

Educação musical em ações sociais: uma discussão antropológica sobre o Projeto Guri

Resenha de: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Edusp, 2006. 256 p.

Lucielle Farias Arantes

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
luciellearantes@yahoo.com.br

Esse livro, oriundo da tese de doutorado da antropóloga e musicista Rose Hikiji, está organizado em cinco capítulos, e se propõe a investigar os significados do fazer musical dos participantes do Projeto Guri, empreendido pelo governo do Estado de São Paulo a partir do ano de 1995. Desenvolvendo-se em mais de 200 polos, o projeto oferece cursos de instrumentos, canto coral e teoria e é voltado a crianças e jovens de baixa renda. Para o trabalho de campo foram selecionados os polos Mazzaropi e Febem-Tatuapé.

Buscando compreender o fazer musical observado e até mesmo vivenciado, Hikiji o discute em seus aspectos políticos, pedagógicos e performativos, relacionando-o à construção das noções de corporalidade, temporalidade e alteridade entre seus atores, trazendo em sua etnografia elementos de sua própria vivência musical. Em face da opção por uma “abordagem sensível do cotidiano”, em que toma o fazer musical como cerne de sua investigação, discute no primeiro capítulo as possibilidades de privilegiar a perspectiva auditiva ao desenvolver sua narrativa. A partir de uma contextualização histórica, busca entender ainda os sentidos dos discursos atribuídos à música em seu suposto papel de interventora na realidade social.

No segundo capítulo, a autora procura levantar os aspectos em que se dá a transferência dos valores advindos da experiência musical à constituição dos sujeitos enquanto cidadãos, já que o ensino de música no Guri é proposto mediante a expectativa de contribuir para a mudança da realidade social. Daí, avalia a especificidade dos projetos atuais,

como o em questão, frente à abordagem de educação musical já ocorrida no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas. Em virtude da recorrência de certos termos, como “situação de risco”, “cidadania” e “autoestima”, em discursos ligados a projetos sociais, Hikiji faz uma revisão crítica atentando-se para as implicações de seus usos. Mostra que a maneira com que tais termos são empregados acaba por refletir o desconhecimento de quem os adota em relação às vivências e anseios do público ao qual as atividades são destinadas, além de acentuar os estigmas que já pesam sobre ele.

Embora a autora deixe claro que sua intenção não é a de avaliar o Guri, é importante a contribuição que dá à educação musical na medida em que, inevitavelmente, discute a ideologia que o permeia, chegando a desvelar-lhe traços de um projeto “civilizatório”, principalmente tendo em vista o momento histórico atual, em que o país conta com a promoção de um crescente número de projetos musicais, de cunho educativo, com o objetivo de intervir na realidade social de crianças e jovens de baixa renda. Mas a maior contribuição advinda de *A música e o risco* talvez esteja em proporcionar uma interpretação antropológica de questões próprias da educação musical, procurando desvelar a “teia de sentidos” (Geertz) envolvida no processo de aprendizagem. Para tanto, Hikiji tem seu olhar atento à aula enquanto espaço de transmissão de valores, que passam a compor outras instâncias da vida dos jovens, para além da propriamente musical. Assim, no terceiro capítulo são analisadas as experiências musicais de leitura, audição, imitação e corporalidade, a partir das quais são conferidos

os significados musicais. A autora observa que, na prática cotidiana, não há barreiras entre a leitura e oralidade nem tampouco entre os gêneros erudito e popular, como sugerido pelos coordenadores do projeto em seus discursos; identifica estratégias pedagógicas e outros aspectos motivadores para o ingresso e permanência dos jovens no Guri; chama a atenção para as transformações que a atividade musical provoca nos corpos dos músicos e o confronto que pode gerar ao tratar-se de corpos vigiados, no caso dos jovens internos. Mostra que muitos desses atores, ao se envolverem com o fazer musical, ainda que por motivações extrínsecas, acabam imersos, despertando-lhes desejos e promovendo-lhes transformações.

No quarto capítulo há significativa atenção ao tema performance sendo interessante notar como essa atividade, tomada no Guri como o cerne da aprendizagem musical, é aqui abordada como a finalização de uma experiência, portanto, sendo considerada em seu processo, que, para Hikiji, corresponde à experiência coletiva do fazer musical. Baseada em Schechner, a autora entende que a partir da experiência da performance, há a possibilidade de transformação dos sujeitos. Ressalta ainda o exercício de alteridade, mas também de afirmação da identidade; a oportunidade dos jovens conhecerem novos espaços e pessoas, ampliando-se horizontes, além da experimentação de sensações diversas, de ordem física e emocional. No entanto, a autora observa que os performers muitas vezes deixam de vivenciar, plenamente, o “transformar-se em outro”, tão peculiar quando se está no palco. Isso pela separação nos discursos precedentes às apresentações públicas da dimensão “ética” (da ação social) da “estética” (do fazer artístico), quando a primeira é enfatizada ao serem reiteradas as condições de pobres e/ou infratores dos performers.

Atentando-se às justificativas acerca da existência do Guri, bem como as de pais e das próprias crianças e jovens para a sua participação no projeto, a autora nota a aversão ao tempo livre, configurando a necessidade de extirpá-lo. Daí o seu preenchimento com a atividade musical. A partir dessa ob-

servação, surge o interesse de melhor investigar as razões que permeiam o medo do tempo ocioso e os significados de sua ocupação com a atividade musical. É então no quinto capítulo que Hikiji tece suas reflexões no sentido da temporalidade, associando a prática musical ao tempo do jogo, marcado pela experiência de imersão e suspensão do cotidiano. Assim, desvela uma possível reflexividade por parte dos jovens no momento em que tomam a música como um intervalo. Nesse tempo eles têm então a possibilidade de vivenciar novas sensações, conhecerem a si próprios, tornarem-se mais conscientes de sua realidade, podendo, de tal maneira, dar “um primeiro passo para a transformação das formas sociais” (p. 64), conforme entendimento emprestado de John Blacking.

Em sua etnografia de “descrição tensa” – conforme Dawsen (p. 208), dada a presença de “ruídos” e “falas dissonantes”, Hikiji acaba por favorecer a visibilidade dos jovens para além dos interesses institucionais, dando-lhes voz por meio de dois vídeos, com eles produzidos durante sua pesquisa. Percebe que, embora exista uma tentativa “civilizatória” mediante o oferecimento da prática musical erudita supondo que os jovens “carentes” não têm acesso a “cultura”, há sim um prévio envolvimento de participantes com tal prática ou mesmo a sua reapropriação em outros contextos. Conclui que o fazer musical realmente demanda, conforme ressaltado por Clifford Geertz, um “intenso aprendizado sentimental” (p. 234), com a necessidade de manipulação de expectativas e sentimentos.

Aos educadores musicais ficam as evidências de quão poderosa pode ser a experiência musical, a ponto de provocar mudanças nos corpos e nas vidas de seus alunos; consistindo-se em instrumento de reflexão e, quiçá, transformação; afetando outras instâncias da vida cotidiana. Por isso, a necessidade de uma atuação profissional que leve em conta os anseios dos aprendizes, as peculiaridades dos contextos em que o ensino se faz presente e as relações construídas entre os diferentes atores, ultrapassando a mera transmissão de conhecimentos.

Recebido em 05/07/2009

Aprovado em 02/08/2009