

Musicalização em projetos sociais no vale do Paranhana, Rio Grande do Sul

Patrícia Fernanda Carmem Kebach

patriciakebach@yahoo.com.br

Faculdades Integradas de Taquara/RS – FACCAT

Alexandre Herzog

alexandre.herzog@hotmail.com

Faculdades Integradas de Taquara/RS – FACCAT

Resumo: Este estudo procurou verificar os objetivos da educação musical no contexto de projetos sociais e como a musicalização vem sendo trabalhada no Vale do Paranhana. Realizaram-se observações sobre as condutas pedagógico-musicais e entrevistas com proponentes e participantes de um projeto de cada cidade investigada. Os dados foram analisados a partir da psicologia social piagetiana, das teorias do cotidiano de Souza e Penna e dos estudos de Hikiji e Kleber. Analisando os dados, percebeu-se que apesar de alguns projetos apresentarem dificuldades, eles são eficazes no combate à violência e proporcionam um ambiente de interação social saudável, diminuindo os riscos que crianças e jovens enfrentam ao ficarem nas ruas das cidades.

Palavras-chave: musicalização; projetos sociais; processo pedagógico-musical.

Abstract: This study aimed to verify the goals of music education in the context of social projects and how people are working with music education at Paranhana Valley (Rio Grande do Sul, Brasil). Observations about teacher's practices and interviews with the students were conducted in each participating city. The data was analyzed based on Piaget's Social Psychology, Daily-Life Theory of Souza e Penna, and Hikiji and Kleber. After the analysis, although the evidence of a couple of issues to solve in the project, we can verify the decrease of violence rates inside the communities while the project offers a healthy environment to keep kids far from the risks posed by the streets.

Keywords: musicalization; social projects; musical-pedagogical process.

Introdução

Os projetos sociais acontecem em vários espaços: escolas públicas e privadas, pastorais, penitenciárias, centros de reabilitação de dependentes químicos, ONGs, etc. Eles se originam de iniciativas individuais ou coletivas que visam a proporcionar a melhoria da qualidade de vida de pessoas e comunidades. Assim, por meio de contribuições voluntárias, a sociedade se mobiliza, organizando e desenvolvendo projetos e ações sociais para transformar determinada realidade para o bem comum.

Esses espaços são marcados essencialmente pelas trocas cooperativas entre os participantes, pois eles surgem com o propósito de melhorar a qualidade de vida das pessoas e mobilizam os agentes envolvidos para além do seu campo de vivência, permitindo a transposição de barreiras e preconceitos em benefício do outro. Nos

projetos sociais, portanto, costuma-se exercitar a cidadania, prevenir a vulnerabilidade social, revisitar tradições nas comunidades em que ocorre, realizar trocas cooperativas e despertar o sentimento de solidariedade, sendo a musicalização um importante veículo para viabilizar essas ações.

Com estes aspectos em mente, a presente pesquisa procurou voltar seu foco para os projetos sociais de uma região específica ainda não mapeada neste sentido: a região do Vale do Paranhana, que abrange as cidades sul-rio-grandenses de Taquara, Igrejinha, Parobé, Rolante, Riozinho e Três Coroas. Essa localidade é marcada por colonização europeia, especialmente a alemã e a italiana. Portanto, faz-se importante conhecer, nessa região, os projetos sociais que desenvolvem atividades artístico-culturais, sobretudo envolvendo a música, para mapear os objetivos destas atividades e compreender de que modo ocorrem as ações de musicalização nesses espaços, não apenas como pesquisa de base, mas também para poder proporcionar ferramentas para a qualificação destas ações de musicalização nos contextos informais dos projetos da região.

Primeiramente, obteve-se informação sobre quais projetos sociais da região desenvolvem atividades de musicalização em diferentes contextos. Chegou-se a um total de 23 projetos mapeados que desenvolvem algum tipo de educação musical em seus contextos. Entretanto, aprofundou-se o olhar sobre 6 deles, ou seja, um projeto de cada município foi visitado pela coordenadora da presente pesquisa e seu bolsista de iniciação científica, a fim de se conhecer mais de perto a realidade destes espaços musicais.

Dessa forma, procurando compreender de que modo ocorre a educação musical que é realizada em projetos sociais nessa região, propôs-se o seguinte questionamento, que norteou as ações para a realização do presente estudo: Como ocorrem as práticas musicais realizadas em contextos de projetos sociais na região do Vale do Paranhana e como estas contribuem para a construção musical e desenvolvimento das relações sociais dos sujeitos envolvidos neste processo?

Para aprofundar o fenômeno investigado, ao nortear a coleta de dados e análise dos mesmos, obtiveram-se como questões paralelas as seguintes: em que contextos de projetos sociais realizam-se a Educação Musical no Vale do Paranhana?

Como se instaura o processo de ensino e aprendizagem musical no ambiente destes projetos sociais? Como os proponentes de atividades de educação musical atuantes nestes espaços compreendem seu papel e o dos educandos? A Educação Musical realizada é implantada com que objetivos nestes espaços? Há sempre educadores musicais ou os processos de ensino e aprendizagem nestes contextos se instauram de formas diversificadas? Qual a função, a natureza e o impacto que as atividades de musicalização causam nos ambientes dos projetos sociais onde ocorrem? O que une as pessoas em torno dessas atividades musicais realizadas nos projetos sociais observados? E, finalmente, essas ações de musicalização contribuem efetivamente para o desenvolvimento musical, inclusão social e acesso à diversidade de capitais culturais das cidades que fazem parte do Vale do Paranhana?

Especificamente, objetivou-se na pesquisa analisar como se instaura o processo de musicalização no ambiente dos projetos sociais das cidades investigadas, para compreender melhor o fenômeno e observar quais são os objetivos da Educação Musical realizada nestes espaços. Também, se procurou compreender os objetivos das atividades voltadas para a prática musical em projetos sociais, visando à melhor compreensão sobre o fenômeno. Além disso, se procurou verificar como as pessoas que trabalham com musicalização, nestes espaços, compreendem seu papel e o dos educandos, para mapear possibilidades futuras de oferta de formação continuada na área.

Pressupostos teóricos

A partir de um norte teórico na psicologia social piagetiana (PIAGET, 1978; 1994), buscou-se verificar se o espaço da educação musical nos projetos sociais observados gera (ou não) relações interpessoais com base no respeito mútuo e na cooperação, para compreender se os sujeitos que ali se musicalizam exercitam a democracia e se desenvolvem autonomamente, de modo geral. Além disso, observou-se o que une as pessoas em torno das atividades musicais realizadas nos projetos sociais observados. A presente pesquisa, portanto, buscou mapear a repercussão da Educação Musical dos projetos sociais na sociedade local e como ela se instaura nos diversos espaços de musicalização oferecidos.

Ao analisar os conteúdos coletados para esta pesquisa, utilizou-se, como referencial teórico, os estudos de autores que voltaram seus olhares para o fenômeno da educação musical em projetos sociais (KLEBER, 2006; LIMA, 2002; SANTOS, 2006; HIKIJI, 2006, entre outros) e para as teorias do cotidiano (SOUZA, 2000; 2008; PENNA, 1990; 2008), que apontam para a importância de se partir da cultura de cada um que se musicaliza como ponto de partida para o processo de ensino e aprendizagem musical. Referenciou-se a análise, também, na tese de doutorado, que procurou compreender os fenômenos da cooperação na produção musical (KEBACH, 2008) e na psicologia social proposta por autores como Perret-Clermont (1995) e Piaget (1973; 1994; 1998), cujos olhares estão voltados para a construção de conhecimento em espaços coletivos.

Além disso, para compreender as questões que atravessam um projeto social e nos empoderarmos acerca do objeto desse estudo, realizamos uma breve revisão e reflexão teórica a respeito do Terceiro Setor, que normalmente é o setor que desenvolve as ações de projetos sociais.

Guazina traz os pensamentos de Zandonade (2005, apud Guazina 2011) para quem o Terceiro Setor é um importante instrumento na implantação do novo estado brasileiro, participando na formulação e execução de políticas públicas. Segundo o autor (idem), ele surge ligado à cidadania, superação da pobreza e à humanização do capitalismo atual.

Contudo, as Ongs e os projetos sociais são parte de um contexto maior de conflitos gerados pelo neoliberalismo, que tem por consequências a precarização do mercado de trabalho e a perda sistemática das proteções sociais, a discriminação social e a dificuldade de acesso a bens por parte das camadas populares.

A partir da constituição de 1988, o terceiro setor ganhou importância no país ao vincular-se a atividades de ações populares variadas, ligadas ou não a movimentos sociais. Contudo, acabou assumindo uma lógica de estado regulador, ao invés de estado provedor. Segundo Zandonade (2005 apud Guazina, 2011), o estado regulador atua quando a sociedade sozinha não consegue resolver determinado problema. Portanto, o Terceiro Setor teria a incumbência de sanar essas deficiências.

É interessante observar, também, a questão social brasileira, que se modificou ao longo dos anos. Com a precarização do trabalho, segundo Castel (1998 apud Guazina, 2011), a precariedade no trabalho dificultou o acesso ao emprego e a manutenção da sobrevivência e, portanto, a própria legitimidade das pessoas no espaço social, modificando os vínculos de trabalho e incrementando os níveis de exclusão social.

Para Coimbra (2001, p.30 apud Guazina 2011), “o capital produz miséria e para existir precisa dela, pois em sua lógica de funcionamento é imprescindível à existência da pobreza”, como se pode ver, claramente, nas grandes cidades. Pode-se observar, assim, que a própria sociedade e o capitalismo vão criando os problemas que, depois, recaem para o Terceiro Setor.

Foucault (2003c apud Guazina 2011) fala a respeito da questão da periculosidade do indivíduo, que é visualizado, não pelas infrações que comete, mas pela virtualidade de seu comportamento. De modo geral, a impressão que fica é que se criou uma categorização de pessoas que devem ser salvas, que devem ser ajudadas, que devem ser olhadas pela sociedade. E que isso ficaria a cargo do Terceiro Setor, substituindo a intervenção que deveria ser do estado.

Atualmente, nem todos os projetos sociais fazem parte do Terceiro Setor. Alguns são fomentados pelo Primeiro Setor, ou seja, as organizações públicas aplicam dinheiro também em ações sociais. Mas, muitas vezes, antes de gerar algum tipo de projeto social, faltam estudos, por parte, por exemplo, das prefeituras, para conhecer as demandas de uma determinada comunidade. Isso gera uma falta de adesão por parte da comunidade, que não encontra sentido em atividades impostas, ou seja, que não levam em consideração as suas reais demandas.

Além disso, não é apenas a comunidade carente que participa dos projetos sociais, mesmo daqueles que são organizados por ONG's, ou seja, instituições pertencentes ao Terceiro Setor. Muitas vezes, de modo equivocado, selecionam-se justamente aqueles que menos precisam participar das atividades culturais organizadas nos projetos. Num dos projetos observados da região, por exemplo, em época de relatório final, analisamos o quanto a seleção dos candidatos era realizada

de modo equivocado, por suposta “musicalidade”, e não por nível de necessidade vinculada ao risco social das crianças e jovens da comunidade.

A fim de obter um “produto musical” capaz de sensibilizar a comunidade, para arrecadar auxílio financeiro para a ONG, a ênfase estava na capacidade das crianças selecionadas em demonstrarem um pronto resultado de qualidade em suas apresentações. Entretanto, “o tiro saiu pela culatra” e a sociedade civil demonstra perceber a política implícita neste tipo de atuação de alguns projetos sociais. O fato é que, no início deste ano de 2013, a ONG mencionada encerrou suas atividades por problemas financeiros, pois sua política não surtiu o efeito esperado.

Metodologia utilizada

Num primeiro momento da presente pesquisa, procurou-se mapear, na região, quais os projetos sociais que trabalham a musicalização na região do Vale do Paranhana. Chegou-se a um total de 23 projetos que atuavam em 2011, desenvolvendo algum trabalho com musicalização nas cidades investigadas, sendo 4 em Igrejinha, 3 em Parobé, 2 em Riozinho, 3 em Três Coroas, 6 em Taquara e 5 em Rolante.

A eleição da observação das ações musicais e dos sujeitos entrevistados foi feita da seguinte forma. Primeiramente, elegeu-se um projeto de cada uma das 6 cidades da região para ser visitado. Procurou-se mapear espaços diversificados de projetos sociais, o que se caracterizou como pré-requisito para a eleição de determinados projetos, ou seja, em cada cidade, elegeu-se um espaço diferente para ser mapeado. Esses aspectos caracterizam o estudo como sendo uma pesquisa de base, transversal e qualitativa.

Especificando melhor os procedimentos de coleta de dados, para compreender de que modo ocorrem os processos de musicalização no contexto dos projetos sociais do Vale do Paranhana, procurou-se registrar momentos em que as aulas de música ocorriam, através de vídeo, para posterior análise e, também, conversar com os participantes dos processos de ensino e de aprendizagem musical, através de uma metodologia clínica. Assim, a metodologia utilizada visou a compreender o fenômeno em suas dimensões individual e social. Os sujeitos investigados foram 6 professores

(ou proponentes) e 6 participantes (ou alunos)¹ que atuavam no processo de musicalização no contexto de 6 projetos sociais, um em cada cidade do Vale do Paranhana. O pré-requisito para a eleição dos entrevistados foi apenas a demonstração do interesse e disposição para participar da pesquisa nos espaços eleitos.

Com estes dados recolhidos, visou-se a verificar as relações estabelecidas entre eles. Desse modo, além da revisão literária sobre o tema, para compreender como se instaura a musicalização nos projetos sociais da região estudada, utilizou-se a técnica de observação coletiva e entrevistas individuais. Essas entrevistas foram realizadas com base na técnica de aplicação do Método Clínico piagetiano (DELVAL, 2002), a fim de compreender, através da livre conversação com os agentes do processo, de que modo ocorrem a produção musical e as interações sociais nos espaços investigados. Portanto, a metodologia está relacionada aos modos de observação da Epistemologia Genética, cujo objetivo é verificar as ações e compreender, através da entrevista clínica, o pensamento dos agentes do processo pesquisado. Através desta metodologia, pretendeu-se investigar que tipos de ações são realizadas para musicalizar nos diferentes ambientes observados; quem são as pessoas responsáveis pela musicalização; quais os objetivos da educação musical nestes espaços; quem integra o grupo de participantes que se musicaliza; qual o repertório trabalhado. Dessa forma, as entrevistas foram elaboradas a partir das questões norteadoras da presente investigação.

A pesquisadora, para conversar com os professores ou proponentes da musicalização, no espaço dos projetos sociais investigados, teve como roteiro das entrevistas as seguintes questões:

- Quais os tipos de atividades de educação musical são realizados neste projeto social?

¹ Os proponentes das aulas de musicalização nos projetos sociais do Vale do Paranhana não são todos professores de música. Muitos deles são pessoas da comunidade que sistematizam apenas as ações de musicalização tendo como objetivos uma diversidade de ações, como veremos mais adiante, que não visam, em primeiro plano, musicalizar os participantes. Também não se pode chamar todos os participantes de alunos, pois a musicalização dos projetos não ocorre somente em escolas, mas em vários ambientes, dentre eles, por exemplo, numa clínica de recuperação de dependência química.

- Qual o vínculo que você possui com a linguagem musical? Como se preparou para exercer esta função no projeto social?

- Quais os objetivos das atividades de musicalização dentro do espaço deste projeto social?

- Quem são as pessoas que participam? Como são escolhidas? Qualquer um pode participar?

- O que é levado em conta na hora da elaboração das atividades musicais?

- Como você acha que estas ações repercutem na vida das pessoas que se musicalizam?

Essas perguntas nortearam, portanto, a conversação realizada entre a pesquisadora e os proponentes da musicalização nos projetos visitados. Já as entrevistas realizadas com os participantes (ou alunos) das atividades de musicalização, foram realizadas com base no seguinte roteiro de perguntas:

- Porque você participa das atividades de musicalização? Qual seu interesse em fazer parte deste espaço?

- Como se sente durante as atividades de musicalização? O que você está aprendendo?

- O repertório para ser executado e as atividades nas aulas de música partem de quem? Quem os escolhe?

- O que você acha das atividades oferecidas?

- Como você descreveria o papel do professor (ou regente, ou maestro, ou proponente) nas atividades do projeto social?

- Qual você acha que será o resultado das ações exercidas no projeto para sua vida pessoal?

A partir desses dois roteiros de perguntas, guiou-se, portanto, as entrevistas realizadas com proponentes (ou professores) e participantes (ou alunos).

Assim como Gil (2008), compreende-se a necessidade de se recorrer a entrevistas clínicas visando à oferta de uma visão geral sobre a problemática pesquisada e a necessidade de se conhecer profundamente as técnicas de aplicação deste método. Segundo ele,

Também se recorre a entrevistas informais na investigação de certos problemas psicológicos, onde é importante que o pesquisado expresse livre e completamente suas opiniões e atitudes em relação ao objeto de pesquisa, bem como os fatos e motivações que constituem o seu contexto. Nestes casos, a entrevista informal é denominada entrevista clínica ou profunda e, em algumas circunstâncias, não dirigida (idem, p. 111).

O método clínico (DELVAL, 2002) se traduz pelo procedimento, inicialmente, de coleta de dados, através da observação das ações e livre conversação sobre determinada temática, para seguir o pensamento da pessoa entrevistada. A análise desses dados geralmente é registrada através de gravadores, vídeos, anotações etc. Para observar as ações musicais dos sujeitos, recolheram-se os dados através de filmagens que foram posteriormente analisadas. As entrevistas também foram filmadas, transcritas e analisadas posteriormente.

As entrevistas, com base no método clínico, obedeceram ao seguinte critério técnico essencial a ser respeitado numa entrevista clínica: o entrevistador procurou não sugerir cada sujeito investigado, com expressões faciais ou opiniões próprias sobre o fenômeno investigado, buscando seguir o pensamento do entrevistado através de um diálogo norteado pelas respostas dadas. O método clínico é inspirado na Psicanálise, partindo do suposto de que é um procedimento de investigação da percepção, da ação e dos sentimentos humanos, buscando analisar os mecanismos profundos do pensamento, para compreender o que o entrevistado pensa ou sente a respeito do objeto investigado. Portanto, essa metodologia foi capaz de fornecer dados preciosos sobre os modos de atuação musical, sentimentos, procedimentos didático-pedagógicos, etc., tanto dos proponentes, quanto dos participantes, nos projetos investigados.

No presente artigo, faremos um recorte da pesquisa, apresentando apenas a análise das falas do proponente e do entrevistado de apenas um dos projetos investigados. Elegemos aquele que melhor demonstra o quanto os projetos sociais podem contribuir para a qualificação da vida das crianças e jovens que dele participam.

Análise das falas do proponente e participante de um dos projetos da região

No projeto aqui analisado trabalha-se com a cultura Hip Hop. O proponente comenta que aprendeu a realizar mixagens de músicas, em estilo Hip Hop por necessidade, pois queria atrair a atenção das crianças de forma diversificada nas matérias de Filosofia e Matemática, disciplinas que ministrava. Ele justifica assim sua pesquisa em relação ao Hip Hop: *“Necessidade, doutora, porque eu sempre dei aula de matemática e filosofia, eu aprendi muito com o E. S. (diretor da escola) nas palestras e ele dizia assim: ‘ah, matemática é só uma desculpa guri, tu vais ensinar outras coisas pra eles’. Depois de um tempo eu entendi o que ele queria dizer. De fato é verdade: tu pegas cinco períodos de matemática, nossa, o que que tu podes fazer!! E daí ele sempre me escolheu como regente, ou paraninfo de turma, alguns anos atrás quando eu dava aula, agora não dou mais”*. O proponente conta que se formou em matemática e cursou parte do curso de filosofia e comenta ainda: *“eu também gostava muito de dançar naquela época, e de música. Então pra mim foi uma necessidade, eu tinha que aprender a mudar o som das músicas e deixar de acordo com o que a gente quer, sabe? Então, eu acho que virou uma necessidade. Eu estava com uma enorme dificuldade de dar aula pra eles, uma turminha de quinta série, e... já, já tinha ido quatro professores embora e eu não era para dar aula, era para coordenar aquele programa Mais Educação”*. Ele também conta que observando sua turma percebeu que as movimentações que faziam dentro da sala de aula tinham a ver com as danças Hip Hop: *“Daí eu fiz um acordo com eles: ‘tá bom, eu dou dois períodos de matemática, e nos outros três, nos outros entra a dança”*. Portanto, foi desta forma que começou a se interessar pela cultura Hip Hop: observando seus alunos e investigando o que lhes interessava.

Daí a formar mais adiante o projeto social foi só questão de tempo. Nota-se que este projeto, desde a sua gênese, tem a ver com uma observação sobre o universo da comunidade para quem é destinado, ou seja, crianças e adolescentes em risco social dos bairros periféricos da cidade. A escolha do que se poderia realizar dentro do projeto está intimamente relacionada, dessa forma, com a cultura dos participantes, ou seja, com seus modos de expressão musical. Neste projeto, parte-se do pressuposto de que as atividades só serão significativas se partirem daquilo que os

participantes já conhecem, já construíram no berço de suas culturas. Penna (2005, p. 12) propõe que a educação musical que contribui para a expansão da experiência artística, em alcance e qualidade, é aquela que adota concepções amplas de música e arte e procura apreender todas as manifestações musicais como significativas, evitando deslegitimar as expressões musicais, através de uma imposição de repertório, relativo a somente a um estilo, geralmente, o erudito. Na cultura Hip Hop, já existe uma hibridez de estilos no próprio ato de mixar músicas. Assim, além de se levar em conta as experiências dos participantes, colocam-se os mesmos em contato progressivo com uma diversidade de expressões musicais.

O proponente relata que as atividades são elaboradas e a escolha é realizada no projeto a partir da *“satisfação deles, principalmente, eles têm que estar felizes aqui, eu não posso forçar eles, entendeu, doutora? Eu não posso dizer: Vem dançar ou fica sentadinho. Se eu tiver que chamar a atenção deles muitas vezes, é porque alguma coisa está errada. Então enquanto eles estiverem gostando, estiverem se divertindo, está funcionando”*.

O vínculo que as comunidades dos bairros da periferia possuem com a cultura Hip Hop é explicada da seguinte forma pelo proponente: *“Esses bairros que estão dentro do projeto, me parece que eles têm a característica da dança, entendeu? A maior parte deles nasceu pra dançar.”*

Quanto à diversificada faixa etária, contemplada no projeto, o proponente parece trabalhar com facilidade em relação a isto, pois demonstra possuir conhecimentos epistemológicos: *“Eu tenho uma aluna de três anos que nós não conseguimos introduzir ela na regra, na ordem, no comportamento da dança, mas ela dança muito bem, então a gente deixa ela fazer o que ela souber. Ela tem três anos”*. Em todas as falas do proponente nota-se um respeito imenso de sua parte, não somente pelos diferenciados níveis de aprendizagem dos sujeitos investigados, mas por suas necessidades especiais. No projeto, há uma criança cadeirante, e o proponente relata que ela se interessou pela dança ao acompanhar suas primas dançarinas nos ensaios. O fato é que a participação no projeto contribuiu, em muito para o desenvolvimento rítmico e motor da parte superior de seu corpo e, ao observarmos esta criança dançando, sente-se toda a alegria e as trocas colaborativas

entre ela e os outros dançarinos. Esse fato demonstra o quanto o projeto respeita a diversidade de todos nos processos de ensino e aprendizagem.

Ao se observar as ações do projeto, num primeiro momento, poderia se pensar que as atividades não são relativas à educação musical, e sim, à dança. Mas, o fato de escolherem repertório, aprenderem a mixar músicas no computador, orientados pelo proponente, marcarem ritmos, musicalizarem poemas, contribui amplamente para suas construções musicais. Sobre a escolha do repertório, o proponente relata o seguinte: *“a gente escolhe as músicas de acordo com o momento que eles vivem, eu sempre tento colocar duas ou três nacionais, por exemplo, aquela da... do Skank, sutilmente, que a gente remixou pra poder ficar umas batidas de Hip Hop, e aquela ali a gente escolheu porque naquela semana que a gente estava montando a segunda coreografia, teve duas perdas fatais deles: morreu um pai e um irmão deles, e mesmo assim eles estavam lá para o ensaio, então aquela música caiu como uma luva, por que ‘enquanto eu estiver triste, simplesmente me abrace...’* (remete-se a uma das letras mixadas). *A gente só colocou umas batidas de Hip Hop por que ela é um pop rock (...). A gente faz a escolha da música de acordo com o momento que uma boa parte deles está vivendo, daí é por isso que eles dançam, movem o corpo e daí a emoção está neles quando eles estão dançando, sabe? Então é melhor.”* Neste depoimento observam-se vários aspectos: a sensibilidade do proponente na escolha de um repertório, junto aos participantes, que contribua para suas reestruturações psíquicas diante de um luto (KEBACH, 2008); o fato de sempre se preocupar com o momento atual dos participantes ao eleger as músicas (SOUZA, 2008), a mescla de estilos, adaptados ao ritmo Hip Hop, o que garante uma aprendizagem musical ampla, no sentido da experimentação, da adaptação rítmica, e na composição harmônica, ao mixar duas diferentes composições, realizando re-arranjos (PENNA, 2005). Portanto, vários aspectos são desenvolvidos: não somente a construção artística musical e coreográfica, mas também aspectos que podem levar à saúde psíquica e desenvolver relações pessoais com base em valores humanos importantes: a criatividade e a autonomia dos envolvidos nos processos de aprendizagem neste espaço.

Ele conta que foi atribuindo autonomia, progressivamente aos participantes na escolha de repertório e de coreografias: *“Tem duas coreografias prontas e estamos*

criando a terceira. A primeira coreografia eu fiz ela praticamente sozinho, daí a segunda eu já fiz a metade dela, porque metade eles fizeram, e a terceira, a tendência é que eles façam toda ela. Eu só vou me preocupar com a mixagem da música”. São muitos os que inclusive querem aprender as mixagens, e o proponente dedica um espaço somente para ensinar alguns jovens do projeto a aprenderem a remixar canções.

O principal objetivo deste projeto é, portanto, tirar as crianças e jovens da rua, prevenir a violência e diminuir o índice de evasão das escolas. Aspectos como comportamento, dedicação aos estudos são abordados pelo proponente durante as aulas de Hip Hop no projeto. Assim, segundo depoimento do proponente, este projeto contribuiu para diminuir a violência entre gangues de bairros periféricos da cidade. Portanto, o proponente acha que estas questões repercutem no ambiente das seis escolas que integram o projeto e nos bairros mais complicados, em termos de drogadição e violência da cidade.

As crianças e jovens são encaminhados para o projeto por pais, pelo conselho tutelar, pelas escolas, ou, às vezes, os próprios participantes se apresentam como interessados em participar do projeto. Todos são acolhidos. Segundo o proponente, *“o conselho tutelar agora que tem me indicado bastante componentes. Porque é o meio que eles estão achando para resolver alguns conflitos que eles têm com alguns alunos, sabe? Daí, está funcionando”*. Ele explica que ao participarem do projeto, esses jovens se encontram longe do risco social, estão produzindo arte e se expressando, ou seja, estruturando-se simbolicamente. São várias as apresentações em locais da região, o que contribui para aumentar a autoestima (HIKIJ, 2006) dos componentes do grupo de Hip Hop : *“Cresceu, sabe? No começo eu não sabia o que eu ia fazer. Fazia um meio ano que a dança estava pronta e eles: ‘Sô, onde é que a gente vai se apresentar?’ E eu não fazia a menor ideia, daí até que o conselho tutelar arrumou a primeira apresentação deles. Daí não parou mais, sabe? Porque é bonito uma dança de rua, e a gente mescla poesia, que agora a gente não está fazendo (durante a aula observada), mas na dança, na apresentação, vai se mesclado com poesia, declamada”*. Ele conta que esta poesia é ritmada e declamada pelos alunos, e que o início do curso de filosofia despertou nele este desejo de refletir com as

crianças. Portanto, a realização do projeto e as ações que nele são desenvolvidas têm a ver com a própria formação do proponente.

De forma resumida, o proponente explica que a filosofia do projeto, refletida pelos participantes é a seguinte: *“nossa frase é ‘somos tão grandes quanto nossos sonhos’, tanto que a escola G. V. colocou essa frase no símbolo da escola. Isso é o que a gente trabalha direto, então essa frase a gente criou, e a escola aderiu, pediu se podia botar no slogan da escola. É porque eles achavam que não tinham capacidade e tal”*. Na frase e no trabalho reflexivo sobre a mesma fica claro que o trabalho com o desenvolvimento da autoestima dos participantes é alvo importante no projeto.

Quanto à repercussão das ações do projeto na vida dos participantes, o proponente comenta *“Eles estão se tornando pessoas melhores”*. O proponente diz que trabalha para que eles possam se tornar autossuficientes, ou seja, que possam se gerenciar por conta própria no projeto. Explica que as ações do projeto não são suas, e, sim, dos participantes e que ele apenas serve de norteador, de gerenciador das condutas artísticas, que serve de intermediário para que os participantes construam para si formas de se expressarem através da cultura Hip Hop.

O proponente tem planos futuros de se mudar de cidade, e, como sabe que não poderá ficar por muito tempo no projeto, prepara os participantes para se articularem de modo autônomo, e demonstra fazê-lo com bastante propriedade. Ele, assim, age a partir de condutas didático-pedagógicas pertinentes, pois se mobiliza no projeto de forma solidária, reflete sobre cooperação e induz à autonomia das trocas recíprocas e respeito mútuo (PIAGET, 1994). Suas condutas repercutem nas falas do participante entrevistado da seguinte forma: *“Eu me sinto bem. Eu deixo de dormir às vezes para vir dançar”*. Comenta isto, pois trabalha até de madrugada em seu emprego. Ele explica que aprende o seguinte no projeto, além da cultura Hip Hop: *“Amizade, companheirismo, e... um ajuda o outro, a fazer as coreografias, a editar música, a fazer mais amigos”*. Ele reafirma as falas do proponente, dizendo que as músicas são eleitas pelos participantes e o proponente apenas ajuda nas remixagens. Quanto ao papel do proponente, o participante explica da seguinte forma: *“Ah, ele conversa, ele organiza e..., vai e arruma as músicas pra nós”*. O entrevistado

demonstra ter interesse, não somente em seguir carreira na área, mas também de contribuir para o prosseguimento do projeto. No momento em que se observavam as atividades do projeto, as performances deste participante chamaram a atenção dos pesquisadores, pela qualidade. O proponente diz que o garoto foi convidado algumas vezes para ministrar aulas em algumas escolas e o fez com êxito.

As contribuições indicativas que se pode fazer a este projeto têm a ver com uma sistematização dos processos de ensino e aprendizagem do uso de novas tecnologias para realizar as mixagens, ampliando espaços de aprendizagem sobre os elementos da linguagem musical, algo que ficou nítido, não somente pelas falas do proponente, mas também pelo desejo do participante em aprender mais sobre isto. Para isso, seria necessário que o proponente se especializasse na área, em algum curso disponível, a fim de sistematizar suas ações didático-pedagógicas neste sentido.

Considerações finais

A musicalização realizada no Vale do Paranhana produz impactos regionais, desde a diminuição da violência em algumas comunidades, segundo relato dos proponentes, até a ampla oferta de expressões artístico-musicais para a região. Diminui o número de crianças e adolescentes que poderiam estar vagando pelas ruas, portanto, ociosos e vulneráveis ao uso de drogas, gravidez precoce, violência entre gangues, etc. Os dados revelam que a educação musical nos projetos da região proporciona ações educativas e culturais, aprimorando a capacidade dos participantes de atuar de modo autônomo na sociedade. Muitos dos participantes acabam se tornando monitores dos projetos onde se musicalizaram, fato que demonstra o êxito das ações educativas dentro desses contextos informais, não somente no sentido de aprendizagem musical, mas de gerar atitudes de voluntariedade.

Uma das principais conclusões deste estudo está no fato de que em nenhum dos espaços visitados a educação musical se baseia em métodos ativos, ou seja, numa nova pedagogia da música, que abranja todas as atividades que podem ser realizadas para uma musicalização significativa dos sujeitos que se musicalizam. As condutas didático-pedagógicas precisam ser aprimoradas e a proposição é a de que

os proponentes precisam passar por constante formação continuada na área da Educação Musical. Precisam também compreender que seus papéis vão além da musicalização: o desenvolvimento de valores, normas e regras é essencial dentro dos projetos. Porém, para que isto ocorra, os proponentes precisam entender como se dá a gênese do desenvolvimento moral, ou seja, como os sujeitos desenvolvem condutas baseadas em respeito mútuo, cooperação e, portanto, reciprocidade nas trocas sociais. Alguns dos proponentes entrevistados intuem muito bem formas de desenvolver a autonomia para aqueles que participam dos processos de musicalização, como no caso do projeto acima analisado. Entretanto, isso não ocorre em todos os espaços investigados: muitas vezes, parte-se do princípio de que as crianças e jovens compreenderão seus papéis na sociedade através da transmissão de conhecimento via verbalização de normas e obediência aos mais velhos, fato que pouco contribui para o desenvolvimento ético dos participantes das oficinas de música em que se observou que isto ocorre. Mesmo assim, somente o aspecto de estarem tocando em conjunto, e, em alguns momentos, tendo a liberdade de escolher um repertório que se queira expressar neste cenário, já é um passo dado de grande importância para a estruturação emocional, cognitiva e desenvolvimento de trocas sociais saudáveis. Assim, a formação na área da psicologia social, em que os proponentes pudessem refletir sobre formas de ajudar a desenvolver a moralidade e a autonomia, para gerar a criatividade e a crítica reflexiva dos participantes dentro dos projetos sociais, poderia ampliar o impacto das atividades desses ambientes na sociedade local.

Finalmente, é necessário que os proponentes da musicalização em projetos sociais tomem cuidado em relação às formas como elegem os participantes, a fim de incluir todos aqueles que realmente necessitam deste espaço para se tornarem cidadãos integrados à sociedade local. No caso do projeto analisado acima, qualquer um pode participar! Há espaço para aqueles enviados pelas escolas, conselheiros tutelares, aqueles que vêm por conta própria ou por indicação da família! Entretanto, nem sempre isto ocorre e nem sempre se age de modo inclusivo nos projetos sociais. As eleições por provas de aptidão musical, por exemplo, podem excluir aqueles que não terão outras oportunidades de se musicalizar em espaços pagos, além de gerar

um sentimento de impossibilidade de expressão musical, legitimando-se concepções inatistas sobre a construção do conhecimento musical, ou seja, que existe aqueles que nascem com aptidões musicais e outros que não as possuem.

Referências

DELVAL, Juan. *Introdução à prática do Método Clínico: descobrindo o pensamento das crianças*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. - 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GUAZINA, Laize Soares. *Práticas Musicais em organizações não governamentais: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de letras e artes. Programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro, 2011.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o Risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical*. São Paulo: Edusp, 2006.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem. *Musicalização coletiva de adultos: os processos de cooperação nas produções musicais em grupo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2008.

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática da Educação Musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2006.

LIMA, Maria Helena de. *Educação musical/educação popular: projeto música e cidadania, uma proposta de movimento*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2002.

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

_____. *Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo*. *Revista da ABEM*, porto Alegre, V. 14, 35-43, mar. 2006.

_____. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PERRET CLERMONT, Anne Nelly. *Desenvolvimento da inteligência e interação social*. Lisboa, Horizontes Pedagógicos, 1995.

PIAGET, Jean. *Estudos sociológicos*. Rio de Janeiro: Forense, 1973.

_____. [1974] *Fazer e compreender*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

_____. [1932] *O juízo moral da criança*. São Paulo: Summus, 1994.

_____. *Sobre a pedagogia*. Org. Silvia Parrat Dayan e Anastásia Tryphon. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

SANTOS, Carla Pereira dos. Educação musical nos contextos não-formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). *Anais 2006*. Brasília, 2006.

SOUZA, Jusamara (Org.) *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: PPG-Música UFRGS, 2000.

_____. (Org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.