

*Deise Lucy Oliveira  
Montardo  
(UFAM)*

O livro de Rose Hikiji é fruto de sua pesquisa de doutorado feita na USP, uma etnografia do fazer musical de crianças e jovens participantes de um projeto governamental de ensino de música destinado à população de baixa renda, Projeto Guri. A música, uma paixão de Rose, ela própria uma estudante de violoncelo. O risco, a forma como é vista a situação dos jovens internos e que motiva vários projetos de oferta, a eles, de ensino artístico.

Fica evidente, no livro, a fertilidade da cooperação no trabalho de pesquisa, tanto entre pares que realizam o campo partilhado, caso de Rose com Paula Miraglia, quanto no entrelaçamento de ações práticas, no caso as oficinas de vídeo, com a pesquisa. Neste caso, como coloca Rose, a função de “oficineiro” permitia às pesquisadoras, além da observação, a interação com o grupo, pois estavam ali para transmitir um conhecimento (:27).

Este é um assunto explorado na antropologia. Os pesquisadores em áreas indígenas, tradicionalmente levam remédios, dão aulas de português e matemática, ou emprestam seus equipamentos de fotografia e vídeo. Ou os presentes, os arquetípicos espelinhos. Todos procedimentos de aproximação que, cada vez mais, são reconhecidos como trocas dialógicas e que envolvem também, e principalmente, pelo menos quando eficazes, intersubjetividades do relacionamento pessoal, mexendo com elementos do campo das emoções, tais como amizade e carinho.

O viés de entrada que Rose Satiko escolheu para olhar o campo, o fazer musical, propiciou o trabalho com as emoções, na etnografia de um projeto social com jovens e crianças de baixa renda. Quando enumera os motivos de sua escolha, a autora conta que no aprendizado do violoncelo, que fazia com a mesma professora dos projetos que iria estudar, ouvia emocionada os relatos da mesma sobre meninos presos que se apaixonavam, como ela, pela música, e como este sentimento de união ao interno da Febem a impulsionou à reflexão sobre a especificidade do aprendizado musical.

A autora nos lembra que olhar o campo – como escrevi acima – é um ato falho que reflete a predominância que se dá, de maneira geral, na antropologia, à visão como fonte de conhecimento. O seu esforço foi substituir olhar por escutar,

relacionando uma série de estudos que mostram grupos nos quais, numa hierarquia dos sentidos, o mais valorizado é a audição – e refletir, conseqüentemente, que uma outra antropologia pode advir daí.

Rose esclarece que o foco da sua pesquisa não é o Projeto Guri, ou seja, não tem a abordagem institucional. O que ela está olhando e ouvindo são as relações dos jovens deste projeto com a música e o que percebe é que a *performance* é espaço de transformação, nela as identidades são definidas, as auto-imagens são construídas e estar no palco possibilita um exercício de alteridade.

No livro *A Música e o Risco*, uma das questões levantadas e que renderá ainda muito debate é a recusa do uso do termo arte e a opção pelo uso de outras expressões, como manifestações sensíveis, para se referir às práticas estudadas. A argumentação para a recusa, levantada por Rose, e comum a outros autores citados no livro, deve-se ao fato alegado de que a música não é, “em várias sociedades, vista como tal; ou seja, cantar ou tocar instrumentos não é, em determinados grupos e situações, parte de uma experiência estética isolada dos demais campos da vida cotidiana ...” (:54).

Minha indagação a esta linha de argumentação é a seguinte: onde e quando cantar ou tocar instrumentos é parte de uma experiência estética isolada do restante da vida cotidiana? Às vezes, parece-me que recusar o uso da palavra música, ou arte, para tratar das experiências estéticas que abordamos na antropologia, é referendar como suprema uma forma de ver a arte que é localizada no tempo e no espaço. Forma esta em cujo isolamento nem mesmo os artistas eruditos, teoricamente, acreditam mais. Rose também levanta este questionamento ao notar que Alfred Gell, ao pensar a arte de vários povos, coloca a arte contemporânea ocidental, sem isolá-la na esfera estética. No decorrer do livro ela traz à baila a contribuição de Geertz, que também utiliza arte para tratar das manifestações sensíveis tanto nas sociedades simples quanto nas complexas (:63).

Elogio a reflexão da autora, acho que é o caminho. E o fato de o repertório musical e os instrumentos trabalhados nas *performances* abordadas por ela serem do âmbito da música clássica talvez tenha colaborado para isto. Se o gênero que estivesse estudando fosse o *rap*, a problemática poderia tomar outro caráter, uma vez que neste gênero, e no *hip-hop*, de forma geral, o não isolamento da experiência artística em relação aos outros âmbitos da vida, como a apropriação do espaço urbano, por exemplo, é super evidente. Mas mesmo com o repertório da orquestra, Rose conclui que, para os jovens aprendizes do projeto Guri, “a música está efetivamente acontecendo: ela faz parte de suas vidas e está modificando seus corpos, seus pensamentos, seus desejos, sua percepção. Fazer música, para eles, é belo, é bom, é correto, é o presente, é uma possibilidade de futuro” (:70).

Muito interessante a análise que Rose apresenta quando relaciona a música e a política e analisa o caráter ideológico dos proponentes do projeto que fazem a oposição entre erudito *versus* popular, supervalorizam a disciplina e desconhecem os repertórios prévios dos jovens, e quando mostra como, no cotidiano do projeto, há uma contraposição a este discurso, há reapropriações deste dito erudito (:79).

Mas é no capítulo em que apresenta a etnografia do aprendizado musical que Rose aponta para os preconceitos presentes na visão dos proponentes dos projetos, apresentando pérolas como a seguinte frase da coordenadora de um deles. Indagada sobre o porquê da escolha do erudito, a resposta obtida foi a de que o clássico exige concentração e responsabilidade em contraposição ao tambor que, na sua opinião, seria um instrumento simples.

Há nesta etnografia uma contribuição para os estudos da corporalidade, pois a autora se dedica bastante ao aprendizado do corpo do instrumentista. Ela narra como este se dá de forma lenta mas que impregna nele uma memória que automatiza os gestos, a leveza, enfim a postura no momento de executar os instrumento. Para tal interpretação o fato de a autora ser ela mesma uma instrumentista foi fundamental.

Outra passagem do livro na qual a autora mostra o quão rico se torna o fato de ser ela uma estudante de música ao estudar o aprendizado musical é quando ela narra a ocasião em que pôde se apresentar com eles. Era sua primeira audição pública e compara este momento com a briga de galos de Geertz. Segundo ela, partilhar o momento da *performance* trouxe outra qualidade às suas relações com os jovens (:151).

Rose vê a *performance* como momentos de transformação no quais a auto-estima dos jovens internos é trabalhada, mas chama a atenção para o fato de que a percebe além disso, e principalmente, como Victor Turner, como a “finalização de uma experiência” que, no caso do Guri, seria a experiência da coletividade (:157) .

O interesse pelo aprendizado da música do Projeto Guri aparece, na fala dos jovens, como alternativa ao pátio, lugar do tempo livre que é, neste contexto, sinônimo da rotina institucionalizada. Isto num primeiro momento. Depois, com o início das aulas, a motivação passa a ser outra, eles gostam do curso e de fazer música. Vivem o “sentimento de conjunto, concentração, cooperação, comunicação, superação de dificuldades, autoconfiança, auto-estima, prazer” (:143). Aparece, nos discursos, a analogia destes momentos de aula e ensaio com a idéia de família.

A proposta de Rose é que a antropologia se deixe contaminar pelos modos discursivos da música, do vídeo, do teatro e da fotografia, com isto enriquecendo o texto escrito. Destaco a sugestão da autora, tomada de Dawsey (1999), de apropriação do teatro épico de Bertold Brecht, com suas propostas de causar incômodo, seja através da interrupção da narrativa, da desdramatização, do distanciamento do ator com relação ao papel social que interpreta, todos usados como base para a antropologia. Rose se inspira ainda nos conceitos de imagem-dialética de Benjamin e de inclusão do ruído da música do século XX. Ao refletir sobre a prática musical entre os internos da Febem, nas ocasiões das apresentações, por exemplo, Rose evidencia que ao mesmo tempo em que estão exibindo igualdade, em cada gesto dos meninos, nas coxias, há a interrupção e o afastamento que evidenciam a desigualdade.

