

A transmissão-aquisição de saberes musicais na Oficina permanente – Garibaldis & Sacis

Mariana Gomes Godinho de Castro¹

UNESPAR-CAMPUS II- Faculdade de Artes do Paraná (FAP)
marianac.mt@gmail.com

Resumo: Este é um relato de estudo realizado como avaliação para uma disciplina de graduação em licenciatura em música. O objetivo do trabalho foi o de contribuir para o entendimento dos processos de transmissão das práticas musicais e as características dos modos de transmissão-aquisição no contexto da “Oficina permanente - Garibaldis e Sacis – módulo 1 – manifestações e festas populares”. A metodologia utilizada foi a etnografia e a observação-participante. Observou-se que o brincar é a dinâmica da transmissão musical, onde a imitação e a experimentação são os principais meios no processo de ensino-aprendizagem. Esta vivência enriqueceu a minha prática como professora de música na educação infantil e séries iniciais no ensino regular, pois através de um novo olhar pude ampliar a compreensão sobre a relação professor-aluno e a postura do professor em sala de aula. Considero que a aula de música no ensino regular pode se basear não só em conteúdos, mas nos modos-de-fazer existentes em diversos ambientes em que a prática musical acontece, enriquecendo e pluralizando a escola de maneira mais autêntica e humana.

Palavras chave: transmissão das práticas musicais, transmissão-aquisição de saberes musicais, ensino-aprendizagem.

Introdução

Este trabalho relata um estudo realizado como finalização da disciplina “Seminário em Música – tópicos especiais – Etnomusicologia” da graduação em licenciatura em música. Durante o transcorrer das aulas fui estimulada a refletir sobre uma manifestação musical em Curitiba como espaço de pesquisa, com a intenção de experienciar a prática da pesquisa em campo.

¹ Estudante do Curso de Licenciatura em Música – UNESPAR-CAMPUS II- Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Bacharel em Musicoterapia (2008) pela mesma Instituição.

Como aluna de licenciatura em música e me aproximando dos estudos da área de etnomusicologia, meu interesse foi compreender os processos de transmissão das práticas musicais.

Como campo de pesquisa selecionei as oficinas promovidas pelo grupo artístico Mundaréu, o qual as ministra através da Associação Recreativa e Cultural Amigos dos Garibaldis & Sacis (ARCAGS). Um aspecto importante deste grupo é que seus integrantes, além de serem professores de música e de teatro, são artistas-pesquisadores da cultura popular, o que fundamenta o tipo de abordagem de ensino-aprendizagem das oficinas.

Os processos de ensino-aprendizagem são essenciais para a prática docente e segundo Nettl apud Queiroz (2005 a) entender como uma sociedade ensina sua música e/ou método de transmissão musical tem uma grande relevância no entendimento da sociedade estudada. Assim sendo, participei como aluna e pesquisadora da “Oficina permanente - Garibaldis e Sacis – módulo 1 – manifestações e festas populares²” durante quatro encontros durante o mês de agosto de 2014.

Garibaldis & Sacis (G&S)

Segundo Basso (2010, p. 9), “O *Garibaldis & Sacis* é um bloco de rua que sai durante o pré-carnaval há 12 anos, fazendo a festa no local mais “histórico” de Curitiba”, entre 15h e 20h30 aproximadamente, nos 4 domingos que antecedem o carnaval. Este local é o chamado *Largo da Ordem*.

Segundo Souza (2012) o bloco surgiu a partir da iniciativa de Itaércio Rocha em movimentar a população curitibana e instigar o povo a sair de suas casas e brincar nas ruas. Então, em 1998 chamou alguns amigos para se reunirem no Bar do Saccy para criar um bloco pré-carnavalesco. Nestas reuniões, lembraram marchinhas de carnaval e compuseram novas canções.

O nome para esse bloco, Garibaldis & Sacis (G&S), faz referência ao lugar de saída, Bar do Saccy, e de chegada do Bloco, a Sociedade Garibaldi. Desde o seu surgimento até os

² Utilizarei durante o texto o termo “Oficina” para designar a “Oficina permanente - Garibaldis e Sacis – módulo 1 – manifestações e festas populares”.

dias de hoje, o bloco tem atraído cada vez mais foliões. Chegou a reunir 20 mil pessoas nos últimos três anos no endereço atual, a Rua Marechal Deodoro.³

Durante entrevista concedida por Itaércio Rocha, presidente da ARCAGS para Souza (2012), o artista explica que a dificuldade em ter apoio político para viabilizar financeiramente a saída do bloco, fez surgir outros projetos para a arrecadação de recursos financeiros. Segundo esta entrevista:

(...)esse ano por exemplo a gente começou um projeto chamado Oficinas Permanentes. De cultura popular e festa de rua. Que a gente tá desde julho, encontrando todo sábado na sede do Terreirão do Mundaréu que também é a sede do G&S⁴. Nessas oficinas a gente tá discutindo teórica e praticamente algumas questões relativas a cultura popular. Então a gente já teve oficina de Coco, Ciranda, Cavalo Marinho. Agora a gente entrou na batucada mesmo... do samba e marchinha. Pra trabalhar coisa de composição, arranjo e tudo mais. Pra preparar batuqueiros, cantores e foliões, pro ano que vem. Já tá a pleno vapor. Já tá bombando. E tá maior farra. É muito legal. É uma maneira que a gente tá arranjando assim tanto de conseguir um pouquinho de grana pra coisas mesmo do bloco. E pra formar pessoas. Pra formar... pessoas quando a gente fala formar pessoas é pra formar a gente também. (SOUZA, 2012, p. 49 e 50)

Estas oficinas são organizadas em módulos. O módulo 1, do qual eu participei, aborda algumas manifestações e festas populares, entre as quais, fandango, cacuriá, côco, cirandas e confecção e manipulação de bonecos. Além da criação de canções coletivas e invenção de passos e movimentos a partir do que foi ensinado.

Nesta mesma entrevista Itaércio Rocha afirma que a intenção do bloco,

É promover a integração. Não só com Curitiba, mas com todo o Estado. De fortalecer essa ideia, de trazer mais pra vista, e pra pauta essas discussões sobre cultura popular, sobre carnaval, sobre relação alegria e construção de conhecimento.(...) E a aderência é por conta de que existia esse desejo de brincar. A gente é resultado de um desejo de brincar. (SOUZA, 2012, p. 53)

Tanto na pesquisa de Souza (2012) quanto na de Basso (2010) aparece o brincar como proposta do bloco pré-carnavalesco G&S:

³ O Bloco passou a festejar o pré-carnaval neste local após um incidente ocorrido envolvendo uma abordagem violenta da Polícia Militar durante o terceiro domingo pré-carnaval, dia 05 de fevereiro, no ano de 2012.

⁴ Hoje em dia a ARCAGS tem sua própria sede.

O brincar simples brincar e transgredir pessoal esteve presente em todos os depoimentos dos realizadores do *Garibaldis*, entretanto na prática, com a visibilidade e o crescimento do bloco o festejar está sendo passado também para os frequentadores do pré-carnaval. Aparentemente o *Garibaldis e Sacis* está ensinando os curitibanos a folgarem na rua. (BASSO, 2010, p. 47)

Fundamentação teórica

Dentre os teóricos da etnomusicologia busquei aqueles que além do olhar holístico sobre o fenômeno musical, refletem seu campo a partir dos processos de transmissão do conhecimento musical.

Nettl *apud* Queiroz (2005a) afirma que compreender o processo de transmissão do conhecimento musical em determinado sistema musical é a chave para entender a complexidade de um fenômeno musical.

Ao pesquisar os Ternos de Catopês de Montes Claros – MG, Queiroz (2005a, p. 122) afirma que,

Estudos da etnomusicologia vêm, ao longo do tempo, demonstrando a importância da compreensão de aspectos caracterizadores da transmissão de música em uma determinada cultura para o entendimento das bases do sistema musical dessa cultura.

Considerarei portanto, esta perspectiva em que a transmissão musical é analisada “(...) por uma abordagem que entende o ensino e a aprendizagem da música (...), como fatos culturais e sociais, em que se inter-relacionam o contexto, os sujeitos, e suas formas particulares de conceber, valorar e organizar as suas práticas sociomusicais” (*idem*, p.124)

Neste sentido, Queiroz (2005a) esclarece que a prática musical é, em maior ou menor grau, vinculada e dependente ao seu contexto de produção. E como característica desta prática, se aprende a fazer fazendo, ou seja, coloca-se em ação o que se ouviu, viu e sentiu durante a performance musical. Outra característica vivenciada e observada pelo pesquisador é que além da transmissão acontecer por uma percepção multireferencial,

A prática performática coletiva e situações vivenciadas antes, durante e após os ensaios e os desfiles criam momentos em que cada elemento da música, inclusive os extramusicais, pode ser percebido e assimilado

inconscientemente, tanto por quem ensina como por quem aprende. Não existe nesse universo uma situação exclusiva de aprendizagem, programada e desenvolvida como tal, mas sim uma heterogeneidade de sistemas naturais de transmissão que se consolidam tanto na performance como nos diversos momentos que a envolve. (*idem*, p. 124)

Então, segundo o mesmo autor, os modos de transmissão dos saberes musicais mais evidentes são a imitação, principalmente durante os desfiles e os ensaios, e a experimentação, em momentos no qual o autor chamou de menos estruturados, “em que a liberdade de “brincar”, “bagunçar”, “explorar” e “variar”, na execução instrumental e vocal, concebe as principais formas de aprendizagem da música” (*ibidem*, p. 129).

Ao pesquisar a Transmissão musical no Cavalo-marinho infantil na cidade de João Pessoa – PB, Queiroz, Garcia e Soares (2007, p. 3) observam que:

De maneira geral, as pesquisas em torno da dinâmica da transmissão musical em culturas de tradição oral têm revelado que o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a incorporação da música.

Nesta realidade, os pesquisadores afirmam que a aprendizagem musical “(...) é, fundamentalmente, um processo prático construído pela vivência e pela participação na brincadeira” (*idem*, p. 6). E com base no tocar, dançar e cantar, através das percepções auditivas, visuais e táteis, destaca-se a experimentação como “a principal forma utilizada para se aprender música nesse contexto” (*ibidem*, p. 8).

Em sua pesquisa com os *tamboreiros* das *casas de Nação* do Rio Grande do Sul, Braga (2013) observou que, tal como a aquisição do conhecimento religioso, o principal modo de transmissão musical continua sendo o oral. Apesar de algumas transformações terem ocorrido com a adesão cada vez maior no processo de ensino-aprendizagem do tambor com a chamada *escola de tambor*, o pesquisador afirma que:

(...) os processos de transmissão da tradição continuam praticamente os mesmos, com pequenas variações no aspecto da formalização da instrução, mas, ainda assim, fazendo uso do que Alan Merriam (1964: 158) chamou de ‘técnica de aprendizagem universal’, a imitação. Os dados novos foram o ingresso do dinheiro nas relações entre aprendizes e mestres e a utilização

de gravações sonoras e registros escritos para a aceleração da memorização do repertório (BRAGA, 2013, p. 151)

O mesmo pesquisador também nos diz que, o “processo de acompanhamento e imitação visual, auditiva e cinética” (*idem*, p. 152) são os principais modos como o saber musical é adquirido. E complementa que apesar de estar no contexto da *escola de tambor*, não há sistematização no ensino, aprende-se por imitação e por exposição direta aos *toques*.

Ao discorrer também sobre a transmissão do conhecimento musical, Sandroni (2000) salienta a importância de refletir sobre o fato de método e conteúdo musical estarem “inextricavelmente ligados”, ou seja, “nas culturas populares, os modos-de-fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos” (SANDRONI, 2000, p.8).

Metodologia

A metodologia utilizada foi a observação participante e a etnografia, aplicada durante os dias 09, 16, 24 e 30 de agosto de 2014 em que participei como aluna da “Oficina”.

Segundo Silva (2011, p.5), a etnografia possibilita um exercício de reflexividade, onde a descrição pode variar “(...) entre uma firme intenção de objetividade e uma grande presença de subjetividade”. Em relação a observação participante, estar nas oficinas como aluna possibilitou uma participação ativa nos processos de aquisição dos saberes musicais. Segundo Queiroz (2005b, p.103), a participação ativa possibilita “vivenciar momentos característicos da prática musical”.

Segundo Seeger (2008, p.239):

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música.

Braga (2013, p.8) em sua pesquisa chamou sua observação-participante de “participação ativa”, pois buscou “quebrar com os etnocentrismos das interpretações acadêmicas e fazer uma imersão no mundo dos *tamboreiros*”. E ainda percebeu que o processo de ensino-aprendizagem pelo qual passou foi o modelo mais próximo possível dentro das condições de um pesquisador. Ou seja, em certa ocasião, o mestre que o ensinava deixou claro que só foi revelado para ele o que era possível para um pesquisador.

Etnografar uma oficina, onde, principalmente, eu já conhecia os ministrantes⁵ me trouxeram alguns desafios. Estive todos os dias com o propósito de compreender os modos de transmissão musical, porém como estava como aluna, em muitos momentos estava tão imbricada com o que eu estava aprendendo que só “aproveitava” aquele momento de descontração e brincadeira. Em relação a isso, trago Araújo (2009, p. 178) que reflete sobre pesquisas etnográficas em contextos urbanos: “desenvolver pesquisa na cidade em que se mora certamente desafia os princípios e métodos convencionais dessas disciplinas ainda mais”.

A utilização desta metodologia vai ao encontro da ideia de procurar desenvolver a habilidade investigativa.

Análise dos Dados

Durante a “Oficina” a primeira questão que observei foi o brincar. O brincar se dá quase como um fio condutor, e um modo-de-fazer, como diz Sandroni (2000) na prática musical. Sobre o modo-de-fazer Sandroni (2000, p.8) explica que,

Nas culturas populares, os modos-de-fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos; em todo caso, ambos estão inextricavelmente ligados. Incorporar, mesmo que parcialmente, modos-de-fazer oriundos de contextos sociais muito distintos é bem mais difícil do que incorporar conteúdos.

Notei na “Oficina” que este modo-de-fazer não esteve separado do conteúdo, pois o canto e a dança, por exemplo, eram “passados” conjuntamente e principalmente através

⁵ Forma como eu nomeei a Thayana, a Melina e o Itaércio, já que não fica claro em nenhum momento como eles se auto-denominam na relação com os participantes da “Oficina”.

da transmissão oral, visual e aural. E a aquisição das práticas musicais através da imitação e da experimentação. A experimentação acontecia nos momentos de se descobrir fazendo, ou seja, o fazer fazendo observado por Queiroz (2005a). Durante a oficina os ministrantes explicavam aspectos pertinentes à estruturação das atividades, como quando criamos uma música coletivamente:

(...) Thayana (...) Inicia esse momento pedindo para falarmos o que observamos das músicas. Ela diz então que há algo em comum nas músicas de cacuriá que cantamos nessa tarde. Eu falei sobre o córo e parte A e B. Uma mulher que estava do meu lado falou que as músicas sempre cantam a natureza, outra pessoa: rimas fáceis. Então Thayana chama a atenção para a estrutura dos versos: o segundo verso rima com o quarto verso. Pede para falarmos a primeira frase que vir na cabeça: Então aos poucos cada um foi falando frases e palavras. Após as frases estarem prontas, com brincadeiras sobre ela do tipo: “será que está maliciosa?” “acho que não” “depende de como cada um interpreta”, Thayana pede para pensarmos em uma melodia.⁶

Em relação a questão da aquisição e as diferentes pessoas no grupo, observei que,

como neste ambiente de aprendizado musical as crianças e adultos interagem de maneira diferente do que em outros ambientes de aprendizagem musical. Ou seja, não há a separação por idade, por “nível de conhecimento”, todos estão ali interagindo, se conhecendo, aprendendo e talvez tantas outras coisas que minha observação não tenha conseguido captar.⁷

Portanto, a estrutura da “Oficina” está diretamente relacionada com as premissas do bloco pré-carnavalesco G&S, que segundo Basso (2010) e Souza (2012) uma das intenções é estimular o brincar.

Basso (2010, p. 70 e 71) reflete o bloco G&S como um entre a festa popular e um sistema organizado:

não é uma manifestação popular em seu sentido tradicional, pois é feita por artistas que estudam e conscientemente buscam realizar festas aos moldes populares. Entretanto o bloco possui uma estrutura tão baseada nas festas e manifestações populares que não pode ser considerado apenas uma

⁶ Trecho da etnografia do dia 09 de agosto de 2014.

⁷ Trecho da etnografia do dia 30 de agosto de 2014.

performance artística já que seus integrantes saem para realmente brincar na rua.

Entendo a “Oficina” como uma extensão desta proposta, por se tratar de um sistema organizado, uma vez que os “ministrantes” planejam as atividades realizadas, porém o brincar e o criar estão presentes respeitando o jeito de cada um de estar na prática musical.

Os momentos que antecedem e sucedem a prática musical propriamente dita são extremamente importantes para compreender o momento da prática musical, como cita Queiroz (2005b). Desta forma, o fato das pessoas conversarem entre si, conhecerem-se e integrarem-se durante o “cafezinho”, vincula-se com o envolvimento durante o momento de tocar, dançar e cantar.

Considerações Finais

Na “Oficina permanente - Garibaldi e Sacis – módulo 1 – manifestações e festas populares” observei que o brincar é a dinâmica da transmissão musical, onde a imitação e a experimentação são os principais meios no processo de ensino-aprendizagem.

Os quatro encontros em que participei da “Oficina” possibilitaram ampliar minha perspectiva e meu entendimento sobre como as práticas musicais podem ser transmitidas e adquiridas de maneira muito “viva” e compartilhada.

Diversos fatores influenciaram sobre a minha postura em sala de aula no contexto em que estou inserida: o ensino da música em escola regular para crianças na educação infantil e séries iniciais.

O fato de conteúdo e abordagem estarem em proporcional importância, levou-me a considerar que a aula de música no ensino regular pode se inspirar nos modos-de-fazer existentes na cultura popular.

A postura dos professores, apesar de não se autodenominarem como tal, foi de estabelecer uma dinâmica onde os saberes de cada participante foi valorizado. Assim, as diferentes idades e habilidades dos participantes da Oficina não impediram que todos

aprendessem novos conhecimentos musicais. Nota-se que a diversidade e pluralidade humanas enriquece o contexto onde ocorre a transmissão-aquisição de práticas musicais.

O diálogo entre os saberes adquiridos na “Oficina”, experiências vividas anteriormente como musicista e professora de música, bem como a reflexão a partir de posicionamentos teóricos, me possibilitaram a construção de conhecimento e novas abordagens para a minha prática como educadora musical.

Destaco que esta experiência, de um exercício de pesquisa à luz da etnomusicologia, foi realizada devido a uma atividade proposta em uma disciplina do curso de licenciatura em música. Considero assim que, a possibilidade de pesquisar amplia e aprofunda nossas reflexões acerca do ensino da música.

Referências

ARAÚJO JUNIOR, Samuel M. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. *Desigualdade & diversidade*. PUC-RIO, n. 4 jan/jun. 2009, p. 173-191.

BASSO, Julia. Garibaldi & Sacis: Uma iniciação à alegria. *Monografia* (Curso de Ciências Sociais). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2010.

BRAGA, Reginaldo G. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

QUEIROZ, L. R. S. Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Tese* (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, 2005.

QUEIROZ, Luiz Ricardo S. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 16, n.26, 95-120, 2005.

QUEIROZ, Luiz Ricardo S; GARCIA, Uirá de C., SOARES; Marciano da S.; Transmissão musical no cavalo-marinho infantil. *Revista da ABEM*, 2007. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_t/Transmiss%C3%A3o%20Musical%20no%20Cavalo%20Marinho%20Infantil.pdf. Acesso em: 26/04/2015.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: Reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: Encontro Anual da ABEM, 9, 2000, Belém. *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*. Belém: ABEM, 2000, p. 19-26.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, José Alberto S. e. Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia. *Música e Cultura*, vol. 6, 2011.

SOUZA, Mariana Z. O Bloco Garibaldi & Sacis e a construção do carnaval de rua curitibano. *Monografia* (Curso de Bacharelado em Música Popular). Faculdade de Artes do Paraná, 2012.