

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

O AUTODIDATA EM MÚSICA

FERNANDO EDUARDO MACHADO DOS SANTOS FERNANDES

RIO DE JANEIRO, 2008

O AUTODIDATA EM MÚSICA

Por

FERNANDO EDUARDO MACHADO DOS SANTOS FERNANDES

Monografia do curso de Licenciatura em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Dr. Silvio Augusto Merhy.

Rio de Janeiro, 2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus pais e familiares, aos meus amigos, aos grandes mestres com os quais tive a oportunidade de aprender durante quatro anos e meio na UNIRIO. Agradeço aos meus colegas de turma pela amizade e companheirismo. Agradeço especialmente ao professor Silvio Merhy pela orientação e dedicação nos seis meses de elaboração deste trabalho. Agradeço a essas pessoas não só pela conclusão desta monografia mas principalmente pela conclusão da minha graduação e pela superação desta fase tão importante de minha vida.

FERNANDES, Fernando E. M. S. *O autodidata em Música*. 2008. Monografia (Licenciatura em Música), Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta Monografia propõe uma investigação conceitual sobre o tema “autodidata” no âmbito das artes e mais precisamente no âmbito da Música. Tendo como fonte inicial os dicionários, a pesquisa busca principalmente investigar o autodidatismo do ponto de vista da Sociologia, da Pedagogia e da Filosofia. O objetivo principal da pesquisa é esclarecer se os conceitos encontrados nos dicionários e presentes também no discurso do senso comum, possuem alguma coerência em relação ao real processo de aprendizagem nos quais músicos amadores e profissionais classificados pela crítica como autodidatas se submeteram. A partir da análise de textos e livros de diversos períodos históricos, esta investigação busca também traçar qual o caminho percorrido pela sociedade brasileira em relação aos assuntos relacionados à aprendizagem e à educação e como este caminho possibilitou o surgimento e a propagação da ideia e do conceito de autodidatismo no âmbito da música. A pesquisa não utiliza estudos de caso e opta pela reflexão sociológica e filosófica sobre o tema.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	II
RESUMO.....	III
INTRODUÇÃO E REFLEXÕES INICIAIS.....	1
CAPÍTULO I – CONCEITUAÇÕES E DEFINIÇÕES DE AUTODIDATA.....	3
Modelos para se pensar a figura do autodidata	
O autodidata e seus mestres	
CAPÍTULO II – QUESTÕES SOCIAIS ENVOLVIDAS NA CRENÇA DO AUTODIDATA.....	7
CAPÍTULO III – A PEDAGOGIA E A DIDÁTICA DO AUTODIDATA.....	19
CAPÍTULO IV – REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE O AUTODIDATISMO E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29

O AUTODIDATA EM MÚSICA

INTRODUÇÃO E REFLEXÕES INICIAIS

A figura do autodidata gera no estudante de música, principalmente nos iniciantes, um fascínio muito grande. Eles são seduzidos pela idéia, muito promovida pela crítica e pela sociedade, de que a formação orientada por um professor pode ser dispensada. Por isso é de grande importância a investigação sobre a existência do autodidata na música e de que maneira esta idéia pode influenciar negativamente o estudante de Música.

A crença de que o autodidata é um ser especial que obteve uma “graça” em relação aos outros que não possuem a pré-disposição de aprenderem sozinhos faz parte da idéia que leva à crença no personagem autodidata puro como uma existência real. O autodidata puro no campo música é, em grande parte dos casos, visto como gênio. A idéia de que o trabalho, o estudo e a dedicação não combinam com a figura do músico, principalmente com o músico popular, faz parte também desta crença maior que coloca em alguns casos, o autodidata como privilegiado em relação ao músico cuja formação é devida aos conservatórios e às escolas de música. Ele pode ser tratado como gênio se foi autodidata na maior parte de sua formação e se é bem sucedido profissionalmente. E tudo isso pode ter uma grande ligação com os ideais românticos que ainda se encontram presentes no discurso do senso comum nos tempos atuais.

O estudo da figura do autodidata traz à tona questões relevantes. O autodidatismo e o ensino informal têm fronteiras claramente definidas? É possível afirmar algo sobre o autodidatismo sem passar por elementos associados ao ensino informal? É possível estabelecer uma clara distinção entre estas duas figuras? O autodidata, no caso da música, segundo a definição mais encontrada nos dicionários, que serão examinados a seguir, é aquele que não fez parte de uma escola de música ou obteve aulas particulares com um professor.

Muitas vezes o senso comum acredita que o autodidata aprende exclusivamente consigo mesmo, ou seja, todo o seu conhecimento tem origem nas suas habilidades e predisposições pessoais. Esta idéia sobre um autodidata livre de qualquer influência externa e totalmente autônomo em relação aos métodos no qual se baseou para desenvolver o seu próprio estudo, gera uma suposição sobre a existência de um personagem que pode ser denominado de autodidata puro.

No senso comum o conceito que define o autodidata não é totalmente claro. É possível que em uma conversa entre pessoas leigas ou mesmo profissionais da música, não se chegue à conclusão do que seja de fato o autodidata, pois a idéia de autodidata difere de pessoa para pessoa. Mesmo que haja opiniões concordantes sobre o “talento” de um artista considerado autodidata, pode haver controvérsia sobre o caminho percorrido para a sua formação. No caso deste tipo de “desentendimento”, o autodidata que é o tópico da discussão pode estar sendo visto de diferentes pontos de vista e pode não haver um consenso sobre qual foi o caminho percorrido para que ele pudesse aprender, sem o auxílio de outras pessoas ou de professores, a sua técnica. Apesar deste desentendimento, pode haver em alguns casos a idéia definida de que o autodidata é um sujeito que não necessitou de contato com livros de música ou intui os métodos de aprendizagem por si, com total liberdade e autonomia, para o desenvolvimento de sua técnica. O aspecto da “leitura” tanto de métodos quanto da pauta musical muitas vezes pode não ser decisiva para a idéia que o senso comum tem do autodidata.

No caso de um instrumentista com habilidade técnica extremamente desenvolvida, conhecido como virtuose, classificado como autodidata, existe a idéia de que para adquirir aquela habilidade excepcional, este instrumentista não precisou do mesmo estudo, do mesmo investimento e das mesmas horas em contato com o instrumento em questão que um outro instrumentista não denominado autodidata precisou, ou seja, o caminho que o autodidata percorreu para se tornar virtuose, pode ser mais valorizado do que o empenho de um outro que recebeu orientação permanente. Neste caso o mérito do autodidata é sempre muito maior do que o do músico formado por uma escola ou por um professor particular.

CAPÍTULO I - CONCEITUAÇÕES E DEFINIÇÕES DE AUTODIDATA

Segundo a enciclopédia “online” Wikipédia o “Autodidata é a pessoa que tem a capacidade de aprender algo sem ter um professor ou mestre lhe ensinando ou instruindo aulas. A pessoa com seu próprio esforço intui, busca e pesquisa o material necessário para sua aprendizagem”.¹

A definição de autodidata do *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa* (1988) é: “Que ou quem se instruiu ou se instrui por si, sem o auxílio de professores.”

Segundo o *Dicionário de Termos e Expressões da Música* de Henrique Autran o autodidata é: “Aquele que aprende a compor, cantar ou executar um instrumento sem a participação decisiva de um professor.”

O senso comum potencializou o conceito de autodidata e idealizou um estágio avançado que é o autodidata puro. Uma entrevista feita para uma determinação mais clara em relação ao conceito do autodidata puro, mostra que pessoas que não possuem conhecimentos musicais ou que possuem conhecimentos mais restritos estão mais propícias a reconhecerem o conceito do autodidata puro como sendo real. É possível perceber no âmbito das respostas adquiridas, que conforme o grau mais elevado de conhecimento musical e familiaridade com o universo da teoria e da prática musical do entrevistado em questão, sua concepção sobre o autodidata puro é menos radical e muitas vezes, inexistente. Os que apresentam uma distância maior da prática e do convívio com o estudo da música tendem a crer que existe de fato um indivíduo que possui habilidades tão ricas que pode dispensar o auxílio de professores. O autodidatismo puro neste caso é justificado pelo talento sobrenatural, quer dizer, um instrumentista considerado autodidata puro só pôde dispensar qualquer auxílio externo em função de seu talento e predisposições inatas. E uma comprovação de que certo artista possui um nível elevado de talento é o fato de este ter tido a capacidade de possuir autonomia total em relação ao seu processo de aprendizado. O fato de não ter havido um professor na relação do autodidata com seu instrumento, em diversas vezes exclui “automaticamente” o uso ou o contato com livros e métodos, segundo a crença.

¹ Conceito retirado do site Wikipédia,

A ausência de professores implica neste caso, na ausência de leitura, tanto de livros teóricos quanto de partituras, a leitura é algo que deve existir somente com a presença constante de um mestre, no âmbito musical, segundo a crença que concorda com a existência do autodidata puro. Para os que não possuem grande instrução musical existe a tendência em crer que há de fato um nível bem mais acentuado na distinção entre o autodidata e o aluno que possui mestres. Para existir essa distinção muitas vezes se coloca o autodidata num âmbito sobrenatural e o que o distancia do aluno escolarizado é exatamente o fato de ele possuir um “sexto sentido” ou uma sensibilidade que vai além do mundo material, do mundo físico. Esta ligação do autodidata com o mundo metafísico justifica o fato de ele ter aprendido seus conhecimentos e habilidades sem o auxílio externo, de acordo com a crença.

MODELOS PARA SE PENSAR A FIGURA DO AUTODIDATA (baseados na crença do senso comum):

1 – O autodidata puro: que criou os próprios métodos e aprendeu com os próprios métodos, sem qualquer interferência externa e com total autonomia. É uma figura idealizada, inexistente. Não há como comprovar a sua existência.

2 – O autodidata não puro: Apresenta características do autodidata puro, porém pode freqüentar aulas esporádicas ou observar em ocasiões não formais alguns mestres. Neste tipo há uma combinação entre o autodidatismo e o ensino informal.

È importante estabelecer a diferenciação entre este modelo e o aprendiz do ensino informal. No ensino informal há uma relação de mestre-aprendiz mais aparente, mais presente e se dá de uma forma mais regular, diferentemente do autodidata não puro que pode freqüentar aulas mas nem sempre mantém essa freqüência por um tempo significativo. No ensino informal esta relação professor-aluno, em alguns casos, pode se tornar oculta. No autodidata não puro a relação mestre- aprendiz é de fato ausente.

3 – Autodidata por observação: que aprende por imitação, por ensino a distância e participação nas práticas sociais, culturais e musicais, ou seja, no contato com a produção artística.

Cada modelo pode apresentar características de um outro modelo. Em um instrumentista autodidata pode haver características de três modelos.

O AUTODIDATA E SEUS MESTRES

Esses agentes que possibilitam o aprendizado da música pelos três modelos básicos de autodidata, apresentam algum elemento didático? O que de didático esses procedimentos possuem? Se possuem alguma didática, como pode o autodidata desenvolver o seu próprio método? Estes agentes podem ser conceituados como uma didática não-convencional?

É importante, a princípio, caracterizar o músico autodidata e o músico que teve formação no ensino informal. Este último apesar de não ter frequentado uma escola de música formal, possui, a princípio, um mestre ou um método que o possibilitou diretamente o aprendizado e o desenvolvimento de sua técnica. Porém muitas vezes, o autodidata obteve o seu conhecimento através do ensino informal. O autodidatismo e o ensino informal não estão necessariamente isolados entre si. O ensino informal atual da música se assemelha, se considerarmos as devidas proporções, ao ensino da época em que não haviam surgido os conservatórios de Música na Europa e o aprendizado com um único mestre era tido como sendo o suficiente para a formação completa do artista.

Quanto à formação dos músicos, esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade; quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música similar àquela que durante séculos, houve entre os artesãos. Ia-se a um determinado mestre para aprender com ele o “ofício”, sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada, de técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloqüente.” (Harnoncourt, 1929, Pág.29.)

O Ensino atual no qual existe uma relação de mestre-aprendiz semelhante a existente antes da criação dos conservatórios de música é chamado de “ensino a partir de aulas individuais”. Esta relação de mestre-aprendiz encontrada nos dias de hoje não é oficial e em geral não se exige qualquer documentação que comprove de fato o período de aulas individuais que determinado músico frequentou. Atualmente a lei oferece a possibilidade da oficialização deste tipo de transmissão no mundo artístico e nas relações de trabalho entre músicos considerados profissionais. Mesmo esta relação não sendo oficial, ela não só é aceita, como bastante comum.

Um determinado músico pode ter uma ampla carreira profissional apresentando somente em seu currículo os anos de aulas particulares que obteve com um determinado mestre (além de sua experiência profissional), ou seja, as relações profissionais da música não requerem necessariamente uma relação de aprendizagem institucional.

A transformação da relação do ensino no qual o aluno aprendia o ofício a partir de um único mestre, para o ensino dos conservatórios deu-se em função da Revolução Francesa. Os novos interesses políticos e filosóficos da classe que ascendia ao poder determinaram a ruptura que consagrou um modo mais democrático e igualitário de transmissão do conhecimento musical. Anteriormente, o ensino a partir da relação mestre-aprendiz ocorria nas classes aristocráticas e era algo para privilegiados por isso a revolução buscou expandir essa possibilidade dando origem aos conservatórios de música. O próprio desenvolvimento da música clássica, segundo Harnoncourt (1929), se deu a partir da busca, a partir dos elementos musicais, através da homologia entre a democratização destes elementos (como o equilíbrio da dinâmica e do andamento) e a democratização e o equilíbrio social e político. Havia uma necessidade de expandir a arte na sociedade com o objetivo de doutrinar o cidadão para uma maior consciência e um maior conhecimento cultural que poderiam gerar uma maior consciência política.

Para o novo sistema político a arte deveria sair dos palácios da nobreza e dos limites da vida de luxos das classes ricas e improdutivas da sociedade e passar para o alcance do cidadão comum.

Há em todo este desenvolvimento algumas interessantes rupturas que passaram a questionar e modificar a relação mestre-aprendiz. Uma destas rupturas é a revolução Francesa. Dentre as transformações que a revolução promoveu, se distingue a função fundamentalmente nova que passaram a ter a formação e a vida musical de modo geral. A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político musical. (HARNONCOURT, 1929, Pág.29.)

CAPÍTULO II - QUESTÕES SOCIAIS ENVOLVIDAS NA CRENÇA DO AUTODIDATA.

O autodidata, quando é um profissional, pode não apresentar qualquer desvantagem em relação ao músico que obteve aulas particulares com um mestre desconhecido para seu empregador porque ambos não possuem nada além da sua competência e habilidade instrumental que apresentam naquele momento, em função de quem o está empregando não exigir necessariamente uma comprovação a partir de documentos oficiais que determinem o processo de aprendizagem e o grau de formação do empregado. Por isso a informalidade está presente nas relações profissionais no mercado de trabalho dos instrumentistas. Um elemento que substitui a apresentação de certificados é o que no meio musical se chama de “contato”, esta relação não se apresenta de forma explícita ou não se dá de forma tão aparente. O músico precisa estar sempre estabelecendo laços com outros músicos para que estes sejam a ligação entre eles e os empregadores, que na maioria dos casos também são músicos. É sabido no meio musical que quando se trata de uma escolha entre músicos que buscam uma vaga em uma banda de determinado artista consagrado ou quando os seus “currículos” estão sendo analisados para que esta escolha seja feita, se dá preferência ao músico que seja conhecido de alguém próximo ou indicado por alguém conhecido. As relações pessoais neste caso interferem na escolha que o empregador faz, mesmo que a habilidade técnica e o conhecimento musical do músico que não tem uma indicação, seja maior que o do seu concorrente. Há uma preferência pelo bom relacionamento pessoal entre os músicos ao invés da pura competência profissional. A partir da consciência da existência desta relação de “contatos” é possível a seguinte indagação: Como o autodidata que a princípio estabeleceu sozinho e isoladamente a sua própria didática e a aplicou, também seu qualquer auxílio externo para si mesmo, pode sobreviver num meio profissional onde os contatos são fundamentais para o profissional? Possivelmente a resposta para esta pergunta dirá que o autodidata obteve seus contatos musicais a partir de outros trabalhos que fez parte e de outros grupos no qual foi integrante.

No campo da didática, uma outra pergunta pode ser feita: O que de didático essas relações do autodidata com outros profissionais apresentam? Pode o autodidata estar blindado para qualquer influência externa que se dê a partir do convívio profissional com seus colegas de trabalho? No caso da música, principalmente, onde as relações inter-pessoais são imprescindíveis, esta pergunta já apresenta de antemão uma resposta: O autodidata quando exerce uma relação profissional em um determinado conjunto não está livre de influências externas que possivelmente lhe acrescentarão algo ao seu conhecimento que até então podia ser considerado totalmente autônomo e

independente, em função da obrigatoriedade do relacionamento pessoal que esta profissão apresenta. É possível para alguém que estabeleceu um contato profissional através de ensaios e concertos com outros músicos, não absorver sequer nenhum elemento que possa ser considerado um ensinamento ou uma transmissão de conhecimento? Mesmo sendo este autodidata o líder ou o empregador de uma banda?

A crença, extremamente reduzida do senso comum, no qual os artistas não precisam de ensaio ou preparação, ou ainda, de que os bons artistas não precisam de qualquer ensaio e que basta somente pegar o instrumento e subir no palco, na medida em que este recebe todo o seu dom a partir da inspiração e da “graça”, reforça a idéia de que o autodidata bem sucedido não necessita de contato com a sua banda ou com outros músicos. Isso é alimentado ainda pela idéia de que o autodidata não desenvolveu qualquer relação de estudo coletivo ou troca de experiências de aprendizagem. E esta crença sobre o autodidata puro alimenta mais a falsa certeza de sua existência porque desconsidera o elemento de aprendizagem que há nas suas relações com outros músicos em função de se acreditar não haver necessidade de contato entre os músicos antes do concerto. Tendo em vista que no ensaio de um conjunto existe uma interação e uma troca de idéias que podem se aproximar da troca de informações existente em uma transmissão de conhecimento mais comum, ou seja, obrigatoriamente, há uma comunicação e uma relação de troca entre os músicos no ambiente de ensaio, de gravação ou de ensaio geral para concertos, principalmente no âmbito da música popular onde o arranjo muitas vezes é criado e estabelecido coletivamente. Por isso o músico profissional considerado autodidata puro deveria se ausentar de qualquer contato com a banda no qual trabalha para que continuasse com seu conhecimento que não foi “tocado” por agentes externos já que em um ensaio do conjunto este receberia de algum colega algum ensinamento ou conselho profissional.

Mas há outros traços por onde nossa intelectualidade ainda revela sua missão nitidamente conservadora e senhorial. Um deles é a presunção, ainda em nossos dias tão generalizada entre seus expoentes, de que o verdadeiro talento há de ser espontâneo, de nascença, como a verdadeira nobreza, pois os trabalhos e o estudo acurado podem conduzir ao saber, mas assemelham-se, por sua monotonia e reiteração, aos ofícios vís que degradam o homem. (HOLANDA, 1936, p. 164.)

O músico é visto como um profissional que menos encontra desafios e sacrifícios e que trabalha quase sempre pelo prazer. Por isso o personagem autodidata incorporou-se a esta idéia. Não causa espanto para o leigo em música se um determinado instrumentista

reconhecidamente talentoso não passou por uma escola ou por um professor para alcançar sua habilidade.

Para os leigos em música e para o senso comum, bastaria somente a pré-disposição inata para que um músico desenvolva sua habilidade instrumental ou composicional. Para se estabelecer como um músico profissional basta somente o talento e a inspiração para que um determinado músico seja bem sucedido, ou seja, a correspondência entre o grau de talento de um determinado artista e o sucesso profissional que foi alcançado por ele é uma ideia que está presente no senso comum.

Essa crença de que existe uma correspondência entre sucesso e pré-disposições inatas leva a sociedade a crer que o esforço, o estudo e o trabalho na profissão do músico não são necessários. Por isso o personagem autodidata pôde ser visto muitas vezes como sendo algo real, em função da ilusão de que não é necessário o “trabalho” para se alcançar o “sucesso”. O personagem autodidata puro, muitas vezes, não é somente aquele que construiu sua própria didática e a aplicou somente a si mesmo, ele é também, segundo o senso comum, alguém que somente obtém prazer e desfruta da graça que obteve por possuir suas habilidades sem o auxílio de um mestre ou sem qualquer esforço. Por isso a existência da supervalorização do autodidata, que comparado à um instrumentista ou compositor que fizeram parte de uma escola de música e passaram por alguns anos de estudo e dedicação, se torna um ser superior. Há a crença de que enquanto os estudiosos, “meros” humanos, traçaram um certo caminho mais trabalhoso para se tornarem profissionais, o autodidata puro simplesmente exteriorizou todo aquele talento que “nasceu” com ele.

Nas discussões sobre o autodidatismo a referência quase sempre recai sobre a figura do autodidata puro, bem sucedido. O reconhecimento público reforça a crença de que há de fato uma correspondência entre talento inato e sucesso, quer dizer, o sucesso é explicado pelo talento, pelas habilidades pessoais e pelo aprendizado por si mesmo, que é considerado um aperfeiçoamento da “graça” recebida.

Os casos de autodidatas mais conhecidos são exatamente os bem sucedidos. A própria busca pela conceituação do termo autodidata coloca exemplos de profissionais bem sucedidos e omite os desconhecidos ou os “fracassados”.

Exemplos como Bill Gates, Woody Allen, Hermeto Pascoal (os dois primeiros extrapolam o campo da música) são sempre usados para auxiliar na conceituação de autodidata, ou seja, nela pode estar inserida a idéia de que o autodidatismo por si já é uma “graça” ou uma super-qualidade inata. Acredita-se que essas celebridades são

geniais ou super-humanas em função do sucesso que alcançaram e principalmente pelo fato de o terem adquirido sem o auxílio de terceiros. A conceituação de autodidata, de uma certa forma, renega os casos de artistas ou profissionais “fracassados” em sua exemplificação. Neste caso, os exemplos mais comuns de autodidatas alimentam a idéia de que é possível alcançar sucesso sem qualquer esforço, pois a habilidade que nasceu com o individuo pode dar conta. Essa idéia de que há de fato um instrumentista autodidata, nem sempre corresponde à realidade profissional.

A idéia do autodidata puro, nas aulas de arte, pode causar sérios danos ao processo de aprendizagem coletiva, pois pode desestimular os alunos a desenvolverem suas habilidades artísticas com trabalho e dedicação. No caso das disciplinas musicais ministradas em grupo, a figura do aluno que obteve o seu talento de forma inata e a figura do aluno que não possui nenhum talento pode gerar um desequilíbrio. É necessário discutir uma proposta de ensino que derrube a crença do autodidata puro em função da má influência que este conceito pode ter em uma sala de aula. O fato de os exemplos de autodidatas mais conhecidos serem os bem sucedidos pode ser um agravante para esta situação porque a idéia do autodidata puro não só coloca em questão a necessidade da dedicação para se tornar um profissional na área das artes como promove a afirmação de que optar por ser um autodidata puro corresponde necessariamente a obter sucesso e ser considerado pelo senso comum um gênio. A opção pelo autodidata puro por não se submeter a um curso ou a um professor para lhe orientar, pode influenciar iniciantes de música a seguirem o mesmo caminho e se este exemplo de autodidata for apresentado sendo um artista bem sucedido (como é na maioria dos casos) pode dar condições a esta influência.

Ou seja, a naturalização do autodidata puro e a crença de que sua opção por não se submeter a um processo didático orientado por terceiros é natural e espontânea pode se tornar uma decisão calculada, fazendo com que conscientemente um estudante de música descarte a possibilidade de integrar um curso ou uma faculdade de música bem como optar por desenvolver sua técnica sem o auxílio de professores. Esta opção por se tornar um profissional autodidata, quando feita conscientemente pelo estudante de música pode ser enganosa se outros agentes que o possibilitam adquirir sua habilidade instrumental forem considerados como sendo semelhantes a processos didáticos, quer dizer, um determinado músico pode acreditar estar desenvolvendo uma didática a partir de si mesmo e aplicando a si mesmo sem auxílio de terceiros e fazer, contraditoriamente, o uso de processos que aparentemente não são didáticos como o uso

de vídeos aulas, a observação de práticas musicais, a convivência e a troca de informações com colegas de conjunto. Esta situação pode ser considerada uma contradição, pois pode haver uma crença, por parte do autodidata, de que se pode estar livre de agentes externos e ao mesmo tempo fazer uso de procedimentos que exercem uma função didática mas não são reconhecidos como tal. Por isso há a necessidade de investigar se costumes comuns a músicos que não fazem parte de escolas e que não possuem professores, podem ser considerados processos didáticos. Se estes processos que não são reconhecidos oficialmente contendo elementos didáticos forem, de certa forma, aceitos como tal, por que não integrá-los às escolas de música ou aos conservatórios? Porque não há o interesse por parte dos cursos oficiais de música de integrar costumes que estão fora da academia, aos métodos que nela são oferecidos? É possível que haja um preconceito de ambos os lados, tanto por parte dos que estão fora da academia buscando e desenvolvendo práticas não convencionais que lhes ajudem a aprender o seu ofício, quanto por parte dos que estão inseridos em um contexto acadêmico, de aceitar incorporar essas práticas didáticas não convencionais no seu dia-a-dia. E em muitos casos de estudantes de música pode haver o uso de processos convencionais e simultaneamente de processos não convencionais.

Sergio Buarque de Holanda afirma que a sociedade brasileira é constituída por idéias e crenças que levam cada indivíduo, cada cidadão a agir de uma determinada forma. Essa maneira de pensar e agir comum a quase todos os brasileiros se dá por diversos fatores históricos como a influência das relações sociais e profissionais predominantes em Portugal e a própria construção da sociedade brasileira a partir de suas próprias características e condições. O autor afirma que o apego aos valores da personalidade e do indivíduo resultam numa ausência de consciência social. (Holanda, 1936, p. 155). Há no Brasil, um certo horror a colaboração, ao esforço, a dependência e há uma fuga de tudo que abdique da personalidade. Há uma aversão ao trabalho mental aturado e fatigante, e às idéias claras, lúcidas e essa fuga parece para o cidadão brasileiro, “constituir a verdadeira essência da sabedoria”. (Holanda, 1936, p. 155).

O livro revela que embora tenham havido grandes mudanças na política e na vida econômica e social no Brasil com a proclamação da independência e da república, se mantiveram de uma certa forma, alguns vícios e costumes conservadores que eram tão comuns na vida da aristocracia rural no Brasil de antes. E ainda, o autor afirma que houve uma mudança de fachada e que os poderosos modificaram poucas coisas em sua estrutura de poder para se encaixarem nos novos anseios do meio intelectual. E afirma

também que é comum no Brasil, as mudanças relacionadas à grande massa nunca partem dela mesma, e sim de movimentos intelectuais no qual certamente são integrados pela minoria. (Holanda, 1936, p. 160.) O autor afirma que os “campeões das novas idéias” se esquecem que as formas de vida da população, os anseios que o povo demonstra bem como o que é certo ou errado culturalmente e os julgamentos de valores não são expressões do arbítrio pessoal destes intelectuais e que “não se fazem ou desfazem por decreto”. (Holanda, 1936, p. 161) No âmbito da música é bem comum o surgimento de movimentos em defesa da preservação de determinados gêneros e também a crítica a invasão de gêneros estrangeiros trazidos pelo mal da globalização. Movimentos que em nome da manutenção das “raízes” da cultura nacional, julgam arbitrariamente o que é ou não é brasileiro e o que é digno de ser consumido pelo grande massa. Segundo Holanda esses movimentos partem de uma tradição no qual a intelectualidade busca de forma oculta organizar a nação de acordo com os seus interesses e manter seus privilégios de classe dominante.

A crença no autodidata puro pode não ser somente uma idealização surgida no senso comum e difundida por ele, mas pode também ter ocorrido “de cima para baixo”, ou seja, esta crença pode ter surgido com idéias defendidas por uma determinada classe ou grupo e foi em seguida transmitida para um âmbito maior de pessoas, se amplificando e se tornando senso comum. Como afirma o autor de “Raízes do Brasil” a intelectualidade no Brasil assume sempre um papel de formadora de opinião e sua influência é decisiva em questões políticas, econômicas e sociais. A intelectualidade brasileira representa um grande poder e possui a capacidade de fazer valer suas vontades em nome do “povo”, da democracia. Holanda afirma que a aristocracia rural que antes era o poder declarado na nação, depois da república e do fim de seu poder institucionalizado, tratou de acomodar a democracia aos seus direitos e privilégios dando origem assim a uma democracia que de certa forma mantinha o poder desta minoria. (Holanda, 1936, p.160). É curioso e afirmar que a crença no autodidata puro, que é um indivíduo que nega a influência de livros em seu aprendizado, de certa forma serve de exemplo para profissionais não letrados, possa ter surgido justamente de uma classe que se julga “intelectual”. Porém esta é uma contradição que pode existir assim como a contradição que afirma que a aristocracia usou a democracia, no seu início, para manter o privilégio e para disfarçar as atitudes que então haviam sido condenadas. O fato de haver uma contradição na hipótese de o personagem autodidata puro ter surgido entre os intelectuais não é motivo sólido para negá-la. Pois o autor faz a relação da

intelectualidade brasileira de sua época com costumes e idéias conservadoras. Ele afirma ainda que esta intelectualidade se aproxima do pensamento senhorial e da vida aristocrata na medida em que afirma que existe a idéia de que “o verdadeiro talento há que ser espontâneo, de nascença, como a verdadeira nobreza...” (1936, p 164). E a defesa do talento inato, do mérito vindo do “berço” e da idéia de “sangue azul” conduz automaticamente a crença de que o trabalho e o esforço podem conduzir a algo semelhante à vida de escravidão e “aos ofícios vis que degradam o homem.” Essa semelhança do intelectual brasileiro com o aristocrata e o nobre se dá também em função da concepção de mundo defendida por esta classe, que busca a simplificação das coisas para colocá-las mais facilmente ao alcance das classes menos letradas. Um mundo onde não existe o complicado e “processos mentais laboriosos e minudentes” e onde há uma sedução por palavras de virtude sobrenatural e tudo que se resolve por gestos mágicos é de fato mais cômodo para a intelectualidade difundir suas idéias e fazer valer suas vontades usando o “povo” e o “popular” como instrumento para este poder. Nos dias de hoje, para produzir a crença de que determinado artista deve ser apreciado (e principalmente consumido) nada mais propício e cômodo para os grandes produtores, e de fato para a classe intelectual dominante no qual fazem parte também os empresários da música, do que difundir como estratégia de produção, a idéia de que o talento e a habilidade deste artista são inatos e que sua genialidade dispensou qualquer influencia externa, bem como o auxílio de professores em seu aprendizado. Holanda afirma também que o “talento” no Brasil recebe, em primeiro lugar a própria palavra, um timbre especial. O autor afirma que este conceito provém, desde tempos remotos da sociedade nacional, do maior decoro que é atribuído a qualquer indivíduo que exerça o simples exercício da inteligência, em contraste com as atividades que requerem esforço físico, ou seja, a idéia de “talento” é desde então isolada das atividades que estão vinculadas ao esforço e à dedicação mais trabalhosa. Por isso o trabalho intelectual, “que não suja as mãos”, é digno dos senhores de engenho e seus herdeiros e é assim enaltecido pela sociedade que girava em torno do poder dos engenhos e se submetia à sua forte influência política. (Holanda, 1936, p. 82, 83).

A “Panelinha” segundo Roberto DaMatta

A relação de contatos pode ser considerada uma característica da sociedade brasileira, porém em sociedades como a americana podemos encontrar “sistemas” semelhantes à

esta relação de contatos e privilégios presente no Brasil. Como afirma Roberto DaMatta existem os VIP's que dispensam filas de espera e possuem diversas regalias em função do reconhecimento especial e dispensam também a “*solidão do universo igualitário e individualista*” (DaMatta, 1997, p.228) E DaMatta cita ainda Anthony Leeds que afirma existir nesta sociedade americana as “panelinhas” no âmbito do alto poder e dinheiro (DaMatta, 1997, p. 228).

É possível também encontrar na sociedade brasileira, mais precisamente nesta relação de contatos existente no meio profissional da música essa idéia que DaMatta chama de “panelinha” pois se trata de um sistema de grupos fechados no qual os membros podem ser comparados aos indivíduos VIP's da sociedade americana em função de dispensarem filas de espera e “passarem a frente” dos que não possuem uma indicação ou não são amigos ou conhecidos de algum membro da banda e muitas vezes não precisam passar por uma etapa de seleção, quer dizer, a escolha de músicos está relacionada ao renome, ao prestígio entre os pares e a identificação estilística e estática. É possível perceber no meio profissional da musica no Brasil que nas bandas de artistas reconhecidos e consagrados há uma rotatividade muito grande de músicos, ou seja, os instrumentistas que fazem parte de um conjunto de determinado artista são facilmente encontrados em outros conjuntos de outros artistas também consagrados dando a impressão de que há uma escolha desses artistas a partir da relação de amizade ou proximidade que os artistas ou empresários empregadores possuem entre si. Esta relação de proximidade entre os empregadores e a orientação de empresários pode gerar um grupo reduzido de instrumentistas gerando a falsa impressão de que existe esta repetição dos integrantes de diferentes bandas de diferentes artistas em função de uma pequena quantidade de músicos profissionais no mercado.

Esses músicos privilegiados que fazem parte do grupo dos VIP's certamente não estão nesta posição em função da preferência dos empregadores pelo processo de aprendizagem no qual eles se submeteram ou pela escola de musica que eles fizeram parte ou ainda pelo professor no qual eles obtiveram aulas individuais e se essas aulas ocorreram em um significativo período. Estes aspectos relacionados à aprendizagem do musico profissional são colocados em segundo plano e não desperta tanto interesse quanto se considera em outros campos profissionais. O interesse se revela quando um desses instrumentistas é apresentado como autodidata. A admiração pelo instrumentista autodidata que é facilmente encontrada no discurso do senso comum, pode, de certa forma, contagiar o empresário e o líder de um conjunto apoiando e reforçando assim a

contratação de um profissional considerado autodidata. Possivelmente possa surgir a partir desta admiração um interesse pelo processo didático que este músico obteve sua qualificação, no caso, o autodidatismo. A suposta ausência de agentes didáticos ou mestres pode gerar no empregador um certo interesse, determinando assim a sua preferência. Em relação a outros que não se revelaram autodidatas, em alguns casos, pode não haver tanto interesse em função de não haver o argumento afirmando que este profissional desenvolveu e aplicou a si, um sistema didático próprio, inato e natural.

De volta às relações pessoais de contato que definem o meio profissional dos músicos, a escolha de um músico profissional por parte de seu empregador, pode ser determinada mais pela relação de amizade do que pela competência. No Brasil, no meio musical profissional as relações de parentesco têm sido fortemente determinantes na formação das bandas, ou seja, um grande percentual de pessoas provenientes de famílias de músicos, estão ocupando lugares de prestígio no mercado. Por isso, nestes casos, não há também tanto interesse no processo didático do artista.

O grau de parentesco pode ser determinante para a contratação de um músico, gerando ainda mais uma despreocupação com o processo didático que este músico se submeteu. Ocorre também a crença de que há uma correspondência entre a descendência biológica e o grau de competência e criatividade de um instrumentista, a crença de que esta contido no sobrenome comum aos instrumentistas um certo privilégio natural. Claro que esta afirmação é negada pelo argumento que justifica a preferência dos instrumentistas parentes de outros bem sucedidos pelo fato de os primeiros estarem integrados desde a infância ao meio da música profissional. Estes dois argumentam somam um conjunto de fatores que colocam o “grupo”, sendo este o grupo dos instrumentistas privilegiados ou o grupo dos parentes, como sendo algo determinante para a preferência dos empregadores. Como aponta DaMatta (1997, p. 231) o grupo é determinante na sociedade brasileira, em oposição ao indivíduo que a própria denominação remete a situações de marginalização social e isolamento.

“No Brasil, são inúmeras as expressões que denotem o desprezo pelo indivíduo, usado como sinônimo de gente sem princípios, um elemento desgarrado do mundo humano e próximo da natureza, como os animais.” (DaMatta, 1997, p.231) DaMatta coloca que por ser um país católico, o Brasil dá preferência a alma, que é representada pela idéia de “pessoa”, estando esta ligada ao bom convívio social e fazendo parte do conjunto, integrada com outras “pessoas”. Idéia esta que o autor revela como sendo a oposição da idéia de “indivíduo” que no caso está ligada ao corpo, quer dizer, o

indivíduo é o ser que busca somente o bem material, o dinheiro, e segundo a crença, necessariamente abandona o mundo bom, da vida em harmonia com o grupo, com a sociedade. É o “indivíduo” que foge da vida social e vive uma busca da vida material. Um ser isolado de um contexto social é marginalizado pelo senso comum e isso pode refletir no âmbito profissional. Por isso isoladamente um profissional no meio musical dificilmente possui chances de trabalho em oposição ao que integra um grupo ou vem com um nome conhecido consigo. Neste caso a competência profissional pode ficar em segundo plano. DaMatta afirma ainda: “Daí, no Brasil, o individualismo ser também um sinônimo e expressão cotidiana de egoísmo, um sentimento ou atitude social condenada por nós” (1997, p. 231). O profissional se não estiver ligado à um grupo ou a uma família dificilmente terá as mesmas chances de trabalho que o que carrega consigo um nome conhecido, seja no seu sobrenome ou como fonte de grande valor para a sua indicação.

É possível que existam pelo menos três fatores que determinam a escolha de um músico para ser integrante de um conjunto no meio profissional. Estes fatores estão relacionados ao fato de que na profissão dos artistas e mais precisamente dos músicos a seleção de candidatos a um determinado cargo se dá de forma diferenciada das seleções profissionais em outros campos. Há no meio artístico uma informalidade característica e as relações de contato são de fato de grande importância. Porém é percebida uma restrição que pode ser considerada também um desequilíbrio, na medida em que a rotação de profissionais nos conjuntos mais atuantes é bastante aparente passando a falsa impressão para que os que não estão envolvidos nesse meio, de que as qualidades profissionais desses artistas são os únicos fatores determinantes para a sua atuação em diversos conjuntos.

Além das qualidades artísticas e habilidades profissionais (e por muitas vezes no lugar destas) existem fatores que vão além do critério de escolha relacionado à busca pelo melhor profissional para um determinado cargo.

1-Grau de prestígio, renome e notoriedade.

Vinculado a estes aspectos está também o mérito e a competência. Este primeiro fator é de grande importância e pode determinar a escolha de um músico mais aparente e mais

conhecido em detrimento de um outro, mesmo que muitas vezes este último apresente um melhor nível técnico e mais experiência.

2-A interferência das relações de amizade.

As relações de amizade podem também ser determinantes na escolha de um profissional para um conjunto profissional e é possível que seja no Brasil o aspecto que mais é levado em consideração na hora de contratar um músico profissional. Apesar de se encontrar neste meio a possibilidade de artistas produzirem portfólios e releases que contenham dados sobre sua carreira, formação profissional e qualificações, ainda está presente um nível de informalidade muito grande. Os portfólios substituem os currículos que em outros campos profissionais são muito comuns. Porém como a relação de amizade pode ser determinante no campo da música profissional não há uma tradição por parte dos empregadores, de exigir currículos com padrões pré-definidos, como ocorre sistematicamente no meio profissional privado.

É possível que a ausência da exigência de currículos em formatos padronizados e a não existência de bancas para a avaliação e seleção de músicos existam em função da tradição muito forte de uma seleção no qual a relação de amizade seja a mais aceita e a mais adequada para o mercado. A escolha de um profissional pelo seu prestígio e renome pode receber a interferência da relação de amizade, ou seja, embora um profissional seja renomado ou haja um prestígio entre os pares o cargo que ele disputa pode ser ocupado por um outro profissional somente pela sua relação de amizade com o empregador ou com alguém que o empregador considera confiável.

Este fator está aliado a idéia de “grupo” que é de grande importância nas relações profissionais no Brasil e também a idéia que condena o “indivíduo” que segundo Roberto DaMatta é mal visto por se isolar do grupo, da vida social harmonizada.

O “indivíduo” para DaMatta, busca somente atender seus próprios interesses e em função desta idéia o termo “individualismo” obteve a conotação de “egoísmo”. (DaMatta, 1997, p. 231).

3-Interferência das relações de parentesco.

A relação de parentesco é um grau mais elevado na determinação de músicos e profissionais que lidam com a música. Semelhante a interferência das relações de

amizade, o parentesco é algo mais visível e aparente em função da importância dos sobrenomes nesta relação. É possível encontrar uma supervalorização do parentesco no meio musical, como se houvesse de fato uma correspondência entre descendência e qualidade profissional. Esta consideração da descendência em oposição ao artista que o sobrenome é desconhecido, pode estar relacionada a uma crença que considera que o talento musical pode ser passado geneticamente de um artista para o seu descendente e isso pode ter a ver também com a crença nas habilidades inatas. Não só a relação de contatos pode estar interferindo na determinação de um músico que demonstra um grau de parentesco com um outro artista renomado, mas também pode estar inserido nesta tradição a crença de que se um artista apresenta boas qualidades artísticas e profissionais é comum que seus descendentes possuam também. A crença no inatismo pode ser determinante para esta tradição na medida em que coloca o sujeito com qualidades que nasceram consigo. Então, uma garantia de que há em um músico certa ou certas qualidades é o fato de ele ser descendente de um outro profissional renomado porque as habilidades que este possui certamente foram transmitidas geneticamente para seus descendentes. O inatismo é reconhecido quando há a preferência de um profissional unicamente pelo fato de ele carregar consigo um sobrenome de outro artista de grande prestígio. Este terceiro fator, assim como o segundo, pode estar aliado também a tradição que faz com que a pessoa isolada de um grupo ou contexto seja mal vista, passando a ser considerado um “indivíduo” afastado do meio social e por isso desqualificado moralmente. E assim com o segundo fator de interferência na escolha profissional dos músicos, possui uma interferência no primeiro fator, o que está relacionado a preferência pelo renome e pelo prestígio entre os pares.

CAPÍTULO III - A DIDÁTICA E A PEDAGOGIA DO AUTODIDATA

Pedagogia da Autonomia de Paulo Freire

”Ensinar exige respeito aos saberes do educando” (Freire, 1996, pág. 30.)

Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela saberes socialmente construídos na prática comunitária – mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos. (Freire, 1996, pág. 30.)

O autodidata é, na maioria das vezes, pensado como um indivíduo que traz o seu conhecimento de si mesmo. Ele não é só visto como alguém que não fez parte de uma escola ou de qualquer outra instituição de ensino, ele é visto principalmente como uma pessoa que não obteve o auxílio de outros para adquirir o seu conhecimento. Esta idéia é extremamente prejudicial à possibilidade de se considerar que o indivíduo autodidata em questão trouxe o seu conhecimento ou parte dele, bem como o estímulo que o fez obter este conhecimento, de um grupo social no qual se “espelhou”.

Assim como Paulo Freire afirma que se deve “respeito aos saberes do educando”(Freire, 1996, p. 30) e que este chega em sala de aula, mesmo no primeiro dia de aula, com um conhecimento empírico construído pelas suas relações sociais com sua comunidade, deve-se também considerar que este tipo de transmissão de conhecimento ocorreu com o autodidata. No âmbito da música esta idéia do autodidatismo pode ser considerada contraditória em função de ser necessário o contato entre os músicos para haver uma produção musical de fato, através de grupos, bandas, rodas de samba, orquestras etc. Como é possível afirmar que um determinado instrumentista autodidata não obteve qualquer auxílio didático de terceiros ou que gerou o seu conhecimento e técnica apenas de si mesmo se de alguma forma ele passou por esta experiência da relação com o grupo? E o gênero que este indivíduo está inserido seja ele Samba, Rock, Frevo, Heavy Metal não contém em si suas próprias regras, conteúdos, leis enquanto prática construída por um grupo de pessoas. Não seria este autodidata um aprendiz do próprio gênero no qual ele se propõe a ser integrante?

Não seria o caso de se tentar em sala de aula, no âmbito do ensino de música, propor atividades, testes e/ou até provas que avaliem o rendimento do aluno e o que foi aprendido por ele, dentro dos parâmetros e “regras” do gênero e do grupo social no qual esse aluno está inserido, ou seja, os conteúdos musicais que devem ser de conhecimento deste aluno não seriam melhores demonstrados se este estivesse mais familiarizado com o repertório no qual está analisando? Não que não seja necessário o conhecimento das formas clássicas, da harmonia tradicional e da história da música européia mas se estes conteúdos fossem relacionados com a realidade atual dos diferentes grupos sociais que os alunos de uma sala de aula representam, não teríamos um melhor resultado?

Na academia, é notória uma grande diversidade cultural que é demonstrada pelos diversos grupos de alunos. Essa diversidade cultural segundo o pensamento de Paulo Freire, é principalmente uma diversidade de conhecimentos que cada aluno trás para o âmbito acadêmico. Por tradição essa variedade de culturas e experiências, e por

consequência, variedade de conhecimentos, é negligenciada pela academia e todo esse conhecimento trazido de fora, muitas vezes, passa despercebido pelos métodos e conteúdos apresentados pela universidade.

O conhecimento que vem de fora e é trazido pelos alunos está em constante mudança se for levado em consideração a entrada de alunos ingressantes e a saída de alunos que se formam. Essa constante mudança do “quadro” cultural de uma universidade de música demonstra que o tratamento dos conteúdos não pode ser tão rígido e inflexível e necessita estar em constante mudança para que os conhecimentos variados trazidos pelos diversos grupos culturais presentes em sala de aula possam ser valorizados e integrados ao método de ensino.

O conhecimento dos conteúdos teóricos e práticos transmitidos pela universidade não podem ser distanciados desses conhecimentos trazidos de fora e que estão sempre presentes e em constante mudança.

Segundo Paulo Freire a construção da presença de cada um de nós não se faz no isolamento e que assim como o indivíduo possui uma herança genética, possui também uma herança social, cultural e histórica (Freire, 1996). Esta herança social que Freire indica contradiz, em princípio, a idéia de que o ser humano ao iniciar o aprendizado em música, necessita de uma iniciação ou de uma introdução ao assunto Música. Esta idéia de que é necessário entender o que é música antes de produzi-la ou de que os não escolarizados ou leigos em música não sabem de fato o que é música e precisam antes de se “alfabetizarem” musicalmente, conhecer a música verdadeira ou a “boa música”, é eliminada pelo argumento de Freire porque Música não existe sem Sociedade, não existe no isolamento. Por isso se o ser humano possui uma herança social inerente, possui também uma herança cultural, artística e musical. Freire afirma também:

Histórico-sócio-culturais, mulheres e homens nos tornamos seres em quem a curiosidade, ultrapassando os limites que lhe são peculiares no domínio vital, se torna fundante da produção do conhecimento. Mais ainda, a curiosidade é já um conhecimento. Como a linguagem que anima a curiosidade e com ela se anima, é também conhecimento e não só expressão dele. (Freire, 1996, p. 55.)

Com esta afirmação, Freire demonstra que todo ser humano, sejam leigos ou escolarizados possui este conhecimento em comum. A curiosidade está presente em cada indivíduo por isso é um conhecimento que não é adquirido em uma escola ou instituição de ensino ou ensino informal, esta é um conhecimento que independe se o

indivíduo está cursando faculdade ou aprendendo por si. No âmbito da Música o pensamento de Freire reflete na seguinte questão: O instrumentista que faz parte de uma escola de música ou aprende a partir do ensino informal possui alguma característica do autodidata? Eles possuem algum ponto em comum na hora de adquirem sua técnica e conhecimento? O argumento de Paulo Freire responde que sim. A curiosidade é um conhecimento comum a ambos (o autodidata e o escolarizado).

Essa resposta de Freire gera a reflexão sobre o que é de fato o autodidata e se este pode ser definido somente a partir do conceito do senso comum que o indica como um indivíduo que obteve o seu conhecimento de si mesmo. Ora, se existe a curiosidade no indivíduo autodidata como ele pode não recorrer a um diálogo com agentes externos para obter o seu conhecimento? Ou, se ele possui uma didática de si para si mesmo como pode existir e pra que lhe serviria a curiosidade, se a resposta lhe estaria tão próxima, em si mesmo? Essas questões geram uma outra pergunta que deve ser considerada: O que de didático existe nesses agentes externos que os autodidas buscam para satisfazerem a sua curiosidade? A relação estabelecida entre o instrumentista “autodidata” que aprende sua técnica “sozinho” com os agentes que satisfazem a sua curiosidade sejam eles revistas que ensinam músicas populares através do recurso da cifragem alfabética em cima da letra da música, ou os vídeos no qual é possível voltar determinadas frases musicais para que estas sejam melhores entendidas para a sua reprodução no instrumento, ou a observação da “pegada” de um determinado instrumentista em um concerto etc., esta relação do autodidata com os agentes externos que o auxiliam em sua “formação” instrumental não teria alguma semelhança com a relação oficial de aluno e professor? Ou de aluno e escola de música?

No ensino formal institucionalizado o aluno tem a possibilidade fazer escolhas. Ele administra o conhecimento recebido de acordo com a sua formação pessoal e com a vivência no grupo social de origem. No autodidata as escolhas pessoais sofreriam menor interferência por não contar com a orientação do professor que exerce a função de autoridade no conhecimento ministrado, o que é relevante na relação professor-aluno. A curiosidade, que segundo Paulo Freire está presente em todo o indivíduo gera também no não-autodidata uma busca por elementos que podem ser encontrados fora da relação formal. Essa busca por satisfazer a curiosidade a partir de elementos não formais quando demonstrada pelo não autodidata pode ser explicada pelo senso comum e por Paulo Freire com o nome de Autonomia. A autonomia defendida por Freire pode ser vista como o lado autodidata presente no aprendiz não-autodidata e este aprendiz (o

autodidata) antes visto como um ser com características exclusivas e “puras” pode estar inserido no contexto do ensino formal. A idéia de autonomia colocada por Paulo Freire corresponde de certa maneira ao autodidatismo.

CAPÍTULO IV - REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE O AUTODIDATISMO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Empirismo:

Em linhas gerais, “empirismo” significa uma posição filosófica que toma a experiência como guia e critério de validade de suas afirmações, sobretudo nos campos da teoria do conhecimento e da filosofia da ciência. O termo é derivado do grego *emperia*, significando basicamente uma forma de saber derivado da experiência sensível e de dados acumulados com base nessa experiência, permitindo a realização de fins práticos. O lema do empirismo é a frase de inspiração aristotélica: “Nada está no intelecto que não tenha passado antes pelos sentidos”. Ou seja todo conhecimento resulta de uma base empírica, de percepções ou impressões sensíveis sobre o real, elaborando-se e desenvolvendo-se a partir desses dados. (Marcondes, 2006, Pág. 176)

JOHN LOCKE (Ensaio, Epístola ao leitor, 2006, p. 180)

Nessa obra, principalmente, Locke desenvolve um modelo empirista, antiespeculativo e antimetafísico de conhecimento. Conforme esclarece no prefácio, intitulado “Epístola ao leitor”, embora adotando a noção cartesiana de idéia, afirma que todas as nossas representações do real são derivadas de percepções sensíveis, não havendo outra fonte para o conhecimento. Não há, portanto, idéias inatas, isto é, o conhecimento não é inato, mas resulta da maneira como elaboramos os dados que nos vêm da sensibilidade por meio da experiência. (Marcondes, 2006, Pág. 180).

É possível se basear nas idéias de John Locke e do empirismo para negar a possibilidade da existência real do autodidata puro. O autodidata puro, que segundo a crença, obteve o seu conhecimento a partir de si mesmo ou que nasceu com a habilidade e com o talento para se tornar um profissional sem o auxílio de agentes externos, de acordo com o empirismo seria uma falsa crença ou uma idealização, em função de só considerar a possibilidade de conhecimento bem como a sua realização através de fins práticos, a partir da experiência pessoal de cada um. Isto significa que não há possibilidade de se considerar de fato que um instrumentista classificado como autodidata puro obteve a sua habilidade e talento no nascimento e que não há dispêndio de energia de sua parte para fazer com que este talento seja desenvolvido e apurado, quer dizer, o “autodidata”

necessariamente passou por um processo de construção e desenvolvimento de suas habilidades semelhante ao do não autodidata, pois ambos só podem por em prática habilidades e conhecimentos quando previamente determinados pela experiência, no caso o contato com o instrumento e a observação das práticas musicais. As frases como “música se nasce sabendo” ou “não estudo musica porque não nasci com esse dom” ou ainda “aquele musico nunca teve aulas de música e toca melhor que qualquer estudante de faculdade de música”, comprovam que a crença no inatismo está ainda bastante presente na sociedade.

É curioso se for considerado que há pelo menos três séculos atrás Locke e os empiristas introduziram a crítica ao inatismo e que em diversos campos do conhecimento esta crença foi derrubada. Porque então nos dias de hoje a idéia de inatismo é encontrada no campo das artes? Parece que no âmbito da musica a idéia de conhecimento e habilidades que nascem com o individuo permaneceu blindado e protegido, por todo esse tempo, das negações e conceitos do empirismo e os ideais românticos que afirmam a existência de compositores gênios e instrumentistas cuja habilidade é transcendental, conhecidos como virtuosos, sobrevivem, através do senso comum, ainda nos tempos atuais. A critica de Locke ao conhecimento inato está direcionada principalmente a derrubar a idéia que prevalecia em seu tempo, de que conceitos como “Deus” e “Infinito” nascem com o individuo. A crença era de que se esses conceitos são comuns a todos os homens, independente da influência social e cultural que se submeteram, é uma prova que de fato é possível haver verdades como a existência de Deus, em função de todos nós nascermos com esse conhecimento. Locke então utiliza diversos argumentos que derrubam a possibilidade da existência de um conhecimento inato comum à todos. Se Locke nega a possibilidade da existência de Deus quando esta é justificada somente pelo fato de todo individuo nascer consigo próprio o entendimento de um ser perfeito e todo poderoso, já que o conhecimento não pode ser inato nem muito menos universal, não é espanto traduzir este pensamento que critica a idéia de conhecimentos inatos para especular os dogmas do senso comum, quando se trata do talento dos artistas consagrados. Não é espanto afirmar então que não há certeza de que qualquer artista possa ser considerado gênio. Segundo o pensamento de Locke as habilidades instrumentais ou composicionais de um determinado artista não se estão presentes desde o seu nascimento nem podem ser consideradas transcendentais.

Se Locke pois em questão a prova da existência de Deus, considerada até então, porque não questionar com as ferramentas do empirismo, as afirmações que acreditam o autodidata como sendo real?

Locke afirma que as crianças e os “idiotas” desconhecem as verdades inatas, por exemplo: uma criança não tem a capacidade de perceber que possui impressa em sua mente uma verdade ou conhecimento inato e em função da incapacidade de percepção, no caso, da criança, é impossível considerar que existam de fato conhecimentos inatos. Este raciocínio pode ser transferido para o campo das habilidades artistas e da crença no autodidatismo na musica da seguinte forma:

É possível, a princípio, fazer a seguinte pergunta para os que consideram o talento e as habilidades inatas: Porque uma criança não manifesta a sua habilidade instrumental e o seu conhecimento musical logo nos primeiros contatos com seu instrumento? E aliado a essa questão vem a seguinte afirmação: Uma criança é incapaz de produzir musica ou ter a capacidade de tocar peças ou compor canções assim que demonstra o interesse pelas práticas musicais. Então como pode algum instrumentista nascer com este tipo de habilidade? Como pode algum instrumentista ou compositor nascer com uma noção de harmonia ou uma capacidade avançada de compor ou fazer arranjos? É possível que naturalmente, um indivíduo sem a influência de agentes externos, tenha uma capacidade mais avançada em relação a outros músicos? O argumento que concorda com as habilidades inatas na musica afirmaria que é necessário o contato com o instrumento ou a relação com outros músicos para adquirir a experiência necessária para o inicio do desenvolvimento musical. Quer dizer, esta crença pode reconhecer que é necessário uma relação de troca que faz com que um instrumentista ou um compositor considerado autodidata precise de um certo tempo para desenvolver o seu talento e ter a consciência de conhecimento inato. Como pode algum conhecimento ser considerado inato se não é demonstrado logo que se decide executar determinada tarefa relacionada a ele? Como algum músico considerado autodidata que apresenta um talento inato não possui no inicio nos primeiros contatos com o seu instrumento as habilidades que demonstra após alguns anos de carreira? É justamente esse argumento dos que consideram o inatismo que Locke afirma ser contraditório.

Esta falha é suficiente para destruir o assentimento universal que deve ser necessariamente concomitante com todas as verdades inatas, parecendo-me quase uma contradição afirmar que há verdades impressas na alma que não são percebidas ou entendidas, já que imprimir, se isto significa algo, implica apenas fazer com que certas verdades sejam percebidas. (1991, p. 14)

Então Locke afirma que é impossível estabelecer a diferença entre uma idéia que está impressa na mente e somente ainda não foi percebida de uma idéia que de fato foi adquirida após o nascimento através da razão. É impossível então estabelecer a diferença entre o caso de uma criança ou um aluno de música iniciante que possui um talento e um conhecimento musical inato e ainda não o percebeu ou não o desenvolveu, de um outro caso, mais comum, de crianças ou iniciantes que, não considerados gênios, desenvolvem um aprendizado com ou sem o auxílio de professores.

Pois no âmbito da música pode ser considerado impossível estabelecer a diferença entre o que foi adquirido por meio da razão, ou seja, por meio da observação ou da pesquisa e o que está impresso no artista desde o seu nascimento em função de anos os casos apresentarem a necessidade de um contato com agentes externos e de um tempo para a maturação. Nesta impossibilidade de diferenciação entre esses dois casos, está a comprovação de que não existem habilidades ou conhecimentos inatos a partir do pensamento de Locke. Se o instrumentista necessita do contato com o instrumento ou se é indispensável para um compositor estabelecer um certo hábito de audição de outras peças ou canções para que desenvolva suas próprias características como podemos considerar o inatismo? Como podemos afirmar que este instrumentista ou este compositor desenvolveu uma didática a partir de si mesmo?

Afirmar que o talento inato é incapaz de se manifestar sem a consciência deste mesmo talento ou sem o contato com as práticas que o farão desenvolver-se e que lhe serão influentes, é algo contraditório e equivocado segundo o raciocínio de Locke e daria margem para pensarmos que outros talentos relacionados a outros campos profissionais se dão da mesma forma. Por exemplo, por que não pensar que uma criança possui o talento para ser astronauta ao invés de pensar que possui talento para ser um violinista genial? Se somente a iniciação à prática considerada inata dá a possibilidade desta se desenvolver, porque então não considerar que um maquinista possui o seu talento desde o nascimento? São perguntas que conduzirão a respostas que diferenciam as práticas artísticas de outras práticas mais “mecânicas” e isso conduz de volta à idéia de que nos ofícios artísticos não há a necessidade de esforço físico e mental ou que não

é necessário a dedicação para se tornar um artista que apresenta grandes qualidades. Idéia esta que Sergio Buarque de Holanda aponta em seu livro “Raízes do Brasil”, como sendo uma característica do senso comum da cultura Brasileira.

NIETZSCHE

Friedrich Nietzsche afirma em um de seus aforismos que:

“...o saber sobre a arte deve, e isso vem de sua própria condição, contradizer de modo expresso esta ilusão. Deve desmontar as conclusões errôneas e esses maus hábitos da inteligência, graça aos quais ela cai na rede dos artistas inspirados.”(1878).²

Quando analisamos uma obra de arte, um peça musical, uma performance instrumental, e um improviso, devemos tentar nos distanciar do pensamento que entende essas práticas como algo perfeito, divino ou “*como se ele tivesse surgido do solo num passe de mágica.*”. Os que pensam sobre a arte e a música, em muitos casos, possuem dificuldades em se tornarem imparciais e esquecem de tentar desvendar qual o processo que determinado artista utilizou para chegar àquele nível técnico e não buscam questionar se existe realmente um processo didático livre de qualquer influência externa, que parta do individuo para ele próprio.

É necessário a busca pela consciência do que é o autodidata na música e o entendimento de que há uma idealização em relação a esta figura. É necessário também desconstruir a figura do autodidata puro em sala de aula para que o talento inato e a ausência de um mestre não sejam um atrativo para os alunos, principalmente quando os exemplos de autodidatas que são colocados pelo senso comum são somente o de artistas consagrados e bem sucedidos. O aluno pode ser seduzido pela idéia de que o estudo apurado e o esforço não são decisivos para ser um bom profissional da música e em função da crença no autodidata puro o aprendiz pode ser levado a crer que os artistas bem sucedidos que possuem a característica de autodidatas não desenvolveram um estudo ou uma dedicação em relação ao ofício da música. Essa crença pode desestimular e gerar nos alunos uma aversão ao estudo e a dedicação. A idéia de que não possuir um professor não exclui a aprendizagem e que esta se dá apenas de uma forma diferenciada

² Aforismo retirado do livro *Humano, demasiado humano*.

e de forma mais autônoma (na maioria dos casos) deve substituir em sala de aula a noção romântica de que não é necessário trabalho árduo no ofício das artes e que a inspiração e o talento bastam para que se possa exercer a profissão de artista. É necessário também estabelecer um equilíbrio em sala de aula sem dar preferência ao aluno talentoso e não deixar de lado o aluno que necessita de mais esforço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Friedrich Wilhelm Nietzsche; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- HELPERICH, Christoph. *História da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. São Paulo: J.E.M.M. EDITORES, LTDA, 1998.

SITES

www.wikipédia.com