revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Ouvidos para o mundo: aprendizado informal de música em grupos do distrito federal

Mércia Pinto

Resumo:Este artigo busca através da observação de grupos musicais do D.F., investigar o papel que a música ocupa na vida dos jovens. Presenciando ensaios e o cotidiano destes grupos, a autora identifica estilos, preferencias estéticas e processos composicionais adquiridos informalmente e que podem ser tomados como conhecimento musical e base padagógica nas escolas.

Abstracts:This article proposes through the observation of popular music groups in Brazilian Federal District, to verify the role of music in the youth's life. Interviewing audience, being present at rehearsals and their everyday life as well, the author identifies styles aesthetic choices, composing procedures acquired by their own experiences which could be taken as musical knowledge and pedagogical basis at schools.

I.

Este texto surge da preocupação de unir textualidades acadêmicas e prática educacional; pesquisa e ação. Tendo história de vida ligada à sala de aula, preocupa-me como o mundo escolar institucionalizado tematiza as experiências musicais que os alunos tem fora da escola. Como crianças ou jovens vivenciam a música em suas vidas? Que elementos musicais integram seu cotidiano, que processos mentais empregam para informalmente aprender música e quais os aspectos relevantes destas práticas. Tendo em vista que a indústria cultural toma perfil nítido modificando formas de sentir/pensar, de imaginar/criar (Carvalho: 1999), pergunta-se se estas vivências podem ser tomadas como conhecimento. Com o objetivo de estudar o espaço que a música ocupa na vida dos jovens, suas preferencias musicais e os processos informais de sua aprendizagem tenta-se através da observação de grupos musicais do Distrito Federal, iluminar alguns destes aspectos, identificando características e comportamentos comuns nestas práticas [1]. O material colhido; expressões, letras de músicas, será usado no texto como amostra de suas idéias e pensamentos sobre o exercício de ouvir e fazer músicas.

Brasília tem ligações antigas com fazeres musicais. Construída dentro dos parâmetros modernistas para sediar a capital do país, exigiu-se para construi-la e implanta-la, o deslocamento de migrantes de todas as regiões. Esta necessidade de mão de obra mostrou com o tempo como as migrações levam à inevitável troca de componentes culturais. O resultado é que quatro décadas depois, a cidade convive com ofertas simbólicas variadas, possibilitando apropriações e sínteses entre tradições locais e tendências internacionais, fazendo surgir formações musicais diversas. Seu entorno, onde vive a maioria dos grupos populares, é um arquipélago, uma colcha de retalhos de grupos que através de diferentes motivações viabilizam suas identidades. Sua paisagem cultural é desenhada ao mesmo tempo por escolas de samba, religiões esotéricas, feiras e festas regionais que coexistem lado a lado

com barracas de artigos importados, gêneros alimentícios regionais mostrando a convivência de culturas diversificadas e diferenciadas num espaço comum.

Bares, clubes, garagens e estúdios tornam-se espaço para a emergência dessas práticas de sociabilidades, de representações do espaço e do tempo que somente são possíveis num contexto onde a indústria do lazer e dos bens simbólicos está sempre pronta à satisfazer as exigências do consumidor. O acesso à informação por vezes sofisticada, a absorção sistemática de produção cultural de outros centros por parte destes jovens forma hábitos, molda valores estéticos e morais, estilos e atitudes capazes de demarcar identidades. Carlos Rolo, no fanzine *Rock Demo*: 05/97 afirma que desde os anos 70 a música brasiliense é personificada em bandas como *Portal, Sol Noturno, Brisa, Nata, Biscoito Celeste* etc. Embora não tenham deixado registros fonográficos, foram precussoras do rock na capital. É sabido que dos primeiros grupos *punks* brasilienses surgiram músicos que formaram bandas que marcaram o rock brasileiro dos anos 80: *Legião Urbana, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso, Detrito Federal*, estímulo à proliferação de outras que nominaram Brasília, capital do poder e do rock brasileiro [2]. Nas cidades satélites [3], a vida musical é também intensa, com a proliferação de inúmeros grupos que buscam espaços para suas representações. Hoje nos seus sítios culturais pode-se ouvir nos fins de semana entre os produtos locais o jazz, o choro, o pagode, a música caipira, o rap, o reggae, MPB ou rock em sua infinidade de sub-gêneros; trash, metal, grunge etc. Brasília tem hoje mais de trezentas bandas de rock, quase cem duplas caipiras, e quarenta grupos de rap e hip-hop que se reúnem regularmente [4]. Mapear e conhecer estes fazeres parece tarefa impossível [5].

II.

A primeira parte de nosso trabalho deu-se durante o *II Festival Universitário de Música Candanga*[6], que aconteceu na terceira semana de outubro de 2000 num dos anfiteatros da Universidade de Brasília. Iniciativa do Decanato de Assuntos Comunitários e os Centros Acadêmicos dos diversos cursos daquela Universidade, apresentou em sua fase classificatória 35 bandas. Através do regulamento pode-se entender que seu principal objetivo era divulgar a produção musical de seu corpo discente. As inscrições e a primeira seleção dos grupos foram feitas pelos centros acadêmicos e exigiu-se que pelo menos um dos componentes do grupo fosse aluno da UnB. As bandas apresentariam somente uma música que deveria ser em português (apesar de poder usar expressões em outra língua) e versar sobre o tema geral do conclave: No Século XXI serão outros quinhentos!

Para escolha de sub-temas o regulamento sugeria que as canções abordassem assuntos como: humanismo e educação, mulher, ética, religião, corrupção política, solidariedade, família,

consumismo x desperdício, trabalho, desemprego, fome, profissões, exploração infantil, meios de comunicação [7]. Os critérios de julgamento seriam as letras, o arranjo, a interpretação e interação com o público, e o figurino.

O anfiteatro esteve superlotado entre 12 e 14hs durante uma semana, com a presença de estudantes, amigos e familiares para ver a cena pop de Brasília, tornando-se um interessante momento para estudo das culturas jovens. Apesar de não ser um encontro específico de rock, notava-se a grande preferencia pelo gênero [8]. Os grupos que não se enquadravam dentro desta categoria, se diziam fazendo mais uma música *Calanga*. O termo, sugerido por um produtor musical para nomear a produção musical de jovens que tentavam encontrar alternativas para fugir ao rótulo de rock já tão identificado com Brasília. Nota-se que a referência é o movimento "Mangue Beat" que adotava o caranguejo como símbolo. A alusão ao tipo de música que estes grupos fazem é perfeita pois adotam um hibridismo muito grande entre instrumentos eletrônicos, autóctones e até interferências hispanoamericanas. Reinterpretam materiais fragmentados de ritmos autóctones distorcidos pelo som das guitarras e tudo que adquirem de acervo auditivo nas andanças por outras regiões do Brasil e do mundo. Réptil habitante das terras hostis do cerrado, o calango sobrevive dos mais variados alimentos De configuração instrumental mais diversificada, a lírica *calanga* fala do ambiente natural do cerrado, da secura do clima, do céu aberto como se fosse o mar, e também do poder central. Fatores individuais, herança e capital cultural estão entre os muitos aspectos que podem contribuir para a elucidação das ações e interações desses grupos de música *calanga*. São pessoas de origem cultural elevada, filhos de intelectuais em cujo ambiente moldaram seus valores, preferencias e afinidades. *Somos um rock alternativo*. *Resgatamos a cultura brasileira*, disse um componente de uma das bandas na entrevista. É interessante mencionar que diferentemente do agrupamento do rock clássico (guitarra, bateria, baixo e vocal), neste tipo de conjunto, o número de participantes é muito variado, oscilando entre 6 a 10. Assim mesmo, o número de bandas que achavam-se no limite entre os adeptos da estética do barulho e o gênero cujas referencias musicais estavam em trabalhos como o da banda "Nação Zumbi", era muito grande, dificultando o enquadramento dos mesmos em categorias estanques [9].

Apesar do estudo de gênero não ser o recorte maior deste texto, é interessante mencionar que na platéia havia uma espécie de equilíbrio com relação a presença dos dois sexos enquanto no meio dos músicos a presença feminina era escassa restringindo-se mais ao canto. As canções apresentadas identificam-se a conformação de representações que apontam para a construção de um imaginário típico das juventudes pós-moderna. Nos mostram a visão de mundo dos jovens e sua capacidade de articular uma crítica social. A presença sempre real e viva da

cultura da festa , o jogo estético exibicionista, a grande excitação musical, a troca de afeto entre as torcidas do auditório, e a exaltação dos sentimentos nos remete ao que Maffesoli;1995 em sua análise da pós-modernidade chama de "comunitarismo renovado" [10].

Mas isto não encobria a atitude de deboche nos nomes de algumas bandas: *Jumento Gabirú, Cumade Selvira e os Cantiga de Grilo, Feijão de Bandido*, ou seu potencial crítico; *Tuba Anti-atômica do Planalto, Caixa Preta, Cidade Artificial*, entre outras.

A representação do mundo aparece em algumas letras, como terreno hostil e violento, idéia que se contrapõe às canções de protesto dos anos 60 e 70, marcadas por um imaginário mais voltado para um tempo idealizado. O desencanto é com efeito uma constante nas canções dos jovens do fim do século. *Só tem canalha nessa ala de pedestre. Só tem migalha para gente que merece*[11].

Ele se estetizou nos contextos urbanos da época pós-industrial que através da tecnologia na visão deles tira o encanto do mundo deixando-o sem magia e sem mistério. Eles rompem portanto com o tipo de imaginário recorrente dos anos 60 e 80 e lhe dão novas configurações. Deve ser entendido como reflexo das transformações na ocorridas na sociedade e que implicaram na instalação de uma falta de fé no futuro e na ideologia do trabalho. A presença real e viva desta estética apocalíptica e desesperançada, não se apresenta sómente nas letras que estetizam até a corrupção [12], mas nos efeitos da manipulação eletrónica de sons das guitarras que reciclam desejos e sonhos não realizados, como se não houvesse lugar para eles num mundo controlado por outros. *Estou cansado deste lugar onde posso tudo e não faço nada....* Só a tecnologia pode redimir ou oferecer algum alimento para encontrar o reencantamento. *A tecnologia é o meio que permite agora redimir um futuro incerto, porque as nova gerações têm acesso e habilidades para lidar com inovações tecnológicas incomparavelmente maiores que seus pais: sampling, cut/paste, bricolagem, tecnologias de reciclagem, de transferencia acústica, de filtragem sonora, tecnologias analógicas e digitais que coexistem na elaboração de suas músicas e que transmitem por sua mera utilização no processo de produção, uma nova mensagem de reencantamento*[13]

Fanzines, web-sites, capas de CDs são uma alternativa estética e novas maneiras de comunicação adotadas por estes jovens [14]. *Eu não me acho tão rebelde por querer colher do mundo só aquilo que eu gostar*[15]. No todo as canções afirmam uma espécie de unidade entre a fruição e a crítica, entre divertimento e destruição (Souza, 1999: 296).

Apesar da maioria da platéia nomear música como seu maior interesse e como atividade de lazer preferida, é na atmosfera dos ensaios que estão os aspectos mais interessantes do cotidiano destes jovens que estão à procura de um estilo, uma atitude que se traduza em

música. A maioria dos grupos são formados por amigos das quadras ou do colégio e que mesmo depois de entrarem na universidade conservam os laços de amizade. A capacidade agregadora da música é ingrediente central na reedição daquilo que Maffesoli: 1995, chama de "revitalização do comunitarismo". O viver em bandos, com a turma do bairro ou galera do bar manifesta-se na evidente valorização de um vinculo tribal, de estar junto, sem que isso pressuponha um objetivo a ser atingido ou caça a um futuro glorioso. *A gente quer mais é tocar. A apresentação não é tudo*[16]. Ensaiam só para estarem juntos, mesmo que não tenham shows à vista e as expectativas em relação ao futuro do grupo, na maioria das vezes não é profissional.

A reafirmação dos laços de afinidade é observado nas entrevistas quando confessam participarem de várias bandas. Como se fossem levas de pássaros que descompromissadamente pousam em cada árvore para olhar e usufruir do mundo. *Não estamos preocupados com o mercado. O fato de não ter compromisso nos deixa livres para fazer o que queremos*[17].

A observação dos ensaios aponta para o construção de referencias e laços de afinidades. Eles se dão na maioria duas vezes por semana. Em Brasília existem inúmeros estúdios equipados que se mantém do aluguel de suas salas para este tipo de atividade (é só olhar os jornais que pode-se ler os anúncios). A valorização dos vínculos de companheirismo faz com que cada componente pague uma pequena quantia (em média cinco reais) e assim perfazem o exigido para o pagamento do estúdio por mais ou menos três horas de ensaios. Para racionalizarem as economias, fazem parte dos ensaios em casa ou num bar (por exemplo, a discussão dos arranjos ou problemas da banda), com o auxílio de um violão. É surpreendente notar como dedicam tempo fazendo, ouvindo ou analisando músicas, como se esta atividade desse significado à vida, como se fosse o resguardo das ameaças de um mundo hostil e ameaçador. É na intimidade, no cotidiano doméstico e local, nos encontros com amigos que a música entra como elemento de coesão afetiva e ética. Fonte de equilíbrio [18], desenvolvimento de habilidades [19] e de ligação com o mundo [20].

Observou-se também o desenvolvimento formal e estrutural das composições e nas entrevistas, a maneira como o(s) compositor(es) fala(m) de suas canções [21]. Muitos deles têm ou tiveram contato formal com a música mas a maioria só conhece o básico, como diziam nas entrevistas. Constata-se que o básico para eles é o conhecimento das cifras para usarem no violão e guitarras que aprenderam com algum amigo ou em revistas. O baixo eles aprendem de ouvido. *Na música a gente tem que sentir o grave que é pra ela vir pra boca do estômago*. Apenas num conjunto (constituído na maioria por alunos de música) emerge de forma mais elaborada a reinterpretação de materiais musicais fragmentados, o uso de ritmos

populares distorcidos por guitarras, presença de crescendos e diminuindos, emprego de modos, diálogos entre instrumentos, modulações harmônicas intencionais etc. No entanto a característica que une as duas grandes tendências do festival é o sentimentalismo em relação ao trabalho.

A gente faz música com o coração. Fazemos o que corre nas veias.

Para iniciar uma composição, vários caminhos são usados, mas o lúdico aparece sempre nas entrelinhas, como processo de envolvimento com a atividade. Trazem para o grupo uma idéia (anotada ou não) com uma célula rítmica ou melódica e começam a improvisar, fazendo acompanhamentos através de tentativas e erros e vão construindo o trabalho. A crítica dos colegas é fundamental pois perguntar uns aos outros como está indo sua contribuição musical é muito importante. *Conciliamos as preferencias de cada um e inventamos o mundo (risos).*

III.

Outra parte da observação se fez com grupos periféricos da capital: de *rap (Falso Sistema*, com cinco integrantes) e de *hip-hop (União Força Break*, com 12 integrantes). Além de contatos pessoais e acompanhamento de ensaios, os grupos deram oficinas para alunos da música e se apresentaram para toda a universidade. De manifestação cultural expressiva, signos, emblemas e tipos dessas duas culturas urbanas estão presentes na indústria cultural como identificação transnacional com a juventude dos anos 90.

Articulam-se colocando-se em extensão com as culturas urbanas de suas localidades e com a cultura urbana globalizada, daí surgindo identidades alternativas para os jovens em bairros onde antigas instituições locais de apoio foram destruídas (Herschmann: 2000). Na periferia de centros urbanos, marginalizados e excluídos de todo privilégio que habita a vida de jovens de classe média, estes grupos constroem uma identidade típica local que emana na sociabilidade arraigada à sua experiência e marcada pelo apego ao *status* conquistado na comunidade. *Aqui é perigoso, e daí? É cabuloso, é! Mas eu não saio daqui. Parece até o apocalipse. O bicho pega por aqui! Periferia sim, e daí?*[22] Como atividade lúdica, o rap e o hip-hop são alternativa à exclusão social em que se encontram os jovens das periferias dos vários cantos do mundo. Apesar do descaso social, reconfiguram em espaços públicos e privados um lugar de lazer onde se torna possível a alegria, o divertimento, o esporte, a arte, a dança e o exercício da fé [23], mesmo quando suas secularizadas práticas enfatizam o local e o temporal, em detrimento do eterno e do universal. Oferta simbólica heterogênea, renovada por constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação, o movimento no Brasil (como se referem) tem características enraizadas na cultura negra e nas redes de comercialização e exportação do mercado fonográfico estadunidense em cujo solo

floresceu. Apesar disto, como eles expressam: *Brasília não é só negra. Tem gente de todo lugar, e essa é a nossa diferença*[24].

No espaço doméstico, em ensaios e performances, constata-se que embora pertencendo a famílias de baixa renda, de serem fruto do suburbano fragmentado, apresentam soluções cheias de encantamento e transcendência para experiências de vida tão difíceis. A capacidade de articular um discurso sobre o *hip-hop* surpreende [25]. Abordam de modo pedagógico origens, influências, aspectos performáticos, diferenças de estilo, arte do *graffiti*, deixando o ouvinte curioso sobre ensaios, razões para se agruparem, adquirir material musical etc. A despeito do baixo poder aquisitivo, o nível de informação que têm sobre grupos semelhantes dentro e fora do país surpreende. Dos EUA recebem discos e vídeos pirateados. Como na performance o *hip-hop* envolve a encenação de uma luta, todos os grupos de Brasília reúnem-se uma vez por mês na plataforma superior da Estação Rodoviária do Plano Piloto para se apresentarem e divulgarem o movimento [26]. Com blusas grafitadas, calças largas e bonés, ganha a competição quem faz a melhor pirueta, o movimento mais ousado, acrobacias com mais acuidade. Importa coletivamente o apoio do grupo que faz gestos, incentiva e aprova o colega. O estar junto é muito importante.

Treinam todos os dias, inventam exercícios para relaxamento, para extensão do corpo, pois (dizem) o *hip-hop* é uma companhia de dança, precisa exercitar-se. Cada um deles se especializa num estilo para que se destaquem como grupo por ocasião das competições. A ética dominante é obedecer ao líder não só como coreógrafo, treinador, crítico, mas é ele também o censor do comportamento social dos membros. O compromisso de retidão de quem se diz excluído, mas acredita na mudança a partir da consciência é muito forte. Além de usufruírem a música como divertimento e prazer, divulgam e exercem uma filosofia de vida que os ajuda a se firmarem num grupo coeso e consciente de suas privações. Apesar da baixa escolaridade, muitos se interessam em ler e aprender, quando tentam compor um rap que não é bem aceito pelos amigos. Assim, vão se informando, treinando o discurso e construindo juntos um conhecimento do mundo.

Mais velhos, querendo profissionalizarem-se como *rappers*, os do outro grupo pertencem a uma faixa etária diferenciada [27]. Trabalham como mecânicos, vigias ou vendedores em supermercados, mas o sonho de estudar permanece. Como característica do gênero, conservam o caráter de denúncia política das injustiças sociais. *Enquanto o sistema nos ataca usando a mídia como principal arma para lançar a desinformação na parte pobre, nós rappers temos a função de recrutar um exército para a guerra. Guerra esta cujas armas não são fuzis, metralhadoras ou pistolas. A arma aqui citada é capaz de manter a paz e vencer qualquer guerra. A arma é a mente, a munição a informação, o hip-hop é a estratégia e o*

contra ataque é a nova doutrina do rap nacional [28]. O primeiro contato com esta atividade vem normalmente através da alegria de dançar, de participar da roda de break e dos embates com outros grupos. Depois que vão conhecendo e percebendo a dimensão e a proposta do movimento assumem que trata-se de um aprendizado de cidadania. Dizem: *O movimento passa a mensagem de não sair por aí dando tiros. Em defesa dos amigos devemos ajudá-los a sair das drogas ou da marginalidade. Trazer pessoas perdidas a fazer algo positivo, a ser alguém na vida*[29].

A violência é algo a que tentam se opor. Existe mesmo uma crença entre eles de que o movimento hip-hop e a prática do rap ajudam a conter essa tendência latente nos jovens da periferia. *Eu sou um rapper preto e forte cuja moral está no porte de uma arma, e esta arma está na mente. Cabuloso na rima. Malandro nas quebrada*[30]. A música e a vocalidade, o fluxo e as rupturas sucessivas no ritmo básico de sua música se dá com os famosos arranhões na superfície do disco; uma espécie de gagueira que está em perfeita sincronia com o som e o ritmo. A palavra se mistura aos sons sampleados e aos movimentos do corpo, mas quem comanda o processo composicional é a lírica, caracterizada por um discurso crítico e político como se eles estivessem prontos para a luta. A partir de fontes musicais sobrepostas à fala e a refrões musicados, fazem *mixagens, samplings*, construindo uma forma improvisada de poesia urbana.

Roupas, atitudes, linguagem, modo de andar e demais elementos culturais compõem sua identidade. Viver em bandos - com a turma do bairro ou da rua - manifesta-se na valorização de um vinculo tribal. Como nos grupos observados na primeira parte deste artigo, a emotividade permeia qualquer ação destes jovens [31]. Os encontros são ritos de confraternização e se dão diariamente. Dramatizam a totalidade, invertem a situação marginal e de opressão em que vivem para uma visão alternativa e positiva do mundo (Amorim: 97). *Na noite que passou eu sonhei coma a paz. Ideia do fim das intrigas. Os nego reconhecendo os erros. Fim da guerra. Chegaram pra trocar uma paz* [32].O aprendizado musical é oral e informal. O envolvimento lúdico, o encarar os momentos juntos como um êxtase, união com a vida e o cosmo, assemelha-se aos que fizeram o **II FINCA**, também como iniciar um trabalho musical onde prevalece a improvisação. A diferença é: no *rap*, o processo composicional é mais voltado para a construção das letras, da coreografia e dos efeitos eletrônicos; nos jovens de classe média, o instrumental eletrônico e a bateria são essenciais [33]. A crítica dos colegas é fundamental. Perguntar ao outro sobre sua contribuição musical é muito importante: *Isto não está muito mais ou menos demais?*[34]

IV.

Independentemente de barreiras de classe ou grupos de pertencimento demarcadores de territórios, que diz o aprendizado informal de música desses jovens? Considerações e opiniões já expressas - e daqui em diante - refletem minha experiência docente geral, não de especializada em educação musical. Como professores, perpetuamos a tradição ocidental, abrimos caminho para sua compreensão pelos alunos. Pensamos arte como rito consagrado pela burguesia desde sua ascensão, como se determinadas manifestações culturais fossem classificáveis como autênticas, cultas, subcultas ou folclóricas. As práticas escolares são conservadoras, pressupondo a inferioridade e a incapacidade do outro, favorecendo a cultura elitista dominante. Além disto, prevalece a concepção de que trabalhar em arte e cultura limita-se à performance no palco, à criação individual ou à sala de aula individual. Observa-se ser pouco freqüente inserir material vernacular nas disciplinas dos cursos e desestimular-se o convívio com outras manifestações musicais. Rápido exame dos currículos de cursos de música no Brasil mostra que se prioriza a cultura ocidental, dando-se pouco espaço às culturas populares. Constata-se que padrões culturais comunitários não são aceitos como códigos pelos quais se constrói a compreensão de outros sistemas.

Não negarei o notável e sofisticado repertório de música ocidental, com imensos gêneros e estilos, mas quem ousará mapear a diversidade da música popular? A dimensão estética de seus gêneros revela níveis de complexidade e de uso de meios sonoros que desafiam os que a *demonizam* e advogam sua inferioridade. A inadequação de algumas para o trabalho escolar não invalida inúmeras que falam de medo, amizade, rejeição, auto-respeito, perdas. Temas complexos como chauvinismo, fragilidade diante de paixões, direitos dos animais, cuidados com a natureza são tratados com esmero poético, podendo ser experienciados no ensino como objetos plenos de significados expressivos, como nos grupos observados. Estudando as músicas populares, damo-nos conta de que embora os métodos ocidentais de reprodução de música sejam baseados na leitura de partituras e na informação teórica e histórica, o processo de notação musical não é universal. A música composta pós-1900 apresenta-se problemática com relação à notação. Compreenda-se: O papel desta notação pode ser questionado e expandido. Aceitar-se o uso de sinais numa peça de música popular pode ensinar o estudante a pensar diferentemente sobre música. E também sugerir o uso e o desenvolvimento simultâneo de outras habilidades, transformando de passivo em ativo o aprendizado.

O que faz as características desta música serem fortes, contagiosas, é ser esta música o discurso mais acessível para construir identidades e interpretar experiências sociais. Daí o gosto musical funcionar claramente como atributo de distinção social. Compreender que o estudo da música popular requer esforço multidisciplinar, que reflete uma visão de mundo e pode ter influências históricas e sociais num grupo evidencia que seu repertório pode ser fonte

de observação da sociedade. A música popular ser uma rede de estilos conectada a etnicidade, ideologia, religião, sexualidade pode aumentar nossa compreensão do mundo e abrir perspectivas para trabalhos culturais, exercício de desenvolvimento de compromissos sociais. Cabe observar o número de escolas de música em barracões de escolas de samba, projetos do Pelourinho, iniciativas de grupos evangélicos, o movimento dos *rappers* para marcar o poder e a importância da música popular. Milhares de estúdios se sustentam do aluguel de salas para ensaios, centenas de bandas de *rock* em Brasília, grupos de *hip-hop* e rap das cidades-satélites.

Como trabalhadores intelectuais com obrigação de gerar conhecimento, não nos apercebemos da necessidade de formar profissionais aptos a ocupar lugar neste novo tipo de economia e para as carreiras da indústria do entretenimento. O uso das tecnologias de produção e reprodução do som faz surgirem novas profissões que se situam nas interfaces técnico e artista, permitindo nascerem intelectuais, DJs, engenheiros de som, animadores. A produção musical é hoje acessível a todos, ao mesmo tempo em que é algo altamente tecnológico. Os jovens gostam e sabem disso. Computadores permitem produzir músicas com programas de fácil manuseio, karaokês propiciam divertimento inusitado, o cantar em grupo nas festas familiares. A indústria de arte e cultura foi um setor dos que mais cresceram nas últimas décadas e requer profissionais que preencham os mercados emergentes relacionados à área, incluindo administração, empresariado, aplicação de técnicas, promoção e marketing.

Por não dominar as linguagens do cotidiano musical dos alunos, o professor se recusa a rever suas práticas e defende-se da necessidade de aprender a manusear novas tecnologias e desenvolver disponibilidades para o trabalho em áreas conexas como sociologia, antropologia, comunicação etc. A música popular levou os jovens a aprender a usar guitarras elétricas, teclados, máquinas de efeitos sonoros, *synthetisers*, *samplers* e seqüenciadores em diálogo fértil com a tecnologia. Ouçam-se as manipulações sonoras dos DJs nos grupos de *hip-hop* e na música *techno* para notar que a dessacralização das vanguardas musicais da modernidade não seriam conhecidas do grande público, se não tivessem sido apropriadas e democratizadas pelas músicas populares [35]. São saberes informais de músicos populares que transformam ruídos urbanos em música. E estas transformações não se restringem aos ouvidos, vão além dos estilos musicais no vestir a camisa, pôr o boné na cabeça, andar, que orientam sua visão de mundo. Ocupando espaços públicos (ruas), levantando questões políticas como consumo, violência e discriminação, os jovens das periferias realizam verdadeiro evento multimídia de onde emergem linguagens e se combina dança, música, grafite, figurino, deslocando e quebrando purismos estéticos consagrados. Trabalham signos relacionados à vida e ao mundo que os rodeia, representações cotidianas, mininarrativas

subjetivas e apaixonadas. Com seus *graffitis*, chamam a atenção sobre si, mas expressam o poder de desfigurar o mundo, debochar de convenções estéticas sedimentadas. Despreocupam-se com a originalidade, reciclam estilos de desenhos. Na exagerada intimidade com novas tecnologias e a indústria de massa reaproximam saberes cultos e populares, em iconoclastia da aura da grande arte.

Assumindo-se que aula não impregna de música a vida do aluno, que em maior parte sua experiência musical está fora da escola (imagens de TV, rádios, ruas, igrejas), pode-se entender que a indústria cultural modifica função, apresentação e gestos. Interfere sobretudo no campo do ensino, que necessita encontrar teorias e práticas capazes de enfrentar os desafios do processo. Trazer para as escolas o cotidiano musical dos alunos poderá desenvolver capacidades como improvisação, arranjos, componentes relevantes no desenvolvimento das musicalidades. Se uma escola ministra ensinamentos inúteis no uso externo, corre risco de descrédito e desqualificação (Perrenoud:2000). Trabalhar a partir de representações dos alunos, mobilizar recursos cognitivos, organizar e dirigir situações de aprendizagem, administrar o progresso do grupo, conseguir envolve-los numa atividade em equipe seriam caminhos para estes desenvolvimentos. Propor módulos de aprendizagem de forma integrada com cursos de dança, drama e artes visuais onde possam desenvolver a intermediação com a indústria cultural pode ajudar a desenvolver competências para trabalhos em setores culturais. A prática além dos trabalhos de classe, comunitariamente, daria oportunidade de aprender, enfatizar e refletir sobre cidadania criando uma nova relação professor x aluno, cooperativa, *sem deliberar ser aquele o instrutor*, mas levando em conta a experiência das partes e a prática de que música não é artefato isolado, independente. Relevante é a maneira como as pessoas se relacionam com a mesma.

V.

Nas academias tem-se falado muito em titulação. No entanto parece que precisamos muito mais de um comprometimento docente com os cursos, de reformar os regimes de trabalho, e de criar meios mais eficazes de medir a produção dos docentes. Precisamos muito mais de instituições com um projeto pedagógico claro, onde professores se engajem. Com o crescente valor dado à música na sociedade, qual a nossa filosofia, alvos e práticas? O que esperamos da instrução musical nas escolas e universidades? Que legado estamos deixando para os novos tempos? Como nossas instituições de treinamento estão adaptando seus currículos para o ambiente de mudanças onde a relação professor/aluno está sendo constantemente desafiada? Onde mecanismos de aprendizagem a distância, por transmissão via satélite, CD rom e internet tem potencial de substituir os tradicionais métodos de aprendizagem? Onde

estas tecnologias ao mesmo tempo que incrementam, diminuem distancias fazendo com que o professor possa estar longe mas ao mesmo tempo una estudantes de diversas partes do mundo e trabalhem juntos? Quão virtual pode se tornar o ensino da música no futuro? Como nós professores de música estamos nos preparando para estas mudanças? A tecnologia da informação pode ser uma das principais tarefas a serem enfrentadas pelas políticas culturais neste milênio. O direito ao acesso universal dos avanços, a importância de uso criativo de aplicativos, a disseminação de produtos e serviços de mídia e a necessidade de cooperação com a indústria cultural por parte de artistas e educadores está em discussão em congressos e projetos educacionais do mundo todo.

Onde músicos usufruem dos progressos da informação questionam-se os conceitos tradicionais de composição, performance e técnica, visto que a digitalização da música oferece mudança nas relações entre criador e consumidor. Ou seja: o consumidor pode tornar-se criador, reordenando infinitamente pedaços de outros trabalhos, para criar o seu. Exemplo é a música dos *rappers* estudadas aqui. Neste caso, quais as implicações para as patentes intelectuais? Como as ações de valores estéticos são afetadas? Qual a relação entre trabalho e conteúdo, com a infinita paisagem sonora e o aumento de qualidade que a tecnologia traz? Poderá a distinção entre o bom e o mau trabalho permanecer relevante, se a tecnologia continuar a democratizar o fazer musical?

A poética das canções e a performance dos jovens da UnB e da periferia de Brasília, os métodos de composição baseados na experiência, na tentativa-erro, na resolução de problemas, o uso de tecnologias que são desconhecidas para muitos de nós, a responsabilidade em controlar o processo de composição, gravação, distribuição e marketing de seu trabalho, o empenho em saber o que se passa em outros centros, mesmo estando desempregados ou pertencendo a um grupo de baixo poder aquisitivo, questiona qualquer professor na sua relação com o ensino e com a música do cotidiano. O estar junto, o escutar a música do mundo, conhecer seus processos de aprendizagem e também seus padrões de composição pode ser um passo para a revisão de nossas posições estéticas e nossas práticas educacionais. Ignorar estes aspectos é negar nosso papel e responsabilidade social e artística.

Notas

[1] O material que serve de base para este texto é resultado do trabalho de alunos do segundo semestre de 2000 da disciplina de Música Popular ministrada no Departamento de Música da UnB. Constou da observação de um Festival Universitário de Música e de encontros com grupos musicais da periferia de Brasília, organizados pela professora.
[2] Madeira; 1999, p.275.
[3] Cidades satélites são as localidades ao redor do Plano Piloto.
[4] Dados do último FESTROCK, mega evento que acontece anualmente em Brasília, do aluno Francisco da Chagas que coordenou recentemente um festival de duplas caipiras, e dos

grupos de hip-hop que se apresentaram na UnB em 11/2000.
[5] O Núcleo de Estudos de Músicas Urbanas (NEMUR) foi organizado em Agosto de 2000 com o objetivo de estudar os fazeres musicais do D.F. e tem organizado diversos eventos no sentido de conhece-los.
[6] Candango é o adjetivo dado ao habitante de Brasília.
[7] Retirado do regulamento do festival, distribuído para os CAs.
[8] Tomo para analise e diferenciação entre as duas principais tendências no festival, o parágrafo de Souza, 1999: p.293. *Desde sua origem, ainda nos anos 50, o "rock and roll" vem acrescentando aos sistemas culturais da sociedade moderna uma variação considerável de estilos. Estou considerando todos como uma expressão cultural da juventude urbana.*
[9] Entrevista concedida pelas bandas *Feijão de Bandido, Chalé Verde, Choro de Calango e Maya Desnuda.*
[10] Michel Maffesoli é o sociólogo francês que vem procurando entender as mudanças mais recentes da sociedade ocidental. Para ele os anos 80 marcaram a transição definitiva para o que se convencionou chamar pós-modernidade. Vargas,1999: 185.
[11] Banda D'Fatto.
[12] Se... dá...dão/ Se...dá... dão/ Quem dá recebe/ pool da corrupção. Banda Pangéia.
[13] Asencio, 2000: 4.
[14] O movimento *calango* teve e tem artistas plásticos, jornalistas e sociólogos que são considerados os "cabeças". Alguns editam fanzines e fazem as capas dos discos da "galera".
[15] Banda D'Fatto.
[16] Expressão usada por um jovem quando entrevistado.
[17] Banda Feijão de Bandido.
[18] Música me acalma, favorece a concentração, faz esquecer ou lembrar algo. (expressão usada pela platéia do festival)
[19] A música é veículo de pensamento, ela cria atmosferas, anima e diverte, promove integridade individual. (idem)
[20] Favorece o estar junto, cria afinidades e promove atividades. Tenho tudo, tenho nada, tenho a música, isso me basta. (idem)
[22] *Periferia, sim, e daí?* Rap de Kubano, um dos integrantes do grupo Falso Sistema.
[23] Me refiro aqui não somente aos grupos religiosos, mas ao próprio teor das letras de rap que pregam retidão de comportamento e a conquista de um mundo melhor.
[24] Referindo-se ao movimento do resto do Brasil.
[25] No movimento hip-hop, a dança faz parte de um movimento cultural que engloba três expressões básicas: o break enquanto dança, o rap, música falada em ritmo de poesia, uma espécie de repente eletrônico e o graffiti, expressão plástica encontrada nos muros e trens dos grandes centros urbanos.
[26] Existem também algumas lojas que além de venderem roupas, CDs servem também de encontro para os grupos.
[27] O grupo de hip-hop é composto de adolescente na faixa entre 14 e 18 anos, enquanto os participantes do grupo de rap já são jovens, alguns já com filhos.
[28] *Prelúdio do rap Metralhadora Ideológica* de Nego Dé e Kubano, integrantes do grupo Falso Sistema.
[29] Fala do líder por ocasião da oficina que deram no Depto. de Música da UnB.
[30] *Metralhadora Ideológica*. Rap de Nego Dé e Kubano, integrantes do grupo Falso Sistema.
[31] A fraternidade entre eles se manifesta no compromisso de sinceridade com relação aos colegas. Neste sentido seus comportamentos se aproxima muito do conceito de *Liminaridade e Comunitas* discutido por Turner. Entre outros aspectos, afirma que os atributos dos seres liminares são ambíguos, não possuindo status e criando entre si um igualitarismo através da camaradagem. Para ele a liminaridade apresenta-se e convive entre dois mundos: o ético, estético e encantado e outro representando a crítica contundente para um mundo sem saída onde o inimigo está sempre à frente. Turner:1974, p.117.

[32] *Esta noite eu sonhei com a Paz*. Rap de Nêgo Dé, integrante do grupo Falso Sistema.
[33] Não podemos nos esquecer de que nos grupos da periferia de Brasília, o baixo poder aquisitivo não os deixa senão dançar e usar a voz.
[34] Expressão usada por um jovem do grupo de hip-hop quando solicitado a criticar uma coreografia do amigo.
[35] Me refiro aqui às experiencias de Webern, Schoenberg e Berg com relação ao sistema tonal, Stockhausen com relação aos sons eletrônicos e aos silêncios e sons concretos de Cage e Schaeffer.

Bibliografia

AMORIM, Lara Santos. Cenas de uma revolta urbana- o movimento *hip-hop* na periferia de Brasília. (tese de mestrado) Dept. de Antropologia da UnB.1977

ASCENCIO, Susana. "Desencanto y reencantamento en la eletrónica mexicana". Comunicação apresentada no III Encontro Latinoamericano da IASPM. Bogotá. 2000

CARVALHO, José Jorge de. "Transformação da Sensibilidade Musical Contemporânea". Horizontes Antropológicos- Música e Sociedade. UFRGS. 1999.

COOK, Derick. The Language of Music. Oxford University Press.1989.

GROPPO, Luiz Antonio. Juventude- ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro. DIFEL. 2000.

HERSCHMAN, Micael. O Funk e o *Hip-hop* invadem a cena. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ. 2000

KRIMS, Adam. Rap Music and the Poetics of Identity. Canada. University of Alberta. 2001.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2000.

MADEIRA, Angélica. "Rhythm and Irreverence; notes about rock music moviment in Brasília". Popular Music and Society, vol15, n.04, Bowling Green State University Popular Press. 1991.

_____"Música, Estilo e Cultura Urbana: Juventude Brasiliense dos anos 90". Anais do II Congresso da IASPM. Santiago-Chile. 1999.

MAFFESOLI, Michel. A Contemplação do Mundo. Porto Alegre. Artes e Ofícios. 1995.

_____ O Tempo das Tribos- o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2000

MARCHETTI, Paulo. 2001. O Diário da Turma. 1976-1986- A história do rock de Brasília. São. Paulo. Conrad Editora.

PERRENOUD, Philippe. Dez Novas Competências para Ensinar. S.Paulo. Ed. Artmed. São Paulo.2000.

SLOBODA, John. The Musical Mind.- the cognitive psychology of music. Oxford. Clarendon Press.1997.

STÅLHAMMAR, Börje. "The space of music and its foundation of values- music teaching and young people's own music experience". International Journal of Music Education. pp 35-45, n 36.ISME. 2000.

SOUZA, Antonio Marcus Alves de. Cultura Rock e Arte de Massas. Rio de janeiro. Diadorim.1995.

_____ " Cultura Rock e Arte de Massas", Anais do II Congresso da IASPM. Santiago Chile. 1999.

SUNDIN, Bertil. "Aesthetics and Education: an ill-mached couple?" International Journal of Musical Education, pp 4-13, n 36, ISME. 2000.

TURNER, Victor. O Processo Ritual. Petrópolis. Ed. Vozes. 1974.

VARGAS, Christian. "Os Anjos Decaídos- uma arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana", in BOTELHO, Cleria (org.). Imaginário e História. Brasília, Paralelo 15. 1999.

Revistas:

Rock Demo. Brasília. Maio de 1997.

Caros Amigos (especial). Rio de Janeiro. Movimento *Hip-Hop*. Ed. Casa Amarela. 1999.

Planeta *Hip-Hop*. Rio de Janeiro. n. 2. Ed. Escala. 2000.

Mércia Pinto: Professora do Depto de Música da UnB onde coordena um núcleo de estudos de músicas urbanas (NEMUR). Formada em Piano, Serviço Social e Educação Musical na Universidade Estadual do Ceará. Fez curso de aperfeiçoamento em piano na Escola de Música de Berlim-Alemanha, mestrado em pedagogia dos instrumentos de teclado na Escola de Música da Universidade de Lund na Suécia e doutorado em Musicologia na Universidade de Liverpool na Inglaterra, tendo Música Popular como área de concentração de sua tese.