

Carlos Sandroni

## Identidade e diversidade na educação musical

Nas últimas décadas do século XX, o crescente prestígio granjeado no Brasil por músicas populares urbanas (e, de maneira diferente, também por músicas populares de base rural e tradição oral), trouxe questionamentos às concepções de Educação Musical herdadas dos conservatórios europeus. Hoje não é mais possível sustentar, como se fazia até poucas décadas atrás, que existe apenas uma música artística, verdadeira, racional, em relação à qual todas as outras seriam imperfeitas, primitivas, subdesenvolvidas. Sabemos agora que a música ensinada nos conservatórios é apenas uma entre muitas, fruto de um desenvolvimento histórico peculiar, localizado no tempo e no espaço: Europa Ocidental, séculos XVIII e XIX.

Esta consciência não resulta apenas da emergência das músicas populares; ela resulta também de movimentos internos ao próprio campo da música erudita, como é o caso, por um lado, da revalorização da chamada “música antiga”, e por outro, das experimentações sonoras características do modernismo. No primeiro caso, mostra-se que a própria música europeia, até o século XVII, foi regida por outras concepções teóricas cujo domínio, indispensável para sua boa interpretação, exige que o músico de hoje “relativize” o que aprendeu na escola, como as noções de compasso, harmonia etc. No segundo caso, a mesma relativização é exigida pela proliferação de novas linguagens. Por uma ponta ou pela outra, o pretenso absolutismo da concepção clássica é posto em questão.

Mas este questionamento vem também de outras esferas. Pensemos no próprio conceito de “música clássica”. Tanto os hindus quanto os árabes e os japoneses possuem música clássica própria. Isto quer dizer que eles possuem grupos de estilos musicais submetidos a regras explícitas, codificadas em livros, transmitidos através de instituições de ensino, em alguns casos com escritura musical própria e considerados pela elite de suas sociedades, como altamente refinados. Nestas sociedades, a música clássica “local” coexiste, tal como na nossa, com diferentes músicas populares também “locais”, onde a institucionalização é muitíssimo menor. Isto não quer dizer que as músicas populares não possuam regras nem técnicas: todas as músicas humanas possuem regras e técnicas, variando, entre outras coisas, o grau em que estes conhecimentos são enunciados explicitamente.

Esta ideia, embora hoje firmemente estabelecida pela etnomusicologia, ainda choca certo senso comum musical. Certa vez, por exemplo, numa aula sobre música brasileira, apresentei uma gravação feita com uma cantora de coco paraibana que suscitou o seguinte comentário de alunos: “Sua voz é bonita, até parece que ela tem técnica!”. Respondi que de fato ela tinha técnica, embora técnica distinta da que se aprende nos cursos de canto. E que mesmo cantores cujo timbre poderia até não ser considerado “bonito” por estes mesmos alunos, também possuíam técnica. O termo técnica é geralmente apresentado nas escolas de música como sinônimo de técnica clássica ocidental. Mas para que a voz de uma cantora de coco seja escutada durante horas pelos participantes desta dança de roda, ela precisa de uma técnica. Que, é claro, não aprenderá no conservatório, mas imitando seus mestres, num convívio que geralmente começa cedo.

Outro exemplo, desta vez de caráter pessoal. Tive formação clássica como violonista, e desde o início aprendi que o uso da “dedeira” - espécie de palheta de metal que alguns músicos de choro adaptam ao polegar direito - era um hábito execrável, denunciador de absoluta “falta de técnica”. Me lembro perfeitamente do desdém com que via, em algum ambiente musical informal onde porventura me encontrasse, algum colega munido daquilo que para mim era indício de ignorância. Só mais tarde, quando comecei a aprender a tocar choro convivendo com músicos de choro, me dei conta da importância musical da dedeira: com ela, o violão ganha em volume, em agilidade e em timbre. Tudo isso, é claro, dentro do contexto musical do choro, pois não existe técnica universal, mas adequada a fins musicais determinados.

Admitir a relatividade de todas as técnicas musicais é estimulante, mas é algo que nos põe diante de novas questões. Pois no fim das contas também é preciso escolher: não se pode ser um músico universal. Essa escolha pode,

no entanto, ser mais flexível do que tem sido. Assim como um saxofonista de jazz pode ganhar conhecendo música medieval (é o caso do norueguês Jan Garbarek), e um músico de choro pode se beneficiar do convívio com Chopin (pensem em Ernesto Nazareth), um pianista de concerto poderia aprender muito com o gamelão javanês (imitando, nisso, Debussy), e um compositor erudito, com as poliritmias tradicionais africanas (é o caso do americano Steve Reich e do húngaro Ligeti).

É claro que não se pode gostar de tudo. Mas um grau maior que o atualmente disponível de conhecimento sobre a diversidade musical do Brasil e do mundo não implica no abandono de uma identidade musical própria. No caso do músico brasileiro, temos até alguns modelos ilustres – o já mencionado Nazareth, Radamés Gnattali e Egberto Gismonti que o digam – para ver na ampliação de horizontes um trunfo da identidade.

Se a chamada “música popular” tem, mal ou bem, encontrado seu caminho nas instituições de ensino musical, o mesmo não se pode dizer da enorme diversidade de nossas músicas de tradição oral. O próprio termo pelo qual as designei já aponta a dificuldade: como “institucionalizar” algo que por definição se transmite de maneira informal, e cujos maiores mestres são, em muitos casos, precariamente alfabetizados? Ora, querer bem a estas músicas não implica em querer que o povo continue analfabeto, como já notaram, cada um a seu modo, Mário de Andrade (em *O banquete*) e Caetano Veloso (ao criticar, em 1965, o primeiro livro de José Ramos Tinhorão). Os analfabetos podem aprender com os letrados, e os letrados com os analfabetos. O grande portador desta lição foi Paulo Freire, e talvez os músicos tenham mais a aprender com ele do que com Dalcroze ou Orff.

Faz algum tempo participei, na Escola de Música da UFMG, de um encontro em torno do congado mineiro, organizado pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny. Um grupo de congado entrou, tocando e dançando, no belo prédio da escola. Mais tarde, seus integrantes participaram de um debate, junto com estudantes e pesquisadores. E os tocadores de caixa deram uma pequena aula prática para os estudantes universitários de percussão. Foi uma bela experiência de diálogo cultural. Também na França e nos Estados Unidos, músicos de tradição oral tem sido convidados a transmitir seus saberes em universidades e conservatórios. Tais iniciativas não visam, evidentemente, a transformar estudantes universitários em músicos tradicionais, mas a ampliar visões, enriquecer concepções acerca do que seja “ser músico” e “apreciar música”. É este alargamento de concepções que pretendi defender aqui, como uma possibilidade aberta para o milênio que se inicia.

### Referências bibliográficas

---

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1967].

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas”. In: *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*, Belém, 2000, p.19-26.

VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço [1965]. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 143-53.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.