

Poderão os professores aprender com os músicos populares?

LUCY GREEN

Neste artigo a autora coloca a questão das enormes discrepâncias entre os tipos de aprendizagem proporcionados no âmbito da Educação Musical formal e no contexto informal. Especificamente a Música Popular é abordada em termos da sua atracção junto dos mais jovens, chamando a atenção para o facto de a escola negligenciar a aquisição de técnicas e de conhecimento nesta área. A investigação desenvolvida pela autora neste domínio é descrita e discutida tendo em conta atitudes e valores dos próprios músicos populares face à música e às capacidades musicais.

EDUCAÇÃO MUSICAL FORMAL E PRÁTICAS DA APRENDIZAGEM INFORMAL DA MÚSICA¹

Muitas sociedades desenvolveram sistemas complexos de *educação musical formal*, tendo em comum um ou mais dos seguintes aspectos: currícula escritos, planos de estudo ou tradições explícitas de ensino e aprendizagem; professores reconhecidos e pagos, coordenadores ou mestres que na maioria dos casos possuem qualificações relevantes; mecanismos de avaliação sistemática tais como testes, exames nacionais, diplomas ou graus de diversos níveis; notação musical, que às vezes é entendida como secundária, mas normalmente é importante; e finalmente, bibliografia, incluindo partituras, textos pedagógicos e manuais de ensino. Paralelamente à educação formal, existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais. A isto eu chamo *práticas de aprendizagem musical informal* as quais, no extremo e em contraste com a educação formal, não recorrem a instituições de ensino, nem *curriculum* escrito, programas ou metodologias específicas, nem professores qualificados, nem mecanismos de avaliação ou certificados, diplomas e pouca ou mesmo nenhuma notação ou bibliografia. A educação formal e a aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas. A distinção entre as duas é por vezes pouco clara e muitas pessoas podem usufruir de ambas. No entanto, existem diferenças significativas e, para alguns, raramente existem semelhanças.

MÚSICA POPULAR E EDUCAÇÃO

O termo 'música popular' aqui utilizado serve para abranger uma larga faixa de

estilos, incluindo a música tradicional e moderna, gravada ou não, dos últimos cem anos, de todo o mundo. Esse tipo de música teve a sua origem e evolução com base na aprendizagem informal e coexistiu com a educação musical formal, embora de forma distinta. Contudo nos últimos trinta anos, em muitos países da cultura ocidental, a música popular entrou gradualmente nos modelos de educação formal. Actualmente, na Grã Bretanha, onde o estudo para este artigo foi conduzido, a música popular tem uma forte presença na escola, e ainda mais no ensino superior, e começa a ser cada vez mais comum nos programas de ensino instrumental e até mesmo nos conservatórios. Observa-se, então, que um tipo de música que teve a sua origem e desenvolvimento quase exclusivamente na aprendizagem informal, encontra-se agora dentro do sistema da educação formal. Particularmente no que se refere à escolaridade e ao ensino instrumental para crianças e jovens em idade escolar, gostaria de considerar três aspectos que me parecem pertinentes.

Em primeiro lugar, até agora, tem sido dedicada pouca atenção, na bibliografia de educação musical, às práticas de aprendizagem informal usadas pelos músicos populares. De igual modo, pouco se tem investigado sobre as atitudes e valores destes músicos e da sua influência nos processos de aprendizagem, fora da escola. É importante incluir a música popular nos *curricula* e trazê-la para a sala de aula mas não podemos esquecer as suas *práticas de aprendizagem e os correspondentes valores e atitudes*. Uma tal atitude faria com que a música popular praticada na sala de aula fosse apenas uma versão académica peculiar, despida dos mesmos métodos que a criaram e, como tal, pouco parecida com a verdadeira música popular.

Em segundo lugar, pouco se tem investigado sobre o que pensam os jovens músicos populares acerca da educação formal, não apenas na escola mas também na aprendizagem instrumental, e pouco se indagou sobre as razões que levaram esses mesmos jovens a abandonar os sistemas de educação formal. Seria útil saber até que ponto a inclusão de formas de música popular nos *curricula* foi influenciando os seus processos de aprendizagem, ao longo dos últimos trinta anos e se actualmente eles acham a educação musical na escola mais atractiva e útil do que os seus antecessores.

Em terceiro lugar, até há cerca de cem ou duzentos anos, quase toda a gente nas sociedades ocidentais tinha o hábito de praticar música, não só na igreja ou assembleia, mas no campo, na rua, nos bares e muito particularmente em casa. Os etnomusicologistas há muitos anos que vêm observando sociedades em que todos são músicos. John Sloboda

escreve que 'a música tem todas as características para fazer de qualquer um um músico altamente competente' e 'a música tem um tipo de estrutura que é facilmente aprendida e entendida pelo homem' (1999, p.450). Contudo, em Inglaterra, como em muitos outros países do mundo, apesar da educação musical nas escolas e do facto de quase toda a gente gostar e ser consumidora de música, a maioria não a pratica, mantendo-se apenas como espectadores de um jogo em que, no passado, já foram capazes de participar. Embora uma grande percentagem de crianças seja musicalmente activa, menos de 2% da população adulta se considera músico profissional ou amador.

Nos últimos anos, mais de 94% das vendas de discos, em todo o mundo, são de música popular em geral e apenas 3,5% são de música clássica e 1,5% de música jazz. Atendendo a que a música popular é exactamente isso - popular, e que a sua origem e desenvolvimento acontece fora de qualquer sistema formal de ensino, julgo que os educadores poderiam dar mais atenção a este tipo de música e daí tirar algum benefício para si e para os seus alunos, analisando com mais profundidade, valorizando as aprendizagens daí decorrentes e as atitudes e valores dos que a ela se dedicam. Se continuarmos a ignorar este género de práticas, atitudes e valores, corremos o risco de afastar a educação musical daquele brilho e entusiasmo que diariamente atrai tantos músicos e ouvintes para a música popular. Por outro lado, um maior conhecimento e talvez uma certa adaptação às formas de aprendizagem musical informal dentro dos sistemas formais de educação, possa fazer com que mais jovens possam beneficiar de uma educação musical.

Estou neste momento a trabalhar num livro, com o título provisório de *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*. Os aspectos centrais a considerar são:

- tipo de competências técnicas e conhecimentos ligados à música popular;
- processos de aprendizagem informal que os músicos desenvolvem para adquirir essas técnicas e conhecimentos;
- atitudes e valores adjacentes a esses processos;
- mudanças e desenvolvimentos nesses processos, ocorridas nos últimos quarenta anos, em Inglaterra;
- experiências dos músicos populares na educação musical formal, nos últimos quarenta anos;
- mais valias que os processos, atitudes e valores da aprendizagem informal possam trazer à educação formal.

Neste artigo apenas irei focar duas destas áreas – processos de aprendizagem informal e correspondentes atitudes e valores. No fim darei algumas indicações sobre alguns benefícios que se podem retirar para a educação formal dos processos, atitudes e valores típicos de uma educação informal.

MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO

Conduzi entrevistas com catorze músicos populares ingleses que vivem em Londres e arredores. Para tal foram divididos em dois grupos, de modo a permitir-me compreender até que ponto as práticas de aprendizagem informal e a educação musical formal mudaram ao longo das suas vidas. O grupo mais velho englobava indivíduos de idades compreendidas entre os 50 e os 23 anos, que tinham frequentado o ensino secundário entre 1960 e 1987, ou seja antes da inclusão da música popular nos programas escolares em Inglaterra. No grupo mais novo estavam os indivíduos de idades compreendidas entre os 21 e os 15 anos, que tinham frequentado o ensino secundário depois de 1988, altura em que a música popular uma parte normal e adquirida dos currículos. Os quatro mais jovens estavam ainda a frequentar a escola, na altura em que decorreu esta investigação.

O único critério cumulativo para a selecção era o de que os indivíduos do grupo dos mais velhos deviam ser músicos populares profissionais ou semi-profissionais e os do grupo mais novo deviam ou tocar numa banda pop (profissionalmente ou não) ou estar a iniciar uma actividade desse tipo. Os cinco mais velhos tinham trabalhado com artistas bem conhecidos e bandas tais como Joan Armatrading, Long John Baldry, Jeff Beck, Eric Burden dos Animals, Ian Carr, Georgie Fame, Issac Hayes, Hawkwind, Van Morrison, Leo Sayer, the Stylistics, Danny Thompson, Pete Townshend dos The Who e muitos mais. Os seis seguintes em idade estavam em bandas semi-profissionais de originais, 'covers'² ou bandas de estúdio, dois dos mais novos estavam nos primeiros ensaios dos seus grupos com colegas de escola e o mais novo estava a fazer planos para formar um grupo.

Para além daqueles critérios tive o cuidado de entrevistar os catorze primeiros

músicos que me apareceram, evitando amigos pessoais ou músicos que já conhecesse.

O quadro que se segue dá-nos o perfil dos entrevistados.

NOME	IDADE	INSTRUMENTO(S) PRINCIPAL	ACTIVIDADE MUSICAL PRINCIPAL
Bernie Holland	50	Guitarra , Baixo, Bateria, Teclados, Percussão	Session ; Composição/arranjos
Terry Ollis	46	Bateria	Banda de originais, Bandas de covers
Rob Burns	45	Baixo, Guitarra	Session' ; Composição/arranjos
Nanette Welmans	38	Voz	Covers/bandas de originais
Brent Keefe	34	Bateria	Freelancer / 'session'
Peter Williams	27	Baixo	Banda de covers, Banda de originais
Will Cragg	23	Guitarra , Baixo, Voz, Bateria	Banda de covers, Dueto de covers
Steve Popplewell	21	Baixo , Guitarra	Banda de originais
Simon Bourke	19	Bateria , Guitarra, Baixo	Banda de originais
Andy Brooks	19	Guitarra , Saxofone	Banda de originais
Michael Whiteman	17	Bateria , Guitarra, Teclados	Covers/bandas de originais
Emily Dicks	16	Guitarra	Ensaaios da banda
Richard Dowdall	15	Guitarra , Bateria, teclados	Ensaaios da banda
Leo Hardt	15	Saxofone , Voz, Teclados, Guitarra, Baixo	Banda em formação

O termo session , que não encontra correspondente em português, usa-se para designar os encontros entre músicos ou bandas com o objectivo de tocarem juntos e improvisarem. Jam session é um termo já bastante comum em Portugal, especialmente entre os músicos de jazz. n.t.

O instrumento principal é indicado a negro. Muitos deles tinham já tocado outros instrumentos que tinham entretanto abandonado.

OS MÚSICOS POPULARES E A AQUISIÇÃO DE TÉCNICAS E CONHECIMENTOS

Vários investigadores têm desenvolvido excelentes estudos em vários tipos de música popular, especialmente Benett (1982), Cohen (1990) e Finnegan (1989). As minhas próprias conclusões enquadram-se perfeitamente nas destes autores, contudo eles não tinham como objectivo principal analisar as práticas e atitudes de aprendizagem dos músicos ou observá-las à luz da educação formal.

ENCULTURAÇÃO

Por 'enculturação' eu entendo a imersão na música e nas práticas musicais do meio ambiente natural do indivíduo. Este é um aspecto fundamental de toda a aprendizagem musical, formal ou informal. No entanto, torna-se mais relevante em alguns tipos de aprendizagem e relativamente a alguns estilos musicais, do que em outros. Imaginemos um bebê a bater com a colher, ou outro objecto, na mesa da cozinha de uma família inglesa londrina de raça branca. Os adultos provavelmente tirar-lhe-iam a colher ou fariam com que parasse de 'fazer aquele barulho'. Ao contrário, na observações que conduziu sobre a etnia Venda, na África do Sul, John Blacking reparou que, em situação idêntica, os adultos ou outras crianças seriam capazes de alinhar com o bebê, produzindo um efeito de poliritmia que transformaria as pancadas do bebê em música (Blacking 1984, p. 46, citado por Swanwick 1994, p. 24). Em ambos os casos o bebê é 'enculturado' no tipo de música e práticas musicais do seu ambiente natural (ou na sua falta).

No momento em que bater com uma colher for considerado actividade musical, já envolve tocar, improvisar e ouvir. Destas, no âmbito da aprendizagem musical informal, a audição é considerada de máxima importância, bastante mais do que na educação musical formal. Todos os músicos do meu estudo aprenderam a tocar música por serem enculturados a tocar, a improvisar, o que gradualmente os levou a compor e especialmente a ouvir, com referência particular às músicas dos estilos que eles gostavam.

A TÉCNICA DE APRENDIZAGEM MAIS IMPORTANTE: OUVIR E IMITAR GRAVAÇÕES

De longe, a técnica de aprendizagem mais usada pelos músicos populares, já bastante conhecida e descrita em diversa literatura, é a imitação, de ouvido, de gravações³. No mínimo, ouvir e imitar requer uma elevada atenção e uma intenção auditiva. Por exemplo:

Rob

Eu costumava ouvir vezes sem conta a linha do baixo, até conseguir cantá-la. Depois trabalhava-a a partir do canto.

Andy

Mesmo sem saber o que era uma frase, eu pegava numa, apenas uma frase, e imitava-a até ficar perfeito; pegava na frase seguinte e fazia o mesmo e assim

sucessivamente até saber tocar tudo. Depois tocava e ensaiava por cima do original⁴.

Will

Nessa idade (10 – 12 anos) eu gostava imenso dos Beatles e muito do que o Ringo tocava era bastante fácil de seguir, por isso eu ouvia e tentava compreender onde ele colocava o bombo de pé, a caixa, os pratos de choque e assim, e tentava coordenar os três para conseguir tocar.

Para seis dos músicos entrevistados, a notação era considerada uma ferramenta útil, mas sempre como um apoio secundário à audição e imitação. Por exemplo, quando perguntei ao Bernie como tinha começado a aprender a tocar guitarra respondeu:

Bernie

A ouvir discos... comprava LPs, que rodavam a 33 rotações por minuto⁵. Por acaso, eu tinha um gira-discos que podia girar a 16,5rpm e então o que é que eu fazia? Eu punha os solos de guitarra a 16,5 rpm e escrevia-os. Àquela velocidade eu era capaz de escrevê-los, e depois apredia a tocá-los... depois tocava-os à velocidade normal. Depois comecei a também a fazer isso com outras coisas. Comecei a ouvir jazz, músicos americanos, comprei discos deles e escrevia as coisas deles. Tenho tudo num livro, quer dizer, ainda devo ter tudo lá em cima, todas as transcrições.

Contudo, a notação nunca era usada por si própria, ou seja como um meio principal de aprender música e cedo era abandonada. Doutra forma, a notação é apenas usada pelo músicos populares como forma de tocar arranjos ou composições originais, com as partes escritas ou entregues durante os ensaios ou 'encontros'. Partituras editadas nunca são usadas e as que existem são pouco fiáveis. Para se ser um bom músico de 'session', é importante, mas não indispensável, ler música, enquanto que os músicos que apenas tocam em bandas de originais não sentem essa necessidade

Do lado oposto à aprendizagem através da escuta atenta e intencional, com ou sem auxílio de notação, estão métodos que envolvem uma audição muito distraída ou apenas se baseiam na audição desatenta de uma grande variedade de músicas. Por exemplo, enquanto jovens, os músicos tocavam os sons que ouviam a partir de uma mistura de memória e de imaginação.

Terry

Bom, eu ouvia certamente o disco de qualquer maneira, provavelmente na rádio, ou então tocava-o. Claro que era um que eu gostava e portanto já o conhecia .

Richard

Eu ouvia aquilo e – naquela altura eu tocava mal – experimentava uns acordes até soar bem... Normalmente quando estou sózinho em casa vou tocando por cima da música⁶ e se não dá nada penso ‘apetece-me tocar aquela canção’ e toco um bocado.

A audição intencional, como a audição descuidada acontecem para além dos primeiros estádios de desenvolvimento até à fase das ambições profissionais. Por exemplo, Terry foi um dos fundadores da banda inglesa de originais Hawkwind, que teve um grande sucesso como banda de culto no princípio da década de setenta. Terry deixou a banda e durante sete anos não tocou. Depois disso juntou-se pela primeira vez a um grupo de *covers* o que exigia que tivesse de saber muitas canções. Perguntei-lhe se tal situação fez com que tivesse de ouvir muitos discos para relembrar essas canções. Respondeu que ‘não’...

Terry

...porque, por exemplo, o baixista ou outro qualquer dizia ‘ah, isto é High Heeled Sneakers’ e há imensas canções como ‘High Heeled Sneakers’ para a bateria, ou então ‘é um *shuffle*’⁷, percebes, e eu tocava a partir daí.

- LG: E fazias os *fills*⁸ e assim só por intuição (*feeling*)?

- TO: Sim, só intuição.

Na altura das entrevistas ele estava a tocar numa banda de tributo ao Hendrix:

Terry

É um bocado como as coisas do Hendrix, eu conheço tão bem as coisas dele que sou capaz de me lembrar como é que se toca, percebes?

- LG: Sim. Bom é um bocado diferente se estás a tocar de cor sem nunca praticares a tocar por cima ou se ouviste vezes sem conta o disco, não estás a tentar tocar exactamente como o Mitch Mitchel (baterista do Jimmy Hendrix) ou estás?

- TO: Estava, ou melhor, estou, quer dizer, tentamos tocar exactamente como ele tocava. Nós tocamos Hendrix ao estilo dele e não ao estilo da nossa banda, percebes?

- LG: E não precisas de refrescar a memória de vez em quando?

- TO: Pois, eu ouço a cassette e penso ‘Olha, não estou a fazer isto’, coisas assim acontecem.

Apesar disso, ou seja, do recurso quase exclusivo à memória e ao *feeling* do estilo, a comparação entre uma gravação da banda dele e o Hendrix original revelou uma semelhança notável, em todos os detalhes.

A imitação baseada na audição permite prestar atenção a muitos elementos musicais que a notação tradicional não consegue codificar com rigor. É o caso do timbre, *dirt*, *groove*, *feel*, *swing*, flexibilidade rítmica, desajuste de altura e muitos outros aspectos. Esta é uma parte essencial do início do processo de aprendizagem e acaba por ser o meio principal de transição e reprodução ao longo da carreira do músico.

TOCAR COM OS COLEGAS

Copiar a partir de discos é quase sempre uma actividade solitária. Mas a solidão não é uma marca característica do músico pop aprendiz. As actividades de grupo são muito importantes desde o início de qualquer banda, mesmo que os seus elementos toquem ainda pouco e não percebam nada de encadeamento de acordes, passagens ou canções. Todos à excepção de dois tinham começado a suas bandas com os colegas apenas alguns meses após terem começado a tocar os seus instrumentos. O mais jovem tinha a idade de 6 anos mas, por norma, isto acontecia entre os 12 e os 15. Embora os primeiros grupos sejam quase sempre formados com colegas, a idade é menos importante do que as competências musicais, isto é, o que importa é que estejam todos ao mesmo nível. Essas primeiras bandas tocavam 'covers' que conheciam e gostavam, faziam as suas próprias músicas e improvisavam colectivamente. Em todos os casos, qualquer membro do grupo mostrava as suas ideias musicais originais ou que tinha aprendido, bem como passagens instrumentais enquanto os outros contribuía dando o seu próprio toque. Tocar, compor e improvisar eram assim capacidades adquiridas através de actividades de grupo, mais do que individualmente, através do contacto directo com os colegas.

AQUISIÇÃO DA TÉCNICA

O conceito de técnica, entendido como um aspecto consciente de controle de um instrumento, apareceu tarde para a maioria dos músicos e, em muitos casos, só próximo, se não durante, de se tornarem profissionais e sempre de uma forma prática. Por exemplo, Rob era um baixista muito competente e virtuoso e agora é o responsável pela disciplina de guitarra baixo de uma das primeiras escolas particulares de música popular de Inglaterra:

Rob

-LG: Como aprendeste a tua técnica de guitarra baixo?

-RB: Não aprendi. Aprendi tudo de ouvido até mais ou menos os 19 anos. Por essa altura um amigo meu guitarrista disse-me 'a tua mão direita é péssima' e eu disse 'pois, mas consigo ser rápido, consigo fazer isto e aquilo' e ele disse 'não, nada disso, está tudo errado' e mostrou-me como se fazia correctamente segundo os métodos da guitarra clássica.

-LG: E tinhas 19 anos nessa altura?

-RB: É tinha 19 anos e tornei-me profissional em Setembro, aquilo aconteceu em Março ou Abril... a partir daquele momento fiquei obcecado pela técnica e costumava observar todos os baixistas que considerava exemplares na época. Percebi então que a maioria deles usava de facto a técnica que aquele meu amigo me tinha ensinado.

PRATICAR

Alguns dos músicos que entrevistei, costumavam praticar 5 a 6 horas por dia nos primeiros tempos da sua aprendizagem, enquanto que outros praticavam muito menos e um (Terry) quase nunca. Praticavam mais ou menos conforme a disposição, outros compromissos, ou motivações externas como o início de uma nova banda ou a composição de uma nova canção. Para todos, o desenvolvimento fora marcado por períodos de intenso trabalho e estudo alternando com outros de total inactividade. Muito importante: praticavam só se lhes desse prazer. Se não estavam a gostar, não continuavam.

AS ATITUDES E VALORES DOS MÚSICOS POP RELATIVAMENTE À MÚSICA E ÀS CAPACIDADES MUSICAIS

Perguntei a todos os entrevistados o que é que valorizavam mais noutros músicos. Não foi novidade concluir que todos valorizavam especialmente o *feeling*, a sensibilidade, o espírito e outros atributos semelhantes, acima da competência técnica. Por exemplo, Bernie disse acerca de um concerto de um guitarrista virtuoso a que assistiu:

Bernie

... durante a primeira meia hora fiquei de boca aberta mas depois pensei 'é só isto?

Então e o resto?'. Acho que foi como um número de circo... tens um encadeamento de acordes e tens aqueles compassos todos e tens de dar um sentido àquilo tudo, mas também tens de ser musical. Não chega ser bom e ter uma grande técnica. Tens de ser musical, tens de cantar, tens de ser lírico, tens de fazer com que o teu instrumento cante.

As mesmas opiniões foram unânimes em todos os outros. Por exemplo:

Terry

Eu penso musicalmente, é o *feel* que faz a música, podes ser tecnicamente brilhante mas chato como tudo. Acho que o que importa é o que as pessoas lá põem.

Rob

Acho que é a paixão. Tenho que sentir a música.

Brent

Espírito, acho. Espírito ou *feel* ou coisa parecida, a maneira como tocas. A maneira como atacam as coisas. Podes ter pessoas que não têm muita técnica, mas que têm um grande *feel* e outras com uma grande técnica que são absolutamente desinteressantes. Tu percebes quando tal acontece, acho que é o tal *feel* ou espírito.

Leo

Acho que não sei bem mas... se se trata de improvisação acho que é a melodia ou a forma como eles a tocam, como é interpretada, acho que é mais importante do que a técnica usada para a tocar.

-LG: Então e o que é que queres dizer com 'a maneira como é interpretada'?

-Leo: Acho que é a maneira como eles a tocam, como se pusessem nela a sua própria vida, quer dizer, interpretar à sua maneira... parece que lhe juntam qualquer coisa extra.

AMIZADE E COLABORAÇÃO

Mais inesperadamente, à mesma pergunta sobre o que valorizavam mais noutros músicos, muitos disseram que valorizavam a amizade, a tolerância e a comunhão dos mesmos gostos: 'ser boa pessoa', 'ser capaz de se integrar no grupo', 'ser capaz de ir de autocarro em digressão ou de avião, semana após semana e não dar cabo da paciência aos outros ou ter pensamentos destrutivos', pessoas com quem tinham sentido 'uma grande ligação'. O compromisso assumido com a música e o grupo também foi muito valorizado. O Andy comentou 'de facto o que mais valorizo é a lealdade'.

Este ênfase na amizade e no compromisso está ligado não só às relações sociais inerentes aos ensaios da banda e aos concertos, mas são importantes por dois aspectos. O primeiro tem a ver com o facto de a música que tocam ser produto do grupo e das negociações entre os seus elementos, toda a actividade e produção da banda se baseia num gosto comum consensual e na tolerância pelos diferentes gostos de cada um, bem como a capacidade de colaboração e a responsabilidade de chegar a horas a ensaios e concertos, com o material em ordem, sem a tutela de nenhum adulto (nos casos das bandas de grupos mais jovens). O outro aspecto é o facto de a amizade, a cooperação e a capacidade de ser sensível aos outros afectar a natureza da música produzida e tocada e o *feel*. Por exemplo:

Michael

O mais importante para mim é a empatia com o resto da banda. Na minha banda isso acontece. Tocar com o mesmo guitarrista claro que ajuda, mas por vezes acontece eu pensar 'sequência de tercinas agora' e toco isso e o guitarrista também toca o mesmo sem a gente ter combinado antes. Empatia é isso, acho, é fantástico quando isso acontece.

PRAZER

O prazer é mito valorizado – mencionei antes que os músicos só praticavam quando lhes dava prazer – e mais do que isso: o amor, a paixão mesmo pela música ficou explícita nas palavras de todos os entrevistados. Por exemplo:

Rob

A maior parte dos meus colegas está agora com mais de quarenta anos. Ou seja, trabalhamos juntos desde os vinte anos... gosto de saber que eles continuam apaixonados pelo que fazem, tanto quanto eu. Nunca esquecerei a minha primeira sessão na BBC em que tivemos uma secção de cordas ao vivo a tocar connosco e também uma secção rítmica. Nós éramos gente nova e estávamos excitadíssimos por estarmos na sala de controle técnico a ouvir o que tínhamos acabado de fazer enquanto que os instrumentistas de cordas puxaram do jornal e sentaram-se a ler. Lembro-me de ter pensado 'não quero acabar como eles, com aquela atitude tipo 'ok, está feito' Pensei se eles ainda sentiriam algum entusiasmo. Ainda hoje entro em algumas lojas de música e é como se tivesse 15 anos 'ei, quero um destes. Quero

um daqueles também'. Muita gente apenas consegue ver a música como um meio de ganhar a vida. Gosto de trabalhar com gente que pensa e sente como eu.

Ou então como nas memórias de Terry sobre os Hawkwind:

Era quase como uma comunhão espiritual, principalmente quando estávamos a tocar, porque ... eu acreditava, acho que todos acreditávamos, naquilo que estávamos a fazer. Lembro-me de pensar que se morresse durante um daqueles momentos e que estava a tocar, morreria com certeza feliz. Sentia-me completamente realizado, se quiseses, fazendo aquilo que mais gostava, dando o meu melhor. Era fantástico.

AUTO-ESTIMA

Não dirigi aos músicos qualquer pergunta sobre auto-estima mas muitos referiram que tocar fazia crescer a auto-estima e a própria percepção do seu estatuto junto dos amigos. Isso era também fonte de prazer. Por exemplo:

Steve

Queres muito aprender uma canção, conseguir tocá-la, e no dia seguinte quando vais para a escola com a tua guitarra queres mostrar aos teus colegas, dizer 'olhem o que eu aprendi, o que eu consigo tocar'

Andy

Bom, primeiro aprendia a sequência de acordes por exemplo de 'Knocking on Heaven's Door' e depois ia para a escola e sentava-me na sala de música a tocar em frente a toda a gente e diziam 'boa, é isso mesmo, boa'.

Emily

É mesmo bom quando alguém diz 'isso é mesmo bom, foste tu que escreveste?'

Nanette, cantora profissional desde os dezassete anos, contou-me como aos nove anos a sua auto-estima e o mau tratamento que recebia por parte dos colegas, por causa de um defeito de pronúncia, mudou desde que outras raparigas a ouviram cantar no quarto de banho, uma canção muito popular na altura, 'Hey Big Spender'. As raparigas julgaram ao princípio tratar-se da gravação original. Ficaram tão impressionadas com a sua performance que a levaram por toda a escola a cantar para toda a gente, em cima

das mesas. A partir daí sentiu-se aceite e integrada.

A 'OUTRA' MÚSICA

Também perguntei a todos o que pensavam sobre outros tipos de música incluindo a clássica. A maioria demonstrou grande entusiasmo por uma grande variedade de estilos e nenhum mostrou qualquer desrespeito, muito menos, pela música clássica. Muitos deles tinham mesmo aprendido sozinhos, a tocar várias peças clássicas – especialmente Bach, no caso dos guitarristas – para alargar os seus conhecimentos e técnica, ou apenas por prazer. Na palavras do mais novo de todos:

Leo

Acho que quando ouço música clássica me sinto muito pequeno. É tão grande, tem tanta coisa, deve ser muito difícil escrever uma música clássica. É muito mais do que o que eu consigo fazer, quando escrevo uma música. Sento-me ao teclado ou no computador e... quando penso na música clássica, não me sai da cabeça, muitas partes, partituras enormes, fico admirado como é que as pessoas conseguem fazer aquilo. É fantástico, acho.

EM FAVOR DA EDUCAÇÃO MUSICAL FORMAL

A oportunidade de imitar a música de que se gosta, tocar de ouvido, trabalhar como músico e como compositor com amigos que pensam da mesma maneira e ainda por cima ser divertido, deve certamente ser um objectivo prioritário para que um maior número de alunos beneficie de uma educação musical liberal, que torne a música na escola não apenas acessível, mas apetecível e recompensadora. Identidade, amizade, e prazer andam a par com a motivação, mas também estão ligadas a certas formas de aprendizagem: copiar músicos reconhecidos, tentar criar música dentro das sonoridades familiares, embora distinta das mesmas, trabalhar com colegas da mesma idade sem a presença de adultos. Além disso, parece que aprender música popular abre vias para apreciar outros tipos de música, incluindo o repertório clássico. Talvez mais significativos sejam os muitos aspectos da aprendizagem prática dos músicos populares, as atitudes e valores que eles denotam nos processos de aprendizagem – especialmente o desenvolvimento da cooperação, a tolerância, a responsabilidade, a auto estima, a alegria, o amor, a paixão pela música e o apreço que demonstram por uma grande variedade de estilos musicais – que parece serem semelhantes aos princípios defendidos pela educação formal e que são já

defendidos por muitos professores.

Talvez os professores de música nas escolas e os professores de instrumento tenham muito a ganhar com o conhecimento dos métodos de aprendizagem informal dos músicos pop. Talvez isso requeira o repensar da importância da enculturação no ensino e aprendizagem da música, mais momentos de audição musical como parte do ensino instrumental tradicional, a possibilidade de imitar a partir de gravações, uma atitude mais flexível quanto ao estudo, para alguns alunos, e menos preocupação com aspectos técnicos com outros, o potencial da amizade na sala de aula e muitos outros aspectos. Este inquérito será parte importante do meu próximo livro. Por agora, penso que é pertinente pensar que muitas das alternativas aqui sugeridas requerem a confiança dos professores no sentido de serem mais activos do que proactivos, uma confiança que provavelmente virá a surgir não só por força de mais investigação, mas também pela coragem de experimentar novos e mais vernáculos métodos de ensino e aprendizagem.

NOTAS

¹ Em português, é comum referirmo-nos a estes dois tipos de aprendizagens como educação formal e aprendizagem ou educação informal, termos que passaremos a usar ao longo do texto. n.t.

² Em português utiliza-se o mesmo termo bandas de covers para designar os grupos musicais pop que imitam outras bandas famosas em temas conhecidos.n.t.

³ Diz-se na gíria em português 'tocar de ouvido'. n.t.

⁴ A esta técnica chama-se play along. n.t.

⁵ LP, long playing, era um tipo de disco em vinil preto de formato grande, que rodava no giradiscos à velocidade de 33 rotações por minuto (rpm). n.t.

⁶ play along

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENETT, H. S. (1980). *On becoming a rock musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- BLACKING, J. (1984). "Versus Gradus Novos Ad Parnasus Musicum: Exemplum africanum", in *Becoming Human Through Music*, The Western Symposium, August, 1984, Coöecticut.
- COHEN, S. (1991). *Rock culture in Liverpool*. Oxford University Press.
- FENNEGAN, R. (1989). *The bidden musicians: music-making in an English Town*. Cambridge University Press.
- GREEN, L. (a editar em 2002). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London and New York: Ashgate Press.
- SLOBODA, J. (1999). "Music – where cognition and emotion meet", in *The Psychologist*, Vol.12, nº9, pp 150-455.
- SWANWICK, K. (1984). *Musical knowledge: intuition, analysis and music education*. London and New York: Routledge.