. As músicas chegam e ficam categorizadas nas *playlists*: música de “velho”, “balada”, “rock”, “paixão”, “para dormir”. Ficam categorizadas no cotidiano, e na escola também. O exercício de apreciação de um gênero musical desconhecido, ou que não é divulgado pela comunicação em massa, pode trazer resistência quase imediata. A apreciação da obra em si, dos elementos que a constroem, parece secundária diante daquilo que o gênero comunica socialmente, primeiramente, o que traz como representação e padrões de comportamento associados. Enfim, o que traz como identidade para o ouvinte.

Relembrando os conceitos e características da globalização, foi possível constatar que ela acontece de forma desigual e que, neste jogo de poder, alguns lançam tendências e outros se submetem a elas. Neste caso, quando se acessa somente as alternativas que a Indústria Cultural oferece, a chance de que isso configure um sortido de músicas internacionais, principalmente dos EUA, é muito grande. Entra-se num outro campo de resistência: a desvalorização ou o simples desconhecimento da música que não é divulgada pela comunicação de massa, o que acaba restringindo o acesso do aluno à diversidade e qualidade do músico e de músicas produzidas fora deste circuito, e que nunca serão o interesse desta Indústria. O professor “luta” para conseguir mostrar que existe “vida” fora da cultura de massa, que o mercado não elege artistas por sua qualidade, que há boa música fora dos canais mais acessados.

Somam-se a isso aspectos particulares da produção artística do Brasil. Nas análises anteriores de construções identitárias foi colocado que o Brasil viveu este processo de maneira tardia, se comparado a outras nações. Demorou-se, e ainda há uma carga grande de preconceitos, para se assumir alguns gêneros como genuinamente brasileiros. Unindo esta característica ao fato de estarmos em posição desprivilegiada no mercado mundial, acabamos sendo bons consumidores da cultura importada, que neste “encurtamento” das distâncias fornecidos pela globalização, acaba se sobrepondo a qualquer elemento externo a ela.

Mas para não permanecer nesta análise de mão única, que percebe a globalização unicamente como um processo de homogeneização e exclusão de culturas menos expressivas, voltemos à ideia de um novo arranjo entre o local e o global, um novo interesse pelo exótico diante da saturação de alguns modismos. Percebe-se em alguns jovens em idade escolar um comportamento transgressor frente às ofertas culturais e musicais. Jovens que, naturalmente inseridos num processo de busca de identidade, desejam apelar para a diferença, para um

destaque dentro do comportamento padronizado. Neste caso, as mesmas ferramentas tecnológicas da comunicação de massa podem trazer de volta a cultura de “nicho”, aquela frequentada por grupos menores, muitas vezes lançadas em produções independentes e de baixo custo.

Neste caminho, a mesma tecnologia empregada para os meios globalizantes, para reforçar o já poderoso segmento dos mais vendidos, pode oferecer uma ampliação de repertório direcionada ao desejo específico do ouvinte. Muitos jovens têm realizado descobertas interessantes pelas tais “sugestões” dos novos aplicativos, sugestões estas que podem estar completamente descoladas dos padrões de produção atuais. Não se pode negar que, com isso, se constituiu um novo “braço” do mercado, um novo interesse por esta cultura de “nicho”.

Este movimento não deixa de estar inserido na já citada “pulverização” das identidades. O mundo pós-moderno aceita a convivência simultânea de tendências múltiplas. É possível se fazer releituras de qualquer época, de qualquer estilo, sem que o indivíduo assim pareça “excluído” socialmente. Há maneiras até modernas de se nomear releituras do passado, como o termo “retrô”. Define um novo estilo que, apesar da evidente inspiração numa época passada, traz diálogo com a contemporaneidade. Pode-se observar isso em objetos, decorações, vestimentas e também na arte. Há uma busca “exótica” na música popular, por exemplo, com alguns grupos que revalorizam o visual e a sonoridade de instrumentos “vintage” (termo criado para definir objetos com mais de vinte anos de uso), sem que isso pareça “fora de moda”. Em outro exemplo e na mesma tendência, existem grupos lançando gravações nos antigos discos de vinil, cultuando e trazendo para adaptações atuais as antigas formas de se fazer música.

A poderosa Indústria acaba por encontrar meios e brechas para mercantilizar aquilo que grupos e movimentos produzem como propostas independentes e muitas vezes até em linha de oposição aos padrões desta Indústria. Isto se enquadra na já conhecida expressão: “apropriação cultural”. Neste cenário cada vez mais permeável em que se situa a interação entre culturas distintas, se tornou fenômeno recorrente. Isso fica caracterizado quando grupo dominante nas ações globalizantes passam a utilizar como meros adereços os objetos e os comportamentos oriundos de grupos e culturas minoritárias que não lhes são parte.

Para citar um exemplo mais próximo da linguagem musical, temos os artistas adeptos do movimento *Punk* da década de 1970. Este surgiu para afirmar a nítida resistência aos modelos implantados pelo Estado e forças dominantes. Neste contexto, praticavam uma música desprevensiosa em relação aos requisitos da linguagem, sendo ela muito simples e

acessível. Pôde assim estar mais democraticamente difundido e “nas mãos” de quem não era detentor de grandes habilidades musicais. Desta forma, ficou garantido o espaço para o texto e para o que realmente se desejava emplacar como discurso e posicionamento político nestas canções de protesto. Junto ao estilo musical, naturalmente chegaram as maneiras de se vestir, de se portar, os gostos em comum que definiram a raiz identitária do grupo.

Pois não tardou para este, como em tantos outros movimentos e tradições, se reconhecer contraditoriamente nas teias da mercantilização. Aquilo que surge num contexto historicamente marginalizado, de guetos, de grupos que sofrem com preconceitos, ou qualquer outra identificação, acaba por ocupar as vitrines das grandes redes de lojas dos grupos dominantes. Um jovem de hoje, tendo as referências apenas estilísticas, desterradas de sua origem e significado, pode escolher, dentre outros padrões estéticos, aquilo que lhe convém, aquilo que traz identificação com um determinado grupo, sem que precise para isso compartilhar de qualquer carga de significado presente nas forças de origem daquele padrão estético. Passa a se estabelecer um vínculo superficial com algo que representa ou representou um movimento específico, ou uma determinada tradição.

Ou então, criam também novos significados para determinadas escolhas. Não caracteriza, neste caso, o desconhecimento total de uma tradição, mas sim uma adaptação para a atualidade. O jovem adepto hoje do visual *Hippie*, por exemplo, em geral conhece os ideais perseguidos na década de 1960, mas não necessariamente compartilha do todo. Esta identificação pode ser parcial, desde que seja reconhecível nos grupos de afinidades e que também comunique um significado para os outros setores da sociedade atual.

Mais do que o apontamento de direções específicas ou definições de novos padrões contemporâneos, este subcapítulo teve como intenção principal revelar suas multiplicidades e como este cenário cada vez menos estável do ponto de vista da constituição das identidades interfere no processo de formação dos jovens. A partir deste ponto, não nos dedicaremos mais à análise do coletivo, de grupos com comportamentos ou escolhas em comum. Faremos sim, por meio de recortes mais individuais, descrições de casos específicos que podem, diante das possibilidades de trajetórias, se fazer exemplo de características que surgem em alguns aprendizes como consequência destas novas maneiras do jovem perceber o entorno.

Capítulo 2: Estudos de casos

Neste capítulo estará descrito, com base nas referências anteriores, a experiência de educação musical de três jovens instrumentistas com idade entre 17 e 21 anos de idade. Em comum, todos têm um percurso longo na mesma instituição de ensino privada, por anos sob a referência dos mesmos mestres. Pretende-se, valorizando as evidentes distinções em suas trajetórias, buscar intersecções nos respectivos processos de formação musical com o intuito de perceber como jovens inseridos, conscientes e esclarecidos no que se refere aos processos de produção artísticos atuais, atingiram horizontes ampliados de possibilidades de repertório, de execução e de criação musical.

Vale lembrar que esta análise já configura de início um grande recorte num todo, se considerarmos como ponto de partida a realidade sócio econômica deste grupo de jovens. Estes, residindo na cidade de São Paulo, situados numa zona privilegiada em recursos, já são parte de um extrato da sociedade que, além de não sofrer com a falta de recursos financeiros, lida pouco também com a carência de ofertas e de diversidade cultural.

No entanto, não basta estar em ambientes mais favoráveis financeiramente. É preciso que se forneça meios de acesso e referências, pois como em realidades menos privilegiadas, estes jovens também estão sendo “bombardeados” e constantemente chamados a integrarem o cego universo do consumo. O esclarecimento e a instrução promovidas principalmente pela escola e pelas famílias contribuem para a formação de uma base para que possam, diante da inevitável busca por identificação, traçar caminhos mais autorais, com mais personalidade, com maior desenvolvimento e uso do senso crítico. Jovens de realidades mais carentes, menos favorecidos nas políticas públicas e, por outras razões, com menos acesso e exposição a uma ampla oferta cultural, podem ficar vulneráveis e mais suscetíveis às tendências manipuladoras da Indústria Cultural.

2.1 Relatos dos alunos

2.1.1 Primeiro aluno

O primeiro aluno utilizado como exemplo, Leandro (nome fictício), é filho do pianista e professor de música da instituição de ensino que estes três jovens frequentam atualmente. A

presença da música na família se faz ainda mais forte com a mãe, cantora lírica que atua com regularidade em montagens de óperas e concertos. Leandro, 17 anos, filho único do casal, nasceu neste lar onde se respira música, num caso de exposição frequente à atividade, que se tornou parte integrante do cotidiano, quase como à língua se fez necessária para a comunicação entre eles.

Desde muito novo, a curiosidade pelo piano na sala de casa era grande, pelo instrumento em si e pelo que era capaz de produzir com o pai sentado à frente. Sem preocupação com aspectos formais, Leandro era sempre encorajado a mexer nas teclas e produzir seus próprios gestos e músicas. Sentado ao lado do pai, vieram cedo as propostas de improvisação: ao som de acompanhamentos variados, o garoto experimentava os sons livremente e tinha nisso uma grande brincadeira. O repertório chegava sem amarras, por todos os lados, nos ensaios com a mãe, estudos do pai e gravações e discos dos mais diversos em casa.

Ainda que o contato com os meios de comunicação seja inevitável para um jovem desta idade, as referências chegavam de maneira ampliada para Leandro. A escuta musical diversificada, para ele, transcendeu aspectos meramente identitários que jovens costumam buscar ao acessar os meios mais comuns e disponíveis para se ouvir música. Isto não desconsidera a presença destes gêneros mais comerciais na sua infância. Esteve exposto sem restrições a estes também, chegando a tocar as músicas provenientes dos modismos juvenis em suas primeiras experiências em grupo. Nestes grupos, vale destacar, optou por tocar bateria, e não piano, como poderia se imaginar. Nesta mesma época começou a frequentar aulas individuais de bateria para um aprimoramento técnico mais específico neste instrumento.

Cabe aqui o diálogo com as duas principais direções apontadas neste trabalho: a consolidação de moldes mais tradicionais do ensino da música e a formação da identidade do indivíduo. Em relação ao processo de educação, pode-se afirmar que Leandro viveu um processo praticamente inverso ao valorizado no ensino dos conservatórios tradicionais. Primeiramente, experimentou a música e os instrumentos. Num segundo momento, embarcou em exercícios de improvisação e, em seguida, passou a realizar seus próprios ensaios de composição. Na medida em que a necessidade justificou, e também estimulado pela família, passou a buscar a formalização da linguagem, dos registros, nomenclaturas e outros. Esta necessidade chegou junto com o desejo de maior aproximação e compreensão do repertório que sempre manteve contato, aliada a uma vontade de estabelecer maior conexão com outros músicos e instrumentistas por meio do código escrito. A partitura, além de materializar os

registros de suas criações, poderia comunicar suas ideias para outros. Com a musicalidade “brotando” no passar dos anos, Leandro foi se dedicando também ao estudo de outros instrumentos.

Aqui temos o exemplo muito claro de como a formalização e a aproximação com o código não são pré-requisitos para o desenvolvimento amplo de habilidades musicais, em qualquer instrumento musical que se tenha desejo. A experiência prática com os instrumentos e o canto, a aproximação com o repertório e com as ações de um outro com maior desenvoltura na linguagem são a parte estrutural da formação.

As apresentações do Leandro ainda garoto, tocando piano e bateria com tamanha desenvoltura, sempre deixou mestres e espectadores ao redor um tanto instigados a repensar seus métodos, pois demonstrava reconhecidas capacidades, todas conquistadas por meios muito mais intuitivos do que convencionais. Seria, então, retornando a questionamentos anteriores, a música uma linguagem tão “escondida” nos mistérios de seu próprio código, em sua própria “língua”? Como um jovem sem qualquer estudo formal sobre tal língua pôde compor algo que transmitiu sentido tanto para músicos quanto para leigos? Seria a música uma linguagem que trafega por outros canais de percepção, diferentes das outras linguagens artísticas, ou todas podem ser desfrutadas e apreendidas no próprio ato de se fazer? É possível, então, do mesmo modo que a língua materna, absorver a música por contato e prática para só depois normatizar sua “gramática”?

2.1.2 Segundo aluno

O segundo aluno utilizado como exemplo é o Daniel (nome fictício), de 21 anos, que iniciou seus estudos de violão aos 10 anos de idade. Como bagagem musical, trouxe o costume de ouvir em família diversos gêneros musicais, principalmente os já apreciados pelos pais. Estes momentos vinham seguidos de observações sobre os autores e históricos das músicas, por vezes acompanhados de análises dos textos das canções, potencializado pelo fato do pai ser professor de língua portuguesa. O processo de formação de Daniel com o violão, e posteriormente com a guitarra elétrica, não se deu de forma contínua, já que o aluno deixou de frequentar as aulas num período que se estendeu dos 15 até seus 20 anos de idade. Por um desejo pessoal, sem nunca ter deixado de praticar, retornou às aulas com o objetivo de “conhecer melhor a música”, buscando aprofundamento do conhecimento teórico e possibilidades de análises mais técnicas do repertório que sempre apreciou.

No período em que deixou de frequentar as aulas individuais, dedicou-se às práticas com uma banda que mantém até hoje. Neste grupo, além de releituras de outros conjuntos, executam músicas autorais, sem eleger para isso um gênero específico como linha estilística. Ainda que aderindo mais a algumas tendências, em detrimento de outras, buscam um repertório eclético.

Daniel segue um caminho mais equilibrado, em comparação a Leandro, no que se refere aos conteúdos teóricos e práticos. Começou praticando as canções que trazia por gosto, aprendendo aos poucos sobre os acordes e seus nomes, sobre a localização das notas no braço do violão em pequenas melodias, chegando às execuções mais complexas com melodias acompanhadas. Todos os conteúdos teóricos foram administrados à medida que o avanço técnico permitia experimentá-los. Na medida em que desenvolvia maior sensibilidade na escuta e se aventurava cada vez mais em descobrir as músicas “de ouvido”, chegou também seu desejo na maturidade musical de conhecer, com elementos mais técnicos, a arquitetura musical. Não cabe aqui, portanto, questionamentos mais profundos a respeito de condutas mais ou menos conservadoras do ensino, visto que Daniel seguiu um percurso onde o lúdico/experimental estava em constante diálogo com o teórico/formal.

Nesta trajetória, a construção de um repertório que trouxesse diversidade, complexidade e qualidade para o andar das aulas nunca foi um empecilho. Por que um aluno, na mesma idade de colegas tão dispostos a usufruir de um mesmo padrão de produções artísticas, não apresentou resistência e, ao contrário, contribuiu para a formação de um repertório rico e amplo? Neste caso, em comparação ao anterior, não havia músicos na família. As referências do tocar ao vivo estavam somente nas aulas de música, nos shows e nos registros em vídeo. O que fica nítido, neste caso, é que a família, dispensada da condição de produzir música no lar, conseguiu agregar valor a este fazer artístico, mostrando esta bagagem cultural por seus próprios meios e não deixando isso à mercê dos mecanismos midiáticos atuais e nem dos conflitos de identidade próprios da modernidade.

Como nas antigas tradições orais, onde o conhecimento artístico e outras atividades são transmitidas de geração em geração pelo contato, onde os mais jovens se apropriam de suas tradições no convívio com os mais experientes, os pais de Daniel transmitiram aquilo que lhes era valioso como cultura. Ainda que estejamos revestidos de elementos globalizantes, é possível se estabelecer, como nas relações de transferência estudadas na psicologia, uma aproximação muito sólida e proveitosa entre adultos (pais, professores, terapeutas e outros) e os pequenos, formando um ambiente propício para que um conjunto de referências, que também custou a se edificar nos mais antigos, possa ser transmitido e levada

adiante pelas gerações seguintes. Este processo não necessariamente implica na ideia viciada de retorno ao passado e desvalorização do presente, como pode parecer. Cria sim a possibilidade de que o material musical e outros elementos culturais sejam avaliados segundo outro princípio, que nega o envelhecimento precoce das produções em massa, que desvincula o olhar do preconceito e oferece meios para uma análise mais centrada em aspectos particulares da linguagem, menos atrelados a valores sociais e de identidade que possam estar envolvidos.

2.1.3 Terceiro aluno

O terceiro e último aluno utilizado como exemplo é José (nome fictício), de 19 anos, que começou a estudar guitarra elétrica aos 11 anos de idade e permaneceu frequentando as aulas sem interrupção por todo este período. José, para além de sua própria vontade e apoio de seus pais, não tinha outro referencial musical próximo na família se não considerarmos a escuta desprestensiosa de músicas do cotidiano, sem preocupações quanto à construção de um repertório de valor específico. O aluno sempre mostrou satisfação em aprender a tocar seu instrumento e cantar, refletido hoje num desenvolvimento musical consistente e diversificado.

A diversificação deste repertório chegou aos poucos. José seguiu de início, como muitos jovens, as tendências de sua época e os padrões comportamentais de seus próximos. Não oferecia resistência à novas sugestões trazidas pelo professor, mas suas escolhas permaneceram por um bom tempo atreladas aos modelos de um jovem de idade similar. José, por conta própria e auxiliado pela chegada da maturidade, começou a vislumbrar novos horizontes. À medida em que sua personalidade se firmava e a busca em torno de representações e identidades perdia espaço em seus anseios, percebeu que seu repertório ficava um tanto limitado diante de suas possibilidades como músico. Era preciso visitar outros gêneros para buscar outras técnicas, outros jeitos de se fazer.

Desde muito cedo José interessou-se pela composição, criando canções (letra e música) em temáticas cotidianas. O desejo de ampliar suas possibilidades composicionais também contribuíram para um movimento na mesma direção: expansão do repertório. Seu primeiro passo se deu nas próprias aulas de música, aceitando sugestões que poderiam renovar seu material. Passou a reconhecer no professor um estímulo para este movimento, se comprometendo com os estudos, que incluíam frequentemente a apreciação de um gênero novo em seu repertório. Aos poucos, passou a buscar por conta própria estas novas sugestões. Uma escuta mais aguçada e crítica, que acompanhou o desenvolvimento junto ao seu

instrumento, trouxe escolhas mais criteriosas e, atualmente, José tem empreendido tentativas de inserir estes elementos mais sofisticados em suas novas composições.

Neste último aluno citado temos o exemplo de alguém que pôde construir sua trajetória a partir de uma realidade diferente dos casos anteriormente citados. Sem um referencial musical muito claro como respaldo a seus estudos musicais, somente a percepção da limitação, tanto dos gêneros quanto das possibilidades em torno dele, aliado a um desejo de alcançar outros patamares, trouxeram uma nova perspectiva.

2.2 Correlacionando os dados

Mas todos estes casos descritos não deixam de ser meros exemplos. As receitas não podem ser transplantadas para outras realidades e individualidades. As respostas em cada indivíduo e situação são quase imprevisíveis. O professor, em seu ofício, acumula um conjunto de experiências e tenta, num jogo de tentativa e erro, alcançar êxito. O sucesso garantido em um pode ser o anúncio do fracasso em outro. Simples seria se todo professor pudesse carregar consigo o manual do bem-sucedido.

Como foi desenvolvido em tópicos anteriores, estamos atualmente diante de um cenário muito complexo, de múltiplas identificações e identidades em trânsito, em constante movimento e em adaptação com o que tentamos reconhecer como nossa cultura, numa constante busca por nós mesmos e por nosso “lar”. Junto a isso, vivemos o desafio de localizar a produção e o ensino da música nestes tempos, buscando a atualização deste fazer que carrega tantos vícios retrógrados e ultrapassados.

Na conclusão deste trabalho, trazemos algumas tendências e encaminhamentos relacionados aos estudos de caso aqui apresentados.

Conclusão

Nos casos escolhidos como exemplo, as experiências positivas de jovens que acumularam saberes e habilidades significativas se deram basicamente por conta do longo tempo de contato mestre/aprendiz. As circunstâncias, difíceis de serem medidas e replicadas em outras situações, permitiram experimentar com paciência (de ambos os lados) e avaliar cada etapa com cuidado, num desejo mutuo de alcançar um objetivo comum. Mas, a realidade de jovens desta idade é constantemente atravessada por uma infinidade de outros desejos, acontecimentos, momentos, obrigações e outros. Qual seria então, seguindo a lógica proposta neste trabalho, a maneira mais eficaz de tratar o ensino da música para jovens?

Ainda que em linhas mais gerais, podemos extrair da experiência acumulada alguns encaminhamentos.

Primeiramente, que não convém apostar, com a expansão de tantas fronteiras e possibilidades de acesso, no sucesso de um ensino conservador e tradicional da música. Um olhar mais expandido para a função da música nas sociedades, nas identidades do indivíduo, unidas de forma reflexiva a outras áreas do conhecimento, nos leva a perceber que temos que dar voz inicialmente aos desejos do aluno. Jovens não chegam para aulas de música sem qualquer referência anterior, sejam as músicas que os familiares escutam, praticam, sejam as que a mídia, os aparelhos eletrônicos e os amigos trazem. Estando estas referências todas emaranhadas na constituição e nas buscas pessoais do sujeito, não será na negação deste material que o professor conseguirá êxito. Uma relação de confiança e transferência entre professor e aluno se estabelece em formas menos impositivas de se ensinar, considerando que o sujeito tem suas características e sua bagagem. A expansão deste universo particular se dá de forma lenta e gradual, na medida em que o aluno percebe e aceita uma nova etapa como necessidade e com naturalidade.

Em segundo lugar, devemos conquistar maneiras de transpor as barreiras que o mercado da cultura impõe na tentativa de transformar toda e qualquer produção artística em mais um produto. Quebrar esta lógica pressupõe mostrar primeiramente ao aluno que a música não é perecível como querem que acreditemos. Os modismos atuais são passageiros e assim as forças dominantes desejam que permaneçam.

No entanto, a mesma Indústria que lança o padrão mais novo, revisita constantemente antigos clássicos, seja no cinema, nas rádios ou outros meios digitais. Diálogos e exemplos podem revelar para o jovem que, na verdade, acabamos aceitando o que se impõe como padrão, seja ele “novo” ou “velho”. Muitos não acham ultrapassado, por exemplo, assistir a uma adaptação atual de uma animação nos cinemas que teve sua primeira edição há cerca de 40 anos, com as mesmas músicas, por sinal. Isso nos chega por meio de forças que conhecem muito bem os mecanismos que multiplicam seus retornos financeiros em ações publicitárias que transmitem credibilidade.

É preciso acessar o repertório do jovem e inserir aos poucos elementos que mostrem que o valor da música não está no quanto moderna ela parece e sim no que ela oferece como material para os ouvidos. Cada vez que se toca uma música em tempo presente no seu instrumento, ela fica completamente nova, ainda que traga lembranças de uma outra época. O desafio neste sentido é complexo, pois não se pode perder a medida e criar um distanciamento cada vez maior do repertório que o professor traz com o que o aluno tem desejo. Uma atividade interessante costuma ser a de o aluno apreciar seu professor executando músicas desconhecidas, sem qualquer referência sobre época e autor, fazendo isso até que o aluno se identifique e demonstre o gosto por alguma delas. Em seguida, é possível atribuir época, estilo e autoria àquela peça, sendo que o primeiro interesse por ela foi despertado pela escuta, e não por qualquer outra informação que pudesse contextualizá-la ou gerar possíveis preconceitos. Estas “surpresas” podem aos poucos conduzir o jovem para um tratamento mais cuidadoso e menos superficial dos seus exercícios de apreciação.

Por último, outro grande desafio é o de atribuir valor à produção musical nacional, sejam as canções cantadas em português ou obras realizadas por instrumentistas brasileiros. Sabemos que a formação da música brasileira é híbrida e absorveu influências de diversas frentes em épocas diferentes. Mas, não se trata de uma busca por pureza cultural, como já foi discutido em etapas anteriores, e sim de uma valorização daquilo que o mercado da música pode deixar esquecido, dando preferência a outro tipo de produção. Citou-se em outros momentos a globalização distribuída num jogo de poder desequilibrado, e aqui cabe o papel do Brasil como posição secundária. O desafio neste ponto se desdobra, pois além do país não ser uma potência na produção das últimas tendências, consumimos a cultura importada sem “falar a língua” dos que ditam as preferências.

É comum encontrar jovens que selecionam como suas preferências apenas música estrangeira, como é comum também encontrar produções nacionais populares que apelam para os moldes internacionais de produção. Dentro do “mercado da música”, neste jogo de

poder, o professor fica de mãos atadas para oferecer e valorizar opções nacionais a aqueles que direcionaram seu gosto numa única vertente de repertório. Se o professor optar por contrapor a este apelo somente as consagradas canções do estilo que se tentou definir como “Música Popular Brasileira”, mais uma vez ficará sem ponto de contato com o jovem, dando a entender que a música brasileira “estacionou” por volta dos anos de 1970. A música chamada de “regional”, então, ainda mais exótica parecerá.

Neste caso, um primeiro passo pode ser na direção de dar destaque primeiramente à música que se faz fora do mercado, seja nacional ou a internacional. Há músicos trabalhando sobre um repertório de muita qualidade e que nunca estarão contemplados nas “paradas de sucesso” de qualquer grande produtora pois, por escolha própria, não atendem aos requisitos da Indústria Cultural. Mais do que colocar o aluno em linha de disputa, como entre o nacional e o internacional, é preciso instigá-lo a perseguir opções que caminham por outro circuito e que também podem lhe despertar grande interesse. É necessário, dispondo da tecnologia que se tem atualmente, mostrar meios de acessar manifestações que, sem as amarras e limites do mercado, produzem artisticamente com muita ousadia e espontaneidade. É proveitoso também, para além dos meios digitais, mostrar as rotas culturais das cidades, os artistas que constantemente transitam pelas salas, teatros e espaços sem que muitos sequer tomem conhecimento.

É complexo levar o jovem, que está em busca de tantas outras identificações em sua existência, a encontrar um caminho onde seu próprio interesse o leve a uma ampliação de seus horizontes. O desenvolvimento técnico com seu instrumento musical já requer uma boa dose de disposição e abdicação de outros interesses e atividades do cotidiano. Temos que conviver com a ideia, por vezes frustrante, de que nem todos seguirão um percurso onde a música trará respostas satisfatórias a seus anseios. Há muitas outras frentes no campo dos desejos dos jovens e o que pode ser levado como resposta positiva, valorizando a oportunidade de desenvolver encontros em torno da música, é a ampliação da escuta e do olhar artístico que carregará com a maturidade. Ainda que a atividade musical não se torne seu objetivo maior, levará consigo um ideal menos compartmentado do fazer musical, em sintonia com as outras linguagens da arte e em comunicação com um indivíduo mais esclarecido diante da complexidade das relações em sociedade.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guigo Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*. São Paulo: Editora Parábola, 2015.

FONTERRADA, Maria Trench de Oliveira. *De tramas e fios*: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.