

O “Programa de Iniciación a la Música” da OEIN: desafios contemporâneos na manutenção do tradicional

GTE 20 - MEPLat - Miradas, Escutas, Práticas: Educação Musical na América Latina

Comunicação

Glaucos Luis Monteiro¹
PPG-ECCO/UFMT
Glaucos_7@hotmail.com

Resumo: Esta pesquisa de doutorado - em andamento - propõe examinar, de forma interdisciplinar, o *Programa de Iniciación a la Música* – PIM, um sistema de musicalização desenvolvido pela *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN – La Paz). Observando a OEIN, objetiva analisar: estratégias de sobrevivência de culturas tradicionais imbricadas com elementos da contemporaneidade, novas formas de legitimação/significação, possíveis reverberações do PIM no cenário artístico *paceño*, questionando em que proporções práticas artísticas denominadas “de resistência”, têm possibilitado resultados significativos para as comunidades em que se inserem. A pesquisa enquadra-se como um estudo qualitativo, de caráter exploratório; fazem parte do instrumental utilizado, além do levantamento bibliográfico e suas ferramentas específicas (leitura analítica, fichamento etc.), fontes publicadas na internet (videográficas, textuais, etc.). A pesquisa – que trará, não só mas prioritariamente, autores indígenas e latino-americanos – dialoga com autores do campo Decolonial, dos Estudos Culturais, com as reflexões do Pós-estruturalismo, entre outros, visando uma eficiente reflexão sobre propostas contemporâneas de ensino musical e gestão artística em nosso continente. Ainda, na medida das limitações epistêmicas e práticas, ambiciona também registrar estas experiências na forma de poéticas específicas (produção de composição musical e vídeo).

Palavras-chave: Decolonialidade; Ensino musical; América Latina

¹ Doutorando no PPG-ECCO/UFMT; <http://lattes.cnpq.br/7250664258898448>; <https://orcid.org/0000-0002-3767-9673>.

Introdução

Essa pesquisa de doutorado (em andamento) propõe o aprofundamento de uma investigação de mestrado que trata da *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN – La Paz), concluída em 2019².

A fonte primária da pesquisa anterior foi uma etnografia iniciada em agosto de 2017, quando o autor participou do *Programa de Residencias de Composición*³ 2017, realizando intensas atividades musicais, visitas a projetos de ensino musical, construtores de instrumentos, e outras atividades da OEIN.

A OEIN, além de ser um elenco musical, é um “sistema de educação musical fundamentado nos instrumentos nativos e sua música tradicional”⁴, para isso mantém o *PIM - Programa de Iniciación a la Música*, que propõe uma pedagogia musical harmoniosa com a idiosincrasia boliviana⁵. Dessa forma, os alunos desenvolvem simultaneamente: habilidades musicais, pensamentos e atitudes de solidariedade para praticar na vida cotidiana.

Figura 1: alunos do PIM – Casa Comunal "El Carmen", Alto Llojeta



Fonte: foto do autor.

² Disponível em <https://ri.ufmt.br/handle/1/2353>

³ O *Programa de Residencias de Composición* é uma das fontes de repertório original da OEIN, acontecia ordinariamente a cada dois anos. (Fonte: <https://ri.ufmt.br/handle/1/2353>)

⁴ Página oficial da OEIN no Facebook: www.facebook.com/oeinbolivia.

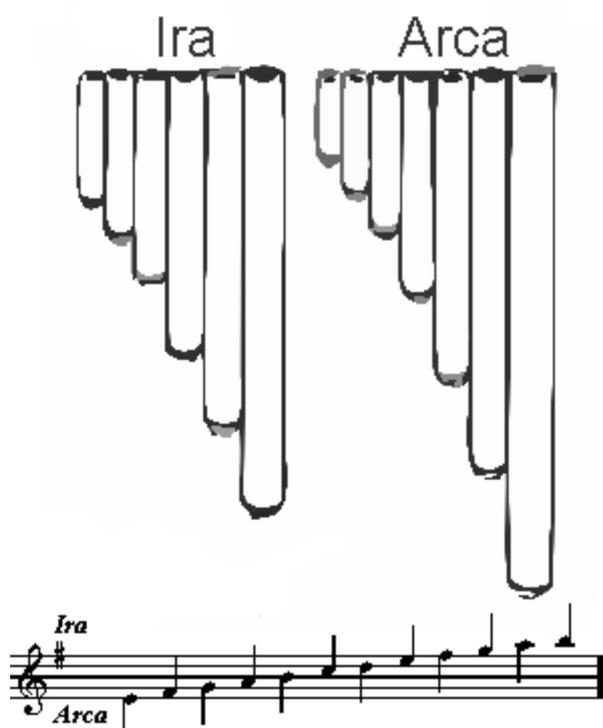
⁵ A esse respeito, tanto Cergio Prudencio (criador da OEIN) quanto Carlos Gutierrez (compositor e atual diretor da Orquestra) referem-se a diversas ideias/conceitos pertinentes a cosmovisão andina aymara e quéchua, tão presentes no cotidiano de La Paz, e que reverberam na prática musical da OEIN. Essas ideias específicas estão descritas esmiuçadamente na dissertação de mestrado informada na nota ² acima.

O PIM foi oficializado no ano 2000, mas já era realizado anteriormente segundo Maycol Conde, músico e gestor da OEIN em 2018. Desde então, com o apoio da prefeitura municipal de La Paz, formou-se uma aliança estratégica com a Escola Municipal de Artes de La Paz (hoje Centro Municipal de Formação das Artes). Desse momento até hoje, mais de 3.000 crianças já passaram pelo programa.

A duração mínima das oficinas PIM é de 8 meses. Após esse período, alunos interessados em continuar podem fazer parte de alguma das formações da OEIN juvenil, onde a sua permanência não tem limite de tempo. Os mais destacados são convidados a participar da OEIN titular (CONDE, 2018).

O instrumento inicial de aprendizado dentro do PIM é o *siku* (ou *zampoña*), certamente “o instrumento mais emblemático da cosmovisão andina” (ARETZ, 1952, p.70). O tocador de *siku* é o *sikuri*, uma *tropa*⁶ de *sikuri* é formada por um determinado número de pares de *arca* e *ira* (as duas unidades complementares do *siku*) com instrumentos de diferentes tamanhos. Primeiramente começam pela prática da imitação, seguidas pela introdução dos elementos da linguagem musical e outros instrumentos tradicionais.

Figura 2: Notas de um *siku* afinado em sol (G)



Fonte: arte do autor

⁶ Tropa de *sikuri* – conjunto de músicos, uma banda de *sikuris*

Cada unidade (*arca/ira*) de *siku* não possui a escala diatônica completa daí que, para executar um tema, os músicos realizam o que chamam de *melodia trenzada*, onde um músico completa o fraseado do outro (ARAMAYO, 2003, p.138). Dessa forma, a sutil arte coletiva dos *sikuris*, a *sikuriada* (dança ou música do *siku*), ensina não só a “tecer” ou “trançar” musicalmente, mas ensina o funcionamento das relações e inter-relações do mundo andino ao inserir ideias e práticas de cooperação e inclusão, não de competição, rivalidade ou exclusão.

O processo de ensino musical dentro do PIM, observado durante o Programa de Residência em 2017, mostra o papel importante da tradição oral como elemento pedagógico mediador de um método de aprendizagem no qual os exemplos práticos e as explicações que, entrelaçados com essa tradição oral, configuram uma proposta diferente do ensino instrumental formal ocidental onde, em geral, se dá mais prioridade a formalização teórica e a escrita antes que a vivência prática.

Nesse ponto, provavelmente se reafirma a já comentada idiosincrasia boliviana do altiplano, fortemente relacionada a um *ethos aymara* descrito diversas vezes pelos integrantes da OEIN durante o *Programa de Residencias de Composición* em 2017, e ainda afinado com as ideias de Coriún Aharonián:

Ao contrário do que a desinformação habitual supõe, não existe uma cultura indígena unitária nem uma única música indígena. Os sistemas de linguagens musicais são vários e muito diferenciados entre si. Em geral, são de funcionamento comunitário e mantêm uma conexão íntima com o mágico, o ritual e o medicinal. A comunidade se torna tão forte que existem numerosos exemplos de música que só podem existir pelo trabalho alternado de dois ou mais intérpretes.⁷ (AHARONIÁN, 2002, p.92).

Neste contato direto com a prática, cada indivíduo tem que passar pelo momento da imitação e da memorização, o que não significa uma simples repetição mecânica. De certa forma seria o contrário, pois se trata de uma aproximação sinestésica dos músicos pelos sentidos perceptivos e afetivos, entre eles a observação e a escuta atenta.

⁷ Texto original: “Al contrario de lo que la desinformación habitual supone, no existe una cultura indígena unitaria ni una única música indígena. Los sistemas de lenguajes musicales son varios, y muy diferenciados entre sí. En general son de funcionamiento comunitario, y mantienen una íntima ligazón con lo mágico, lo ritual y lo medicinal. Lo comunitario llega a ser tan fuerte, que existen numerosos ejemplos de música que sólo puede existir por la labor alterna de dos o más intérpretes.” (AHARONIÁN, 2002, pg.92).

Além de valorizar e legitimar práticas culturais ancestrais, o PIM promove a inclusão de um significativo número de crianças ao universo musical formal⁸. O Programa não se limita a propagar um repertório tradicional ou folclórico, mas introduz as crianças a linguagens musicais mais contemporâneas de concerto⁹ numa outra realidade temporal, bem mais cedo que na experiência brasileira, por exemplo.

Hipótese inicial:

As leituras e observações realizadas durante a pesquisa de mestrado, suscitaram o desejo de dar sequência aos estudos iniciados em 2016; ao mesmo tempo deram margens ao surgimento de uma hipótese inicial a ser averiguada: as atividades protagonizadas e dirigidas pela OEIN, entre elas o PIM, têm gerado um tipo diferenciado de produção artística contemporânea na cidade de La Paz. Por sua vez, em devidas proporções, dialogando com outras áreas do campo artístico *paceño*¹⁰, impactou processos de transformação sociocultural de maiores alcances.

Justificativas

Conhecer, compreender, avaliar distintas produções artísticas/culturais nos diferentes contextos e multiplicidades da América Latina não é uma tarefa fácil, podendo ser contraditória qualquer intenção de classificação/enquadramento pouco aprofundada. Sobretudo porque herdamos, involuntariamente ou não, toda uma tradição eurocêntrica carregada de valores e hierarquias que reduz algumas expressões como simplórias e outras como superiores.

As questões de valoração, universalidade e superioridade dessas formas eurocêntricas sobre as demais formas culturais parece ter gerado um “apagamento” da diversidade de visões de mundo (ARAÚJO, 2016, p. 9)¹¹.

⁸ “Universo musical formal” entendido aqui como o ensino da leitura da pauta musical. Certamente que o contato com aquilo que definimos como “música” acontece desde muito cedo na vida de cada indivíduo num contexto urbano; todavia, a formalização desse fenômeno – por meio da leitura do pentagrama – não é um acontecimento universal, nem tampouco acontece na mesma idade em cada sociedade onde se manifesta.

⁹ Música contemporânea aqui entendida como ‘música culta’, formal. Música de concerto, basicamente a música chamada “séria”, erudita, executada fora do contexto popular ou folclórico (cf. DOURADO, Henrique A. – Dicionário de termos e expressões da música. p. 215)

¹⁰ Referente ao gentílico de La Paz

¹¹ Nesse termo, refiro-me a uma posição de pouco protagonismo que as universidades fora do centro-sul ainda tem, dentro de um ranking da produção científica nacional, o que pode ser conferido em diversas fontes

A tentativa de criar reflexões que contribuam na superação dessas situações justifica essa pesquisa.

Figura 3: Cergio Prudencio regendo a OEIN



Fonte: <https://lostiempos.com/doble-click/cultura/20200618/travesia-91-dias-orquesta-boliviana-volver-casa>

O ineditismo em análises acadêmicas mais aprofundadas acerca de um trabalho que já conta com mais de trinta anos de ininterrupta atividade, com propostas nas áreas da musicologia, da organologia, atividades pedagógicas, entre outras, ainda justifica esta pesquisa.

Durante a pesquisa do mestrado foi realizada uma composição para a OEIN denominada “*Del Peabiru hasta Capaq Ñan*”¹² (dois caminhos ancestrais pré-colombianos); o tema era uma metáfora à necessidade de se refazer pontes entre a parte baixa do continente (Pindorama/Brasil) e as regiões altiplânicas. A perenidade dessa necessidade também se encontra no quadro de justificativas desse projeto.

Objetivos

(<https://jornal.usp.br/universidade/politicas-cientificas/15-universidades-publicas-produzem-60-da-ciencia-brasileira/>, <http://www.abc.org.br/2019/04/15/universidades-publicas-respodem-por-mais-de-95-da-producao-cientifica-do-brasil/>, https://www.cgee.org.br/documents/10195/734063/CGEE_Pan_Cie_Bra_2015-20.pdf, por exemplo).

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KBkff_eTxhk&t=481s

Tendo por escopo as atividades desenvolvidas pela *Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos*, a verificação de três campos de estudos interligados compõe os objetivos da pesquisa:

- a) As práticas artísticas das comunidades rurais andinas e a valorização de uma identidade “*chola*” num contexto urbano específico (a cidade de La Paz, na Bolívia)
- b) A relação do PIM, enquanto processo de iniciação artística da OEIN, com o campo cultural na cidade de La Paz;
- c) Os processos de formação do repertório musical desenvolvidos como narrativas da cidade.

Objetivos específicos:

Esmiuçando um pouco mais, poderíamos dizer que entre os objetivos específicos encontram-se:

- a) Descrever possíveis relações, iniciadas no PIM, com o campo cultural da cidade de La Paz, ou seja: as influências dessa iniciação no cenário artístico contemporâneo local;
- b) Analisar os processos de formação do repertório musical, desenvolvidos como narrativas da complexidade da cidade;
- c) Realizar reflexão teórico-artística no campo interdisciplinar, almejando que essas reflexões possam ser disparadoras de propostas críticas em processos de criação artística locais (no *locus* do observador);
- d) Realizar produção audiovisual sobre as emergências de novas práticas sociais e estéticas atuais;
- e) Produzir uma poética musical que promova um desprendimento epistêmico, a “descolonização da matriz colonial de poder, da colonialidade, do ser e do saber” (LOPEZ, 2009, p. 45).

Metodologia

A presente pesquisa se enquadra como um estudo qualitativo, de caráter exploratório no desenvolvimento dos trabalhos. No tocante a seus objetivos, pode se situar na categoria Pesquisa exploratória descritiva; que são aquelas que, além de explorar um problema, têm como objetivo primordial a “descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis” (GIL, 2008, p. 28)

Com base nos procedimentos técnicos propostos, poderíamos classificar essa proposta como estudo de campo, que é a metodologia que procura muito mais o “aprofundamento das questões propostas do que a distribuição das características da população segundo determinadas variáveis” (GIL, 2008, p. 57) É basicamente realizada por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar as explicações e interpretações que ocorrem naquela realidade.

As fases da pesquisa de campo requerem, em primeiro lugar, a realização de uma pesquisa bibliográfica sobre o tema em questão. Em segundo lugar, é necessário determinar as técnicas que serão empregadas na coleta de dados e na determinação da amostra, que “deverá ser representativa e suficiente para apoiar as conclusões” (LAKATOS, 2003, p. 186); por último, na fase de planejamento da pesquisa, é preciso estabelecer tanto as técnicas de registro desses dados como as técnicas/instrumental que serão utilizadas em sua análise posterior.

Fazem parte do instrumental utilizado levantamento bibliográfico e suas ferramentas específicas (leitura analítica, fichamento e outras), fontes publicadas na internet (videográficas, textuais etc.), entrevistas (abertas e/ou semiestruturadas), questionários (com questões fechadas e abertas e recursos como registros audiovisuais (foto se vídeos) *in loco* (na Bolívia).

Esta análise – que no momento encontra-se no levantamento bibliográfico e respectivo fichamento, dialogará principalmente com autores indígenas brasileiros e latino-americanos em geral, como Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Naine Terena, Eric Kamikiawa e outros; mas também terá interlocução com autores como Aníbal Quijano, Boaventura de Sousa Santos, Coriun Aharonián, Gilles Deleuze & Felix Guattari, John Blacking, Juan Pablo González, Isabel Aretz, Walter Mignolo, Silvia Rivera Cusicanqui, Ximena Soruco Sologuren e outros.

A proposta é, a partir da intersecção do Pensamento Decolonial com os Estudos Culturais, com as reflexões do pós-estruturalismo, das subjetividades sociais, entre outras linhas de pensamento, realizar uma eficiente reflexão sobre propostas contemporâneas de ensino musical e gestão artística em nosso continente.

Em conformidade com Lakatos (2003), ainda poderíamos classificar a proposta metodológica do projeto como Método Dialético, que é aquele “que penetra o mundo dos fenômenos através de sua ação recíproca, da contradição inerente ao fenômeno e da

mudança dialética que ocorre na natureza e na sociedade” (LAKATOS, 2003, p. 75). Segundo a autora, para a dialética, as coisas não são analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento: nenhuma coisa está "acabada", encontrando-se sempre em vias de se transformar, desenvolver; o fim de um processo é sempre o começo de outro.

Considerações transitórias

Com o advento da pandemia da Covid-19 em 2020, várias limitações se impuseram na efetivação do que havia sido planejado anteriormente; um retorno à Bolívia ficou impossibilitado nos anos de 2020 e 2021. Uma redefinição nos objetivos da pesquisa se fez necessário; assim sendo, novas inquietações tomaram conta do pesquisador, novas questões e olhares foram naturalmente sendo formados no percurso.

Dessas inquietações, ainda considerando as reflexões sobre a obra “Del Peabiru hasta Capac Ñan” onde o autor diagnostica um certo grau de “pouca visibilidade da música indígena brasileira”, o foco se desloca na busca dessa possível produção musical. Novas perguntas se impuseram como central na pesquisa: existe esse gênero musical? Onde está acontecendo a Música Indígena Brasileira? Quem são essas novas personagens musicais e como acontecem?

Durante a evolução da pandemia de 2020, com diversas manifestações nas redes sociais, e seguindo em 2021 antes e durante a realização do Acampamento Terra Livre¹³, nas movimentações indígenas contra a aprovação do chamado “Marco Temporal”¹⁴, durante a 2ª Marcha Nacional das Mulheres Indígenas, em Brasília, diversas manifestações culturais (entre elas, a música sempre acompanhando) chamadas por alguns de “primavera indígena”, sugerem novos protagonismos contemporâneos das populações indígenas.

Em setembro de 2021, com a duração de 9 dias, acontece ainda o Indígenas.BR – Festival de Músicas Indígenas, promovido pelo Centro Cultural Vale Maranhão, com uma

¹³ O Acampamento Terra Livre, realizado desde 2004 no chamado “abril indígena”, é uma das principais referências de mobilização popular nos tempos democráticos brasileiros. Trata-se da maior mobilização do movimento indígena, que tradicionalmente ocupa Brasília para reivindicar direitos garantidos na Constituição de 1988, mas ainda desrespeitados.

¹⁴ O Marco Temporal é uma interpretação ruralista que restringe os direitos das populações indígenas, ao estipular que só poderiam ser demarcados territórios sob a sua posse no dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição. A questão, que pode definir o futuro das demarcações das Terras Indígenas, continua em julgamento no Supremo Tribunal Federal (STF).

extensa programação para difundir a pluralidade musical de artistas indígenas de diferentes partes do país. A pesquisa tem recolhido sistematicamente esses dados, imagens e sonoridades.

Além de alterações em andamento, tanto no objetivo quanto numa metodologia mais adequada, no momento, o pesquisador vem organizando um vasto material sonoro e videográfico recolhido e, simultaneamente, realizando o levantamento bibliográfico, com foco em autores indígenas, decoloniais, e outros clássicos “insurgentes”.

Referências

AHARONIÁN, Coriún. *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé, 2002

ARAMAYO, Ernesto Cavour. *Diccionario encicopedico de los instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA editores, 2003.

ARAÚJO, S. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político In: LÜHNING Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: UFBA, 2016.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo, SP: Atlas, 2008.

LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

LOPEZ, Irene Noemí. Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en A. Latina. In PALERMO, Zulma (Org.): *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p.165-175.

OEIN. *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos*. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/oeinbolivia/> . Acesso em: 10 out. 2017.

PRUDENCIO, Cergio. Tengo mucho de indio biológico. In *La-razon.com*. 30 de dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.la-razon.com/escape/2012/12/30/cergio-prudencio-tengo-mucho-de-indio-biologico/>. Acesso em: 01 out. 2021.