

A ETNOMUSICOLOGIA

Subsídios para uma abordagem na Educação Musical

JORGE ALVES BARBOSA

"Se os professores pudessem aprender as lições da arte e valer-se da experiência da arte como modelo para a forma de tratar as crianças, poderíamos finalmente contribuir para que o fruto do nascimento de uma nova sociedade (que de um modo ou de outro acontecerá, com ou sem a nossa ajuda) seja válido e robusto. Poderá parecer talvez absurdo que um tal movimento possa iniciar-se nas aulas de música, mas só é assim porque não nos damos conta do poder do modo artístico de pensar. A sua influência sobre a educação e, por meio dela, sobre a própria sociedade pode ser pequena, mas, devido ao poder da arte para mudar as formas de percepção humana, é real"¹

A procura de uma clarificação de conceitos e definição de perspectivas dentro do que se vinha chamando indiferenciadamente de Musicologia, originou em 1953, com a fundação da Society for Ethnomusicology, o termo Etnomusicologia significando o que normalmente se vinha apresentando como "musicologia comparada". Encontramo-nos, mesmo assim, perante um conceito que, em si mesmo, vai dando para tudo a ponto de se tornar já necessário diferenciar alguns campos dentro da própria etnomusicologia. Pretendemos aqui simplesmente apresentar algumas ideias sobre esta área da arte musical, tanto pela relação interdisciplinar que reveste como pelas ilações de ordem pedagógica que o estudo de tal ciência nos permite extrair².

A ligação da escola - no ramo da educação musical - ao meio envolvente não pode prescindir dos elementos proporcionados pela etnomusicologia, mesmo que não possamos passar, no nosso caso, do usufruto das conclusões daqueles que realizam o verdadeiro trabalho de campo.

¹ CRISTOPHER SMALL, *Musica, Sociedad y Educación*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 222.

² Este artigo tem por base uma conferência proferida na Escola Superior de Educação no dia 27 de Abril de 1993, integrada num seminário sobre as diferentes vertentes da linguagem artística.

1. O conceito e objecto da Etnomusicologia

O conceito de Etnomusicologia (atribuído a Jaap Kunst) pretende traduzir a mesma realidade que o termo francês "musicologie comparée" ou o alemão "Verleichende Musikwissenschaft", o inglês "ethnomusicologie" e outros afins, dentro do significado amplo do conceito de musicologia e de "ethnos" (= povo, nação). Mais propriamente aproximava-se do significado do termo alemão "Musikalische Volkskunde" ou seja a música dentro das "expressões e dos costumes" (Kunde) de um povo (Volk). Este termo "encontra a sua origem dentro do campo das investigações musicológicas e etnológicas, podendo dizer-se que define toda a música de tradição oral, interessando a este campo tudo o que música tem de mais universal e antigo".³

O conceito de "etnomusicologia" vem sendo aplicado para englobar o estudo do leque de manifestações musicais que, em todo o mundo e em diferentes campos, permanece fora do património da música ocidental, habitualmente objecto da História da Música. Assim, o termo etnomusicologia vem-se aplicando ao estudo da cultura musical ligada a grupos ou sociedades, primitivas ou civilizadas, tanto ocidentais como orientais e situada fora do âmbito da música tradicionalmente transmitida pelo património da cultura ocidental. Neste sentido, não se limita ao que habitualmente se chama música popular, nem muito menos ao que se tem por música primitiva; pelo contrário, pode a etnomusicologia referir-se à música praticada em ambientes de sociedades supercivilizadas.⁴

A Etnomusicologia foi definida por Adam Merriam como "study of music in culture" o que imediatamente implica uma orientação ou um caminho muito próprio. Longe de encarar unicamente a música em si mesma, trata-se de estudar a música enquanto testemunho e veículo de uma cultura ou enquanto inserida numa cultura. A grande novidade que constituiu esta perspectiva foi a de se procurar estudar uma música dentro do seu contexto cultural próprio, superando a tendência tradicional para envolver tudo o que era produção musical dentro dos esquemas da música europeia. Este alargamento do conceito de Etnomusicologia permitiu, ao mesmo tempo, integrar no campo desta

³ Cfr. PILAR LAGO CASTRO E ADELA LOPEZ, "Etnomusicologia, La canción popular en los ciclos vitales" in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. I, 1991, p. 47.

⁴ Bruno Nettl distingue entre "música folclórica" nos casos onde a par da música aqui tratada existe uma música de tradição cultural urbana e profissional e "música tribal" nos casos onde tal não acontece, ou seja das culturas "ágrafas" (BRUNO NETTL, *Música folclórica e tradicional de los continentes occidentales*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 11)

disciplina fenómenos musicais mais modernos como seja a música ligeira ou mesmo uma certa música urbana.⁵

Os primeiros estudos etnomusicológicos poderão remontar ao século XVIII com elementos já referidos no *Dictionaire de La Musique* de J.J. Rousseau ou na *História da Música* do P. Martini, mas a origem desta orientação metodológica deveremos fazê-la esperar pela invenção do fonógrafo e a sua primeira utilização por Walter Fewkes em 1889 na gravação de algumas músicas dos índios da América do Norte. A partir de então se foram organizando arquivos de música como o de Viena (1899), de Berlim (1900) e, mais tarde, nos Estados Unidos da América, os quais se tornam desde então em importantes centros de investigação e de onde provêm os estudos de Carl Stumpf e Erich Moritz von Hornbostel em Berlim. Tais estudos orientavam-se no sentido de descobrir as origens do nosso património musical tonal a partir do estudo das músicas mais primitivas, como referem ao dizer: "we want to reveal the most distant and darkest past and single out the general and timeless from the abundance of the present; in other words: we would like to know the basics of tonal art as involved in history and accepted in aesthetics everywhere".

Esta atitude encontrava-se ainda longe daquilo que significa estudar a música dentro do seu contexto pois tal exigiria mais tarde uma atenção especial ao estudo das sociedades em que se desenvolvia a música e não apenas ao estudo da música em si mesma. Inclusivamente, e para se libertar de possíveis preconceitos, importava ter em conta em que medida a mesma música era tida por esses povos primitivos, como arte ou apenas como meio de comunicação, isolada ou ligada a outras actividades, ou ainda como expressão de uma realidade evidentemente mais profunda e importante para eles e eventualmente desconhecida para nós como a religiosa por exemplo. De facto teremos que relativizar determinadas posições que - nomeadamente no século XIX - relegavam para plano inferior, face à música europeia, outras músicas e culturas extra-europeias.

É dentro dessa linha de orientação que, a partir de 1950, a Etnomusicologia se centra no estudo da música no seu ambiente e mais tarde no estudo do próprio ambiente de onde se originou uma música. Assistimos inclusivamente a uma orientação no sentido do estudo das comunidades ou dos grupos que "fazem a música" ou então o estudo da música "no seu fazer-se".

⁵ Cfr. SALWA CASTELO BRANCO, "A etnomusicologia urbana: uma introdução" in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48/1986, p. 45.

2. Ambito da Etnomusicologia

2.1 - *Musica das tribos primitivas*

Deixando de lado a hipótese de podermos ou não chegar às origens da música devido ao carácter demasiado recente dos dados disponíveis, é possível estudar em primeiro lugar a prática musical das tribos primitivas ou seja, "grosso modo", a música das sociedades de tradição oral também chamadas "não literárias". Trata-se daquelas sociedades que vivem no ambiente natural, em contacto com a natureza (al. Naturvolk), e portanto consideradas culturalmente mais pobres que as sociedades civilizadas. Estas sociedades, aponta M. Schneider, caracterizam-se por grupos progressivamente evoluidos: caçadores... pastores... camponeses.⁶ Musicalmente, os caçadores apresentam uma música caracterizada por gritos, ritmo livre sem qualquer padrão definido e sem alturas (diapasão) definidas; por sua vez, a música dos camponeses revela já uma organização, um sentido formal e uma preocupação com um certo estilo; no estágio intermédio se poderia colocar a música dos pastores.⁷ É evidente que não se pode generalizar demasiadamente, mas como ponto de partida o trabalho e o método de Marius Schneider afigura-se bastante pertinente.

2.2 - *Música das sociedades extra-europeias*

Neste campo deveríamos incluir a música das sociedades culturalmente evoluidas que não entram na chamada civilização ocidental, antiga ou moderna, em pé de igualdade com a música arcaica não escrita, mas que se sabe ter existido e foi sendo, de um modo ou de outro, transmitida oralmente até ganhar forma na expressão escrita. Importante neste campo é atender ao facto de que, ao estudarmos muitas das civilizações não ocidentais, nos encontrarmos em presença de sociedades culturalmente evoluidas, de músicos verdadeiramente profissionais e, no entanto, sentirmo-nos limitados pela impossibilidade de reduzir a sua prática musical aos nossos padrões de escrita ou até mesmo de audição. Estão neste caso a música árabe, a música indiana e outras. Não será difícil lembrar a dificuldade que qualquer ocidental experimenta ao tentar a execução de uma música árabe ou indiana, mesmo quando assumidas por certa música

⁶ Cfr. MARIUS SCHNEIDER, "The Musical relations between Primeval Cultures, Old Planters and Pastoral Tribes" in *The New Oxford History of Music*, London, 1957.

⁷ JOSEPH KUCKERTZ, *Introduction to Ethnomusicology*, conferência inedita.

ocidental contemporânea que delas se apropriou enlevada numa procura de exotismo e originalidade. Mas notemos que aqui as limitações são nossas e não deles...

2.3 - Música ligada a novas formas de vida

Neste campo se poderia englobar o que habitualmente se designa por "folk music", apesar das limitações que tal terminologia implica, como o caso de se restringir o conceito de "folk" à música dos estratos inferiores das sociedades desenvolvidas, postura assumida, em certo sentido, por Walter Viora; se muitas vezes tal tipo de música é assimilado por esses estratos, tal atitude não significa que a mesma música provenha deles e conseqüentemente os possa definir. Uma música deverá ser definida em função de quem a produz e não propriamente de quem a utiliza. Mas como não poderemos menosprezar a interinfluência "grupo-música" também é preciso ter em conta: se não é originada do grupo social que a utiliza, (o tal estrato inferior), porque é que este grupo a assimila e até se identifica com ela? Vai nesse sentido a teoria de Klausen: a música folclórica (folk song) é caracterizada pelo grupo que a executa e pelo seu modo de vida (way of life); mas o grupo ao escolher e assimilar essa mesma música acaba por definir-se, por sua vez, como tal (group song). Desse modo, não se pode dissociar a música do grupo que a executa, e é nesta interdependência que encontra o seu sentido a própria "folk song": a música faz o grupo como o grupo faz a música.

O termo "folk", longe de circunscrever-se aos estratos sociais inferiores, deverá designar a música própria de qualquer estrato social, na medida em que, mesmo os estratos mais elevados podem ser caracterizados por um determinado tipo de música, nomeadamente no que respeita a actividades de carácter social ou religioso. O mesmo se diga do ambiente social ou mesmo físico em que tal música se insere: não se pode limitar a actividade musical popular ao mundo rural como tradicionalmente se fazia mas, muito pelo contrário, há que ter em conta os fenómenos de prática musical verdadeiramente popular em ambiente urbano.

2.4 - Instrumentos e música instrumental

Finalmente faz parte da Etnomusicologia o estudo dos instrumentos musicais e sua utilização, quer como expressão de prática musical quer como documento de carácter antropológico ou histórico, em si mesmo ou nas suas manifestações iconográficas. Por

uma questão prática, circunscreveremos à problemática da prática musical a nossa abordagem deste assunto, ou seja ao problema da música popular nos diversos âmbitos, ao mesmo tempo que assinalaremos alguns aspectos que se relacionam com a utilização de música como forma de ser e estar no mundo.

3. Uma etnomusicologia de tipo rural

Deixando de lado a propriedade ou não desta linguagem, importa caracterizar aquilo que se designa por música popular, circunscrita aos ambientes rurais e sua abordagem do ponto de vista etnomusicológico. Tal estudo - deve entender-se desde já - não assenta em qualquer tipo de análise técnica, pelo menos em princípio, mas assenta fundamentalmente nas características do ambiente em que uma música se insere e pratica. De facto, antes de se falar de tipos ou formas (romances, fandangos ou viras...), deveremos ter em conta os géneros: canção de embalar, canto de trabalho, etc.

Elemento característico da música folclórica é o seu *anonimato*. Tendo presente a teoria de Klausen anteriormente mencionada, a interacção comunidade-música dá-se de tal forma que a comunidade assume para si mesma uma obra que em princípio pertencia a alguém em particular e isto por um de dois motivos: ou o autor se adaptou de tal forma ao gosto e sentido da comunidade a ponto de produzir algo não propriamente seu mas da mesma comunidade, ou pelo contrário, o autor criou algo de pessoal que a comunidade foi posteriormente assumindo e possivelmente transformando a ponto de o sentir como seu.⁸ Assim, além de muita música que poderemos chamar de folclórica ou popular, encontraremos outra que possivelmente foi "popularizada" a tal ponto que se lhe perdeu a origem. De acordo com a definição proposta pelo Congresso Internacional de Música Folclórica de S. Paulo (Brasil, 1954), "música folclórica é o produto de uma tradição musical que foi evoluindo e se foi transmitindo oralmente"⁹. Esta formação da música folclórica processa-se de acordo com três factores fundamentais: continuidade, variação e selecção.

* **Continuidade:** permite uma ligação do presente com o passado sem renegar a fonte; isto leva a que o meio em que uma música popular se enquadra reconheça como ninguém a autenticidade de determinada obra e seja sensível a qualquer tipo de variação não previsto, ou que entre em desacordo com o sentir da mesma comunidade.

⁸ Cfr. BRUNO NETTL, *o. cit.* p. 13-15.

⁹ PILAR CASTRO E ADELA LOPEZ, *o. cit.* p. 46

* **Variação:** as chegadas comunitárias ou individuais vão transformando a mesma canção; a variação pode-se notar através da execução da mesma canção por pessoas diferentes ou mesmo a partir da repetição pela mesma pessoa em momentos diferentes, numa manifestação de vitalidade que escapa simplesmente a qualquer processo de fixação por escrito do próprio folclore.

* **Seleção:** a comunidade vai escolhendo e assimilando instintivamente as variantes que melhor sintonizam com a sua maneira de ser. Surge aqui possivelmente o relevo dado a certos intérpretes que se vão afirmando dentro da mesma comunidade.

Por este motivo não existe verdadeiramente um autor na música folclórica, nem muito menos poderemos falar de uma única versão autêntica. O processo de transformação que a mesma música vai sofrendo e o sem número de influências que nela se podem exercer impedem uma caracterização determinada quanto à sua fonte e quanto à sua autenticidade no sentido estrito do termo¹⁰. O mais importante a ter em conta é *qual versão a comunidade considera verdadeiramente sua*, e basta. Dionisio Preciado apresenta algumas características que podem individuar o canto popular:

1. Atende fundamentalmente ao texto que nunca varia.
2. Indirectamente atende à melodia que pode variar...
3. Não está sujeito a regras de carácter musical
4. Implica dificuldade em cantar-se sem texto
5. Esquecendo o texto esquecerá a melodia
6. A variação procede do indivíduo; a comunidade selecciona.
7. As variantes não seleccionadas vão sendo postas à margem.¹¹

Atendendo a estes factores há que relativizar muitas das posições mais ou menos radicais relativas ao folclore, quando classificam por meia dúzia de elementos técnicos e fixos a autenticidade do folclore ou quando pretendem fixar num determinado momento o processo evolutivo que é característico do próprio dinamismo que o anima. No entanto, e salvaguardado o anteriormente exposto, por canção popular deve entender-se em primeiro lugar a canção rústica ou o folclore rural. Com efeito, e relativamente ao folclore português, poderemos afirmar, com F. Lopes-Graça, que "só as populações dos campos, serras, lugares e aldeias de Portugal são depositários de um tesouro inexaurível

¹⁰ Durante muito tempo pensou-se, entre os eruditos, que as canções folclóricas eram obra de pessoas que as improvisavam em grupo. Mas se alguma vez isso acontece não passa de rara excepção (B. NETTL, *o. cit.*, p. 15)

¹¹ DIONISIO PRECIADO, *El folclore español*, Studium, Madrid, 1969.

de melodias que, na sua pureza, na sua frescura, na sua autenticidade étnica, na variedade e naturalidade das suas formas, nas suas surpreendentes categorias estéticas enfim, tem direito a ser consideradas como espelhando inequivocamente o nosso modo de ser (a nossa psique)".¹²

3.1 - Géneros da canção folclórica rural

É ainda este autor que, numa frase lapidar, define os diversos géneros da Canção popular portuguesa e não só: "companheira da vida e do trabalho do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupação, o próprio ambiente geográfico..."¹³ Será por isso muito difícil uma classificação unívoca do repertório folclórico implicando quase uma classificação em cada Cancioneiro que se venha a organizar. ¹⁴ No que respeita ao Cancioneiro Português em geral, se de tal se pode falar, poderemos elencar um conjunto de elementos mais ou menos comuns, mas tendo em conta que em cada Cancioneiro encontramos uma classificação própria e verdadeiramente pertinente. Assim teremos:

1. Canções de embalar: cantigas de ninar, ou "nina nanas"
2. Canções de trabalho agrícola: lavradas, sacha, monda, ceifa, etc...
3. Canções de amor: à terra, à pátria, à pessoa amada
4. Canções de velhos Romances
5. Canções religiosas: de romeiros, penitenciais, etc.
6. Cantos coreográficos: viras, fandangos, chulas, malhões, etc.¹⁵

3.2 - Classificação de carácter musical:

Salvas as devidas limitações, poderemos dividir o repertório português em:

1. Canções monódicas: tonais, modais, cromáticas, em escalas diferentes, etc
2. Canções polifónicas: caso do canto alentejano ou da polifonia presente em

¹² LOPES-GRAÇA, *A canção popular portuguesa*, Ed. Europa América, 1973, 2ª ed., p. 15

¹³ *Idem.* p. 16.

¹⁴ Cfr. B. NETTL, *o. cit.*, p. 15.

¹⁵ Na conferência, base deste artigo, foram apresentadas audições discográficas de alguns destes géneros. Alguns destes temas foram por mim tratados em pequenos artigos como "A temática amorosa na canção minhota" e "os Cantos coreográficos minhotos" na revista *Galícia cantat*, nn. 3 e 4.

algumas regiões como os "ternos" minhotos que seguem uma espécie de "organum" paralelo, havendo mesmo exemplos de polifonia imitativa com entradas sucessivas¹⁶.

Mais do que elaborar uma classificação por géneros ou tipos, uma classificação formal ou uma classificação de acordo com os ambientes, o importante será não isolar cada canção do seu próprio meio. A experiência moderna, que nesse ponto se vai enriquecendo com novos elementos, mostra que qualquer música, quando desinserida do seu ambiente, perde muito de si, seja ela profana ou religiosa, popular ou erudita. Mas isso acontece de modo especial com o folclore em virtude das características próprias que lhe vimos apontando, ou seja em virtude do papel preponderante do próprio meio social no seu processo de formação. Por tal motivo, será importante, em cada caso, criar pelo menos idealmente o ambiente próprio para cada canção para lhe entendermos o sentido e, na melhor das hipóteses, podermos participar daquele "ethos" que lhe está inerente.

4. Princípios de uma Etnomusicologia urbana

Esta última característica poderá dar-nos o tom para uma abordagem do que se poderia chamar de etnomusicologia urbana, ou seja, o estudo de um mundo musical conotado com os meios citadinos também eles de características próprias. De facto, a ampliação do sentido da palavra folclore, permite-nos falar de música folclórica relativamente aos meios urbanos já que o seu ambiente foi criando ou favorecendo géneros de música que não se podem identificar com o folclore rural. Ao mesmo tempo sabemos que se o mundo urbano, não se identificando com o folclore rural, muito menos se pode identificar por vezes com todo e qualquer tipo de música culta, bem pelo contrário...

É claro que, ao seguirmos esta perspectiva, nos vamos já desviando de posições um pouco radicais como a veiculada por F. Lopes-Graça quando, na obra anteriormente citada, afirmava simplesmente: "a canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos. Ou é o execrando (sic) fado, produto da corrupção da sensibilidade artística e moral, quando não indústria organizada e altamente lucrativa (...) ou é a banal copla revisteira, a insulsa marcha bairrista, a desengraçada conçoneta radiofónica ou até o que hoje se rotula um tanto equivocadamente de "nova canção portuguesa"..."[Bom. Não estaremos propriamente diante duma posição objectiva, mas em presença de um certo "mal estar" provocado

¹⁶ Cfr. J. ALVES BARBOSA, "A polifonia na canção popular do Minho" in *Galicia cantat*, 2/1986.

pelo apoio político - afastado das ideias do autor - de que tal "estética" gozava então, para gaudio e conforto económico de muito bons músicos...]

Se a Etnomusicologia envolve o estudo da música no seu ambiente cultural, também o ambiente urbano deverá ter aí um lugar. Foi assim que, a partir dos anos sessenta, muitos etnomusicólogos passaram a considerar a Etnomusicologia como "um método interdisciplinar que pode ser utilizado para estudar qualquer cultura musical". Nesta perspectiva mais ampla da Etnomusicologia, a música ligeira e outros fenómenos musicais urbanos foram incluídos no campo que lhes era apropriado¹⁷. Foram assim estudados os casos da "bossa nova" no Brasil, os "blues" nos Estados Unidos e mesmo a música da comunidade húngara na cidade de Cleveland, como se pode estudar a música de certos clubes e grupos de outras cidades..

A Etnomusicologia urbana pode desenvolver um importante papel estudando por exemplo "o lugar da música na interacção de grupos étnicos numa cidade, a história social de uma categoria musical, a organização e o papel das instituições musicais urbanas, o papel da música nas comunidades de imigrantes, ou o impacto dos mass-media sobre as tradições musicais".¹⁸ Esta etnomusicologia urbana tem como missão "a compreensão dos fenómenos musicais urbanos no seu contexto" e, para tal, tem em conta três componentes: a música, tanto a nível de instrumentos de produção como os comportamentos humanos que implicam a sua produção e divulgação; o contexto: ambiente físico, cultural, social e político e finalmente a inter-relação das duas componentes anteriores.

O estudo e consciencialização para este fenómeno torna-se tanto mais pertinente quanto sabemos que se assiste já a uma urbanização progressiva dos meios rurais quer por via da emigração do interior para os grandes centros nomeadamente no litoral, quer através da própria urbanização de ambientes tradicionalmente rurais, sabendo nós que nisso o aspecto físico-geográfico vai contando cada vez menos. Ao mesmo tempo, será de atender às influências de imigrados de outras culturas nas nossas próprias cidades bem como a situação de muitas comunidades de portugueses em cidades estrangeiras.

Para além do estudo de fenómenos tipicamente musicais de ordem urbana, poder-se-ia estudar o fenómeno da utilização erudita do próprio folclore tradicional em trabalhos de pesquisa e divulgação por grupos mais ou menos marcados pelo ambiente tradicional

¹⁷ Cfr. SALWA CATELO BRANCO, "A Etnomusicologia urbana; uma introdução" in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 48/1986, p. 44.

¹⁸ *Idem.* p. 45

(muitos grupos de pesquisa e de divulgação nem sempre pautados por um rigor científico, antes por interesses comerciais e mesmo políticos, de que não está longe o recente fenómeno da proliferação da chamada música "pimba" que se auto-intitula de música verdadeiramente portuguesa...), poderíamos estudar própria acção do movimento coral nos meios urbanos e sua influência nos "fenómenos de mudança", para não falarmos de grupos que poderíamos chamar de intermédios como o caso das Bandas de Música...

4.1 - O fenómeno "rock" e congéneres

Característico de um ambiente marcadamente urbano é o do fenómeno "rock" quer pelo aparecimento de muitos e variados grupos portugueses, quer pela crescente influência dos grupos estrangeiros que nos visitam, a que deveremos acrescentar ainda o significado dos "clubes de fans" o fenómeno do coleccionismo a nível do "poster", disco, vídeo, etc. bem como outros elementos paralelos ao fenómeno musical: clubes, grupos e movimentação de fim de semana. Não será mesmo de descurar, paralelamente à profusão do disco numa quase incontrolada produção orientada mais pela agressividade de mercado que pela qualidade musical, a crescente procura da música "ao vivo" de modo a formar ambientes e públicos mais ou menos estáveis e fomentando inclusivamente o aparecimento de novos grupos musicais.

O fenómeno "rock" não surge como algo isolado e unicamente musical, mas faz parte de um contexto que se vai alterando desde o intervencionismo de tempos idos, ligado aos movimentos mais ou menos caracterizados como "underground" até a uma quase generalização actual onde a máquina publicitária vai procurando impôr "figuras", independentemente da qualidade musical e mesmo independentemente de uma certa frustração que se venha a experimentar depois. Vejam-se os casos dos Michael Jaksons, das Madonnas, e certos concertos rock que entre nós se revelaram autênticos fracassos a par de outros casos de enchentes insuspeitadas de estádios de futebol ou do parque de Vilar de Mouros. Conviria referir que, de modo geral, apesar de muitos dizerem mal dos concertos rock, muitas vezes, esses mesmos não ousariam dispensar-se deles; outrotanto se diga do interesse em "ter um disco" apesar de ser "mau". Também não seria de descurar, numa análise cuidada, deste fenómeno o facto de se utilizarem os estádios de futebol ou as praças de touros para os espectáculos rock.

Ainda dentro deste campo da música rock deveremos salientar a tendência progressiva para os grandes grupos se comprometerem com meios estilísticos, "materiais" como

hoje se diz, ou princípios estéticos ligados à música tradicional, folclórica ou mesmo erudita (desde o "Midnight blue" aos "rap" gregorianos de Enigma ou sonoridades mistas da música de filmes como o fenómeno Vangelis), num revestimento mais ou menos próprio. Ao mesmo tempo deveríamos falar de novas versões de canções já tornadas clássicas, numa tendência revivalista que a reedição e remasterização proporcionadas pelo CD vêm facilitando. Há mesmo uma tendência para minimizar as fronteiras entre os diversos géneros de música, o que nem sempre significa uma atitude honesta perante a própria música, mas antes novas formas de compensar uma decadência de fecundidade ou criatividade. Mas teremos que aceitar que com esta atitude se consegue também alargar os ambientes, e permeabilizar grupos tradicionalmente mais fechados. Encontramos hoje um público que se abre ao fenómeno rock pelas suas elaborações mais ou menos classicizantes, como encontramos uma receptividade ao erudito ou clássico motivada por versões rock ou parecidas de Bach, Beethoven e outros.

4.2 - O fenómeno sócio-musical do "pimba"

O fenómeno sócio-musical que já vai sendo denominado desta forma apenas se justifica num contexto como este. Passe o termo, pelo significado ou pela falta dele, não podemos ignorar um género musical, mesmo que confunda a facilidade com a banalidade, que confunda o popular com o popularucho ou "piroso", mas acabando por se afirmar nos meios mais sensíveis da indústria discográfica, ultrapassando os habituais consumidores de música popular. E não venham todos desculpar-se perante uma realidade que é visível: esta música produz-se e vende-se, e muita gente que fala mal dela também, anonimamente, a produz. Mas onde estará a razão de ser e o sentido deste fenómeno?

Em linhas gerais, e perante a dificuldade de se fazer já uma análise exaustiva do fenómeno, poderemos dizer o seguinte: corresponde a uma época em que se tornou fácil gravar, pelo que a selectividade é menor; teve uma grande aceitação por parte dos jovens, nomeadamente estudantes, como reacção ao peso do rock e à especificidade do movimento "rap" aliados ao carácter brejeiro, sarcástico e intervencionista de muitos textos, não estando muito longe do fenómeno que, própria ou impropriamente, se apelidou de "geração rasca". É a música de uma geração que recebeu de mão beijada tudo quanto tem, desde a liberdade de expressão à possibilidade de acesso a estudos para que não está preparada e que não se sabe para que vida preparam, uma geração de gente que usufrui dos famigerados "fundos comunitários", habita o "oásis" deste

cantinho europeu e que nunca teve de trabalhar para saber o que custa o pão que come. Ao mesmo tempo é uma música que caricaturiza a música popular genuína, que canta o amor na sua dimensão mais piegas que apresenta o amor paterno e materno através da imagem de pessoas que parecem já não ser do nosso mundo, mas mitos do passado, cantando um amor que é contraditado pela atitude de quem relega os velhos para o lar de idosos como os filhos para o infantário. É uma música que explora o sentimentos mais puros e íntimos de pessoas indefesas como são os emigrantes, no estrangeiro ou de férias, os mais abandonados da sociedade e da mesma família, se aproveita de um certo despique entre as comissões de festa das nossas aldeias que pretendem alguém que agrade a todo o custo, substituindo outros meios porventura mais dispendiosos.

A forma musical como essas ideias são veiculadas é pautada, não pela simplicidade e exiguidade de meios em que se desenrola a música popular, mas pela banalidade do "sol e dó", uma música que é capaz de ser executada por alguém que saiba apenas tocar meia dúzia de posições numa guitarra e até se pode aproveitar do acompanhamento prefabricado e da caixa de ritmos de uma organeta de supermercado. Assim, esta música tem um contexto muito determinado e não é só fruto de um acaso. Há toda uma máquina promotora a que não é estranho algum interesse da concorrência das televisões quer em arranjar público fácil, quer em adormecer os espíritos críticos quer sobretudo em conseguir actores baratos. Nada mais fácil do que convencer alguém de que é bom e arranjar um conjunto de pessoas que façam coro... Os assuntos são por vezes os mais banais, faltando a maneira fina de os tratar que caracterizava certas músicas dos anos sessenta, por exemplo.

4.3 - O papel dos "mass-media"

No desenrolar dos fenómeno anteriormente assinalados desempenham um papel cada vez mais importante os "mass media", nomeadamente a TV e o video para não falarmos ainda no videodisco. Esta influência dá-se não apenas na divulgação e promoção do movimento rock que certamente recolhe daí a fatia maior, mas também de outros géneros musicais, num sentido de permeabilidade e mesmo de influência que corre o risco de descaracterizar o que é próprio de cada lugar e de cada povo mesmo que reconheçamos que é capaz também de constituir um enriquecimento.

A máquina publicitária tem criado verdadeiros "fenómenos" que ultrapassam já a mera dimensão musical e formam autênticos públicos, pelo menos enquanto consumidores de um produto que os marca: poderíamos colocar hoje dentro dos gostos de um mesmo

público formado pela máquina publicitária dos "media" um Julio Iglésias e Marco Paulo ao lado de Michael Jackson e de Luciano Pavarotti & Friends; ou gente que aprecia da mesma forma um Beethoven interpretado por Von Karajan, por Valdo de los Rios ou Luis Cobos, ou a "Toccatà" de Bach por Cochereau ou em violino por Vanessa Mey... E que dizer de fenómenos de marketing criadores de verdadeiros sucessos como caso de Pedro Abrunhosa? Como explicar que discos de Canto Gregoriano de qualidade discutível vendam aos milhões a par de outros de inegável qualidade que permanecem desconhecidos? E o facto de apenas um disco dos *Nocturnos* de Chopin permanecer semanas nos "top" nacionais? Neste contexto se poderá ajuizar do concerto final do Mundial de Futebol-90 em Roma e repetido no Atlanta-96, tão desastrado musicalmente quanto badalado antes e depois pela máquina publicitária.

Poder-se-iam ainda estudar fenómenos mais ou menos passageiros como os da chamada "música de intervenção", ligada a movimentos políticos e ideológicos e que pode caracterizar alguns meios e épocas bem determinados... A utilização da música na publicidade que tanto pode contribuir para a promoção e venda de um produto como pode indirectamente contribuir para a divulgação de uma música desconhecida, no caso da utilização de músicas não originais... poder-se-iam estudar ainda alguns movimentos emergentes ligados ao mundo jazzístico, etc, etc...

5. A Etnomusicologia num projecto educativo

A importância conferida à Etnomusicologia, nos dias de hoje, como ciência musical, e mesmo um certo interesse em a enquadrar nos projectos de Educação Musical nas nossas escolas não deixarão de ter o seu sentido e dar os seus frutos por limitados que sejam. Por uma parte pode-se, desde o princípio, contribuir para uma abertura a outros mundos e a outras mentalidades a partir do momento em que se entra em contacto com outras músicas; ao mesmo tempo, ao evitar uma valoração de toda a música pelo padrão ocidental, não apenas se consegue ter na devida conta sistemas musicais imensamente válidos em si mesmos, como também esse contacto pode contribuir para alargar o nosso próprio sistema musical a campos ainda desconhecidos ou inexplorados.¹⁹ Tudo isto ajudará, por sua vez, a compreender que a música não é

¹⁹ Cfr. BRUNO NETTL, "A etnomusicologia e o ensino das músicas do mundo" in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 75/1992, p. 11. Ao falar das diversas formas de abordar a música das diferentes culturas refere. "Os etnomusicólogos acreditam que, fundamentalmente, todas as músicas são boas e que deveremos compará-las, não em função do nosso gosto, mas da mensagem que nos transmitem da sua sociedade". Ao mesmo tempo afirma que "deveremos aprender a compreender todas as músicas de uma sociedade: artística, folclórica, popular, seja qual for a taxionomia que essa mesma cultura lhes der.

aquela linguagem universal cuja ideia um certo romantismo pretendeu inculcar nas nossas mentes, mesmo que a falta de universalidade na linguagem musical não implique necessariamente que as culturas estranhas se mantenham fechadas ao nosso conhecimento apesar de permanecerem estranhas em grande parte no que toca à sua compreensão. Além do mais, "o objectivo de uma reforma do sistema educativo - e particularmente o musical - não é conseguir que se produzam mais obras de arte, mas melhores pessoas e melhores sociedades".²⁰ Se não se pode dizer que o conhecimento da música de outros países ou continentes seja essencial para a formação musical, não poderemos esquecer que essas culturas têm um caudal de experiências e de sabedoria pelo menos equiparável ao nosso e, assim como cada indivíduo pode aprender de outros, nenhuma cultura pode sustentar a ideia de que não precisa das outras culturas.

Do ponto de vista pedagógico, e sem entrarmos em campos mais ou menos explorados por outros, deveremos ter presente o seguinte: uma educação musical não deverá descuidar o conhecimento de outros sistemas musicais e outras culturas distantes da nossa. Tal conhecimento faz parte de um processo de abertura que nos realiza como pessoas humanas que devem ser essencialmente dialogantes, ao mesmo tempo que prepara os nossos jovens para um mundo em que as fronteiras tendem cada vez mais a diluir-se. E não haja dúvida de que "uma sociedade como a que prefigura a música contemporânea não existe (quase diria que nem pode existir) enquanto muitas das culturas chamadas primitivas estão muito mais próximas dela do que poderíamos imaginar e sem dúvida estão mais próximas dela do que a nossa própria cultura"²¹

Contudo, uma educação musical deverá assentar basicamente nos elementos proporcionados pela nossa própria cultura, pela nossa música e de acordo com os meios concretos em que se insere a formação global dos nossos alunos. Não será justo enveredar por esquemas estandardizados, alicerçados em sistemas musicais e em culturas que pouco têm a ver com a nossa, nem muito menos em modas passageiras

²⁰ CRISTOFHER SMALL, *o. cit.* e citando HERBERT READ, *Education Through Art*, p. 58. Por vezes é preocupante o facto de se pretender apresentar uma formação musical como modo de vida para uma sociedade que não existe e isso se vê muitas vezes nos Conservatórios e Academias que aliciam os alunos mais novos para uma actividade cuja viabilidade no futuro depende dos potenciais consumidores. Penso que é preciso, em primeiro lugar "educar" o público para, a seguir, podermos encontrar um enquadramento para o processo de formação musical nos moldes em que esta se vem orientando, ou seja para vias de um profissionalismo que caso contrário não se poderá manter.

²¹ Cfr CHRISTOPHER SMALL, *o. cit.*, p. 211. As gerações actuais têm a sorte, graças às gravações e às visitas ocasionais de companhias de arte folclórica, de poder reunir material de praticamente todas as culturas musicais do mundo desde as mais primitivas às culturas mais desenvolvidas do oriente ou da África. Mesmo que essa forma de contacto não chegue a dar-nos acesso àquilo que bem pode ser o aspecto mais importante - o seu contexto social - de qualquer modo podemos ouvir "como soa" a música, de uma forma que não foi acessível às gerações que nos precederam" (*id.* p. 44-45).

animadoras de experiências gratificantes feitas no estrangeiro, mas que não se afiguram adequadas a figurar como orientação definitiva e inquestionável dos programas escolares. Não deixa de ser interessante notar o facto de certas crianças revelarem dificuldades em aprender as primeiras noções de música, recusarem muitas vezes o ensino veiculado pelos programas oficiais e afirmarem-se capazes de assimilar sem dificuldade canções dos "top" que tecnicamente não são assim tão acessíveis. Efectivamente o ensino da música deverá assentar na identificação da música que se faz habitualmente, deverá partir da nossa própria cultura, o que não significa hoje limitarmo-nos ao repertório presente nos nossos cancionários.²²

O contacto com os diversos géneros de música folclórica e o seu meio, sua prática e origem poderão ajudar-nos quanto ao modo de abordar a própria educação musical, adequando a música a um ambiente que seja acessível e útil para os alunos, ajudando a uma selecção de materiais verdadeiramente eficaz. O estudo das músicas e a sua relação com os ciclos vitais não terá algo a ver com certos aspectos essenciais da psicologia do desenvolvimento? A questão da música situada num contexto rural ou urbano não poderá ajudar-nos a uma adequada selecção de materiais e a uma programação mais consentânea com o meio em que a escola se insere? Uma atenção à oferta proporcionada pelos "mass media" não poderá proporcionar-nos um ponto de partida mais aliciante, mesmo que não nos possamos deixar absorver por simples modas? Uma análise dos programas de Educação Musical para as nossas escolas dá conta de quão longe estamos disto em muitos aspectos...

Outra questão importante a ter em conta é a necessidade de se distinguir claramente entre Educação Musical e Formação Musical. Enquanto que a "formação musical" conduz a um adestramento que deve capacitar para superar um exame²³ e, por meio deste, passar para uma via profissional, pelo menos quanto a metas estabelecidas, a "educação musical" destina-se a favorecer, através da música, o desenvolvimento integral da pessoa, preparando-a para a vida e nunca devendo apontar para qualquer intenção primária de fazer uma carreira musical.²⁴

²² "Como educadores no campo da música, deveremos empreender uma missão talvez nova para alguns de nós: levar os estudantes a encarar a música como um fenómeno universal e variado, que os ajudará a compreender todos os tipos de música e lhes proporcionará uma abertura na compreensão de outros factos das diversas culturas existentes... isto, mesmo que sacrificando algumas velhas tradições" (BRUNO NETTL, "A etnomusicologia e o ensino das músicas...", in *Boletim APEM*, 75/1992, p. 13).

²³ "Escalas, exercícios, solfejo e outros estudos dominam de tal modo a vida do aspirante a "virtuoso" que é um verdadeiro milagre que a tudo isso sobreviva o amor pela música"... comenta C. Small na obra citada.

Em certo sentido, recapitulando o referido no início, se estamos convencidos do valor da educação musical para a formação da nossa sociedade, não poderemos, no processo educativo, ignorar a mesma sociedade e o seu envolvimento cultural e musical. O contacto com os valores e o património da mesma sociedade não apenas nos coloca em contacto com a história, mas dá-nos o tom para a edificação de um futuro que se apresenta não apenas aliciente, mas também promissor. Por isso, deveremos descortinar e propôr, com base nos dados fornecidos pelo nosso mundo musical, aquilo que é fundamental para a formação humana dos alunos e, a partir daí, proporcionar um conhecimento aprofundado da nossa cultura, do nosso meio, da nossa música de onde poderemos passar ao conhecimento de outros meios, outras culturas, outras músicas...

²⁴ É uma triste realidade que uma apreciável minoria, senão mesmo uma maioria dos professores de música sejam pessoas que inutilmente tentaram seguir uma carreira de músicos profissionais e que portanto entendem a formação que eles mesmos receberam nas universidades ou conservatórios como o único modelo daquilo que deve ser o seu trabalho na escola (...) o que conduz a que muitas vezes as crianças se vejam privadas de uma verdadeira experiência musical nas escolas" (C. SMALL, *o cit.* . p. 197).