

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE

Ricardo Victória Marinho

**Músicos Populares na Academia:
Conhecendo os caminhos, pensando em trajetórias**

Porto Alegre

2011

Ricardo Victória Marinho

**Músicos Populares na Academia:
Conhecendo os caminhos, pensando em trajetórias**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora

Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2011

AGRADECIMENTOS

- Aos meus queridos colegas de profissão, meus entrevistados: Julio Herrlein e Luke Faro, pelas palavras, disposição, partilhas e atenções dadas a mim e a esse trabalho.
- À minha orientadora Dra. Luciana Prass, pelos conselhos, dicas, puxões de orelha, conhecimento, modelo de docente que eu busco ser e pela atenção comigo e com esse trabalho.
- À toda minha querida família, em especial meus pais, pelo apoio e incentivo a continuar os estudos na universidade.
- À minha namorada, pela atenção e entendimento nas horas que não estive presente.
- Aos colegas e professores do curso pelo convívio e grande aprendizagem.
- Aos meus queridos amigos e sempre professores de música do Colégio de Aplicação-UFRGS, em especial: Martha Paz, Reginaldo Braga, Cristina Cereser e Maria Helena Lima que despertaram e incentivaram a seguir essa profissão.
- Aos meus colegas de trabalho da Estação Musical, pela aprendizagem e reflexões constante sobre o fazer musical e a docência, em especial à Cynthia Geyer Arrussul dos Santos pela confiança e valorização do meu trabalho.
- Aos extimados e atenciosos professores do IPA: Maria Cecília Torres, Paulo Dorfman, Vilson Gavaldão de Oliveira, Luciano Zanatta, Cláudia Leal, Nisiane Franklin e Lúcia Teixeira pelas orientações e estímulos à escrita.
- Aos meus alunos que promovem essa reflexão diária sobre o fazer musical.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo pensar sobre as experiências de músicos populares no ensino de graduação. Através da realização de entrevistas, busquei refletir sobre o papel da universidade na formação de músicos atuantes no circuito de música popular, em seus percursos profissionais como professores e intérpretes, desde seus próprios pontos de vista. O tema da separação entre “música erudita” e “música popular” permeou todo o desenvolvimento da pesquisa e, através das entrevistas como os colaboradores articuladas ao referencial teórico, foi possível tecer considerações que apontam para a fragilidade dessa dicotomia.

Palavras-chave: Música popular, Ensino de Graduação.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
1.1 DA ABORDAGEM METODOLÓGICA	10
2 (DES) CONCEITUANDO ALGUMAS IDÉIAS SOBRE MÚSICA POPULAR E ERUDITA	13
2.1 AS PRIMEIRAS APRENDIZAGENS MUSICAIS DOS COLABORADORES.....	13
2.2 ANTES DA GRADUAÇÃO	20
2.3 NA GRADUAÇÃO	25
2.4 COMO PROFESSOR	33
2.5 SOBRE UMA POSSÍVEL ÊNFASE EM MÚSICA POPULAR	41
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a música foi aos sete anos de idade, dentro de casa, através de minha mãe que, na época, estudava teclado. O meu interesse pelo teclado foi grande, e pouco tempo depois, o que minha mãe ensinava já não era o suficiente para mim. Procuramos uma escola de música perto de casa para então começar meus estudos. Comecei a ter aula de teclado com ênfase em repertórios populares com um professor que tocava em bares e casas noturnas em Porto Alegre, o que muito me fascinava, e era justamente aquilo que gostaria de aprender. Com doze anos fui estudar no Colégio de Aplicação da UFRGS (CAp). Refletindo sobre minha decisão profissional em tornar-me educador musical, considero esse colégio um dos momentos mais fortes e decisivos para essa escolha. O colégio me proporcionou um contato muito forte com a música. Sempre estive junto da maioria dos projetos extra-curriculares que o colégio proporcionava e dos professores que sempre incentivavam os meus estudos musicais. No primeiro momento participei dos projetos como aluno e após ter concluído o Ensino Médio, voltei ao colégio para continuar participando.

Dentre os projetos do Departamento de Educação Musical do Colégio de Aplicação, participei do *Música e Cidadania*, na elaboração do repertório e tocando piano nos ensaios e apresentações do grupo (2006, 2007 e 2008); do projeto *Mostra Artística do CAp* (2007) da professora Maria Helena de Lima; fui pianista do *Conjunto Instrumental do CAp* (2004, 2006, 2007 e 2008), coordenado pelo professor Reginaldo Braga e do *Coro do CAp*, como convidado especial em diversas apresentações e ensaios (2004, 2005, 2006, 2007 e 2008), sob coordenação da professora Martha Paz. Através do colégio colaborei nas oficinas que os professores da Educação Musical ministravam nos Salões de Extensão da UFRGS.

Após ter concluído o Ensino Médio, fiz graduação em Licenciatura em Música pelo IPA. Minha primeira experiência como docente foi no projeto *Música, Ação = Inclusão*, da Secretária de Educação do Município de Cachoeirinha. Ministrei aulas de teclado e flauta doce para alunos da faixa etária entre oito e quinze anos da Rede Municipal. Tinha turmas pequenas de seis a dez alunos. Os alunos também tinham aulas de canto, violino, violão, percussão e prática de banda marcial. Foi uma

experiência muito gratificante. Participei deste projeto por dezoito meses (março/2007 a agosto/2008).

Durante este período fui convidado a participar do *Tabor Produções* onde trabalho até hoje. Sou responsável por criações de arranjos musicais, produções e gravações de áudio, com ênfase para grupos pertencentes à Igreja Católica. Auxílio na gravação, edição e produção de eventos. Atuo também na formação teórico-musical de músicos pertencentes à Igreja Católica, na capacitação, sobretudo, na dimensão litúrgico-musical. Em março de 2008 fui convidado para ministrar aulas de teclado e piano na *Escola de Música Estúdio FM*.

Um ano depois, em março de 2009 tive a oportunidade de viajar para a Austrália para aperfeiçoar-me na Língua Inglesa. Foi uma ótima experiência. Com essa decisão tive que abdicar do curso EAD em Música da UFRGS que recém tinha ingressado, pois o curso não admitia o trancamento de matrícula. Na Austrália, tive oportunidade de tocar com um grupo de *reggae* e piano solo em alguns hotéis de Sidney.

Voltei ao Brasil e comecei a ministrar aulas particulares na *Escola de Música Estação Musical*. Nela sou responsável pela produção de vídeos para saraus e apresentações de final de ano, edição de vídeos para serem vinculados à *web* e elaboração e gravação dos áudios dos materiais didáticos da escola.

Trabalho ainda como pianista profissional em eventos, como organista em casamentos religiosos e tecladista em bandas profissionais. Tive oportunidade de tocar em diversas cidades do Rio Grande do Sul, gravações de programas de televisão, gravação de álbuns musicais e criações de arranjos.

Em 2009 retornei à *Academia* ingressando como aluno PEC na disciplina “Lógica das Significações: Possibilidades para a Educação Musical”, ministrada pela professora Leda Maffioletti, no Pós-Graduação em Educação da FAGED/UFRGS, e em 2010 ingressei no Curso de Especialização em Pedagogia da Arte nesse mesmo programa.

Nos últimos tempos, minha prática docente como professor de piano tem estado ligada a ensinar professores de piano erudito que procuram aprofundar-se na prática de música popular. Dessa experiência docente, surgiram reflexões pessoais e profissionais sobre o estudo do piano voltado ao repertório popular em escolas

particulares de música e, no segundo momento, nos ambientes acadêmicos, a partir do que encaminhou-se essa proposta de pesquisa, cujo faço era conhecer as idéias e concepções de músicos/professores provenientes do ambiente de prática musical popular que frequentam ou frequentaram cursos de graduação em Música em Porto Alegre, RS.

Como músico popular, pianista de formação, que foi buscar conhecimento acadêmico em determinado momento de sua carreira, a ausência da música popular na maioria dos ambientes universitários ou a incompreensão acadêmica de muitas de suas questões específicas sempre me instigaram. O primeiro questionamento surgiu quando, no edital do concurso vestibular da UFRGS, em 2006, ano em que eu pretendia submeter-me ao mesmo, exigia-se a realização de uma prova específica para o ingresso nos cursos de licenciatura e bacharelado em música que, dentre outras especificidades, solicitava que o candidato executasse um repertório especificamente erudito.

Desisti de prestar essa prova específica e optei por cursar Licenciatura em Música em outra universidade mas essa questão – das fronteiras entre música erudita e música popular - seguiu habitando minha mente. Por essas razões, decidi pesquisar na especialização as relações da música popular com a Academia. Para tal, elaborei este projeto de pesquisa que buscou, através de entrevistas semi-estruturadas com músicos habituados à prática de música popular que obtiveram conhecimento acadêmico, refletir sobre o papel da universidade nas suas formações enquanto músicos e professores de música.

O tema desta pesquisa partiu, assim, de observações e conversas com professores de música e da minha experiência como professor de piano e músico profissional.

O tema da separação entre música erudita e música popular tem sido cada vez mais abordado na academia por etnomusicólogos, sociólogos e educadores.

A origem desta suposta divisão é cercada por diversas opiniões que fazem da música um objeto de separação, dúvidas, questionamentos a fim de classificar ou, até mesmo, qualificar o que está sendo produzido musicalmente. Em relação ao conhecimento, essa separação tende a manter separado o que é chamado de popular do erudito.

Em se tratando do ensino de música, Heloísa Feichas (2008) relata que, no que tange ao modelo de educação musical no Brasil, ele se desenvolveu baseado em princípios eurocêntricos, ou seja, numa pedagogia que legitima a música de concerto europeia, seus repertórios e técnicas, como superior e marginaliza outros tipos de música. Essa herança pedagógica privilegia não só o repertório europeu como também as metodologias de ensino da música com foco no ensino da notação tradicional de música.

Em artigo pioneiro do início dos anos 90, a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (1992) discute as barreiras de aceitação da música popular no ambiente acadêmico. A autora traz a idéia de que essas barreiras em círculos escolares e acadêmicos foram criadas por concepções estéticas e pedagógicas supostamente de consenso universal e chama a atenção que até aquele momento (início da década de 90), as pesquisas em música popular concentravam-se em estudos empíricos, narrativas biográficas e factuais, histórias-síntese de períodos, gêneros, movimentos, fundindo-se muitas vezes crônica-pesquisa-crítica musical. Relata ainda que “a contribuição acadêmica de pesquisadores sem formação musical, sob a forma de artigos, ensaios, teses, tem sido inestimável ao apontar para os musicólogos a complexidade estética, ideológica, cultural da música popular” (Lucas, 1992, p. 6). Neste sentido, reivindicava a necessidade de outras discussões sobre o ensino de música popular na Academia.

Artigo publicado por Simone Lacorte e Afonso Galvão (2007), versando sobre os processos de aprendizagem de músicos populares, com caráter de estudo exploratório, já relatava que “os resultados [de sua pesquisa] demonstram que as habilidades adquiridas por esses profissionais [da música popular] se baseiam, na prática, em contextos diversificados, que incluem desde espaços não-escolares à formação acadêmica tradicional” (Lacorte; Galvão, 2007, p. 29). Desta forma, se faz necessário aqui, a compreensão sobre o impacto do ensino acadêmico para estes músicos populares que a procuram, objeto dessa proposta de pesquisa.

Elizabeth Travassos (1999, p. 120) traz a idéia que a música popular e a música erudita são alvo de polêmica desde muitos anos, chamando de “classificações de níveis de cultura elaborada por intelectuais”. Muitas vezes essa distância entre o “erudito” e o “popular” é reificada até mesmo por nós, professores.

Um dos pontos tomados como referência nessa diferenciação é a leitura e a escrita musicais, comumente associadas às práticas de música erudita. Conforme a educadora musical Margarete Arroyo (2001), para a cultura da música popular, o uso da notação musical seria desejável, mas não determinante na sua produção e aprendizagem. São fatores como esse – sobre a leitura e a escrita musicais, por exemplo - que caracterizam essa polêmica separação entre música erudita e popular.

Hoje, o que se apresenta para o mundo é uma grande quantidade de informações virtuais, facilidade para gravações musicais, maior acesso aos meios de comunicação, e nós, educadores, temos de acompanhar esses avanços tecnológicos e trazer para os alunos cada vez mais novas atividades, propostas e idéias, diminuindo os pré-conceitos que existem entre o erudito e o popular, de forma a agregar possibilidades à Educação Musical. Para finalizar essa idéia, trago as palavras de Lucas (1992) quando versa que:

a exclusão da música popular da academia reflete ainda a crença na existência de objetos de estudos mais nobres e menos nobres de serem abordados. [...] A música popular pode e deve aportar na academia como fonte diversificadora da experiência de criar, executar e refletir sobre o fazer musical (Lucas, 1992, p. 11).

1.1 DA ABORDAGEM METODOLÓGICA

Para o desenvolvimento da presente pesquisa optei por utilizar a abordagem qualitativa de pesquisa, elegendo o estudo de caso como técnica e o viés etnomusicológico como referencial-chave e inspiração. De acordo com Godoy (1995), a pesquisa qualitativa:

[...] não procura e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados, envolve obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo (Godoy, 1995, p. 58).

Com o objetivo de compreender as tensões, negociações e avanços promovidos pela inserção de músicos de formação em música popular em cursos de graduação em música, desenvolvi um estudo de caso.

Segundo Antonio Chizzotti (1995, p. 102):

O estudo de caso é uma caracterização abrangente para designar uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente [...].

O projeto foi desenvolvido desde junho de 2010, através da realização de entrevistas semi-estruturadas, de saídas de campos, da análise de materiais didáticos, de artigos e notícias em *sites* e *blogs* da internet, bem como, da leitura de bibliografia contendo relatos de casos de outros estudos em artigos e livros.

O intuito da realização de entrevistas foi fazer uma reflexão sobre o papel da universidade na formação de músicos atuantes no circuito de música popular, em seus percursos profissionais como professores e intérpretes, desde seus próprios pontos de vista.

Os entrevistados foram pré-selecionados através de seis critérios norteadores: 1) serem intérpretes ou compositores de música popular; 2) cursarem ou já estarem formados em cursos de graduação em música; 3) atuarem como professores; 4) residirem em Porto Alegre; 5) serem instrumentistas de áreas diferentes e 6) atuarem no cenário musical popular da cidade.

As entrevistas foram gravadas em áudio para posterior transcrição e análise. Os dados foram interpretados de acordo com a técnica de análise de conteúdo, através das três etapas propostas por Bardin (1977), ou seja, a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados e interpretação. Para tal, as entrevistas foram organizadas em quatro momentos: o entrevistado como professor, como aluno de graduação, como músico profissional e sua formação antes/depois da graduação.

Assim, selecionei dois músicos que se dispuseram a contribuir na pesquisa e aos quais agradeço: Julio Herrlein e Luke Faro.

Julio Herrlein é guitarrista, identificado com a performance de jazz e música instrumental com vasta experiência na performance musical e no ensino da improvisação musical. Atualmente é formando em Composição pela UFRGS. De acordo com seu *website*:

Julio consagrou-se como referência nacional na música instrumental não só pela sua musicalidade, mas também pela articulação e técnica impecáveis. Suas composições e interpretações são dotadas de identidade própria, com propostas rítmicas avançadas, num caldeirão que mistura Pat Metheny, Wayne Krantz, Joe Pass, jazz, bossa nova e samba. O guitarrista gaúcho também atua na área didática tendo alguns de seus artigos incluídos no CD ROM "The Art of Improvisation", do jazzista americano Bob Taylor. Já tocou com o baixista holandês Joris Teepe, com a cantora americana Maggie Green, com Lucinha Lins, Robertinho Silva, Alegre Corrêa, Craig Owens (EUA), Pata Masters (Alemanha), entre outros. Produziu mais de 1000 peças na área da publicidade como compositor e arranjador musical. Seu trabalho já foi elogiado pelo guitarrista Frank Gambale (da banda de Chick Corea), por David Goldblatt (pianista de Diana Ross e compositor de trilhas para os filmes de Hollywood), Anthony Wilson (guitarrista de Diana Krall) e John Leftwich¹.

Luke Faro é baterista, atuando na docência e na performance de diversos gêneros musicais. Luke nasceu em 30 de setembro de 1974 em Santos, SP. Iniciou seus estudos em 1989 na escola de bateria *Drummer*, em Brasília, onde viveu de 1976 a 1990. De acordo com seu website:

Em 97 [Luke Faro] sagrou-se vencedor do II Batuka na categoria musicalidade, concurso nacional de bateristas organizado pela baterista Vera Figueiredo (banda Altas Horas-Rede Globo) em São Paulo. Em 98 tocou na abertura de todas as etapas do III Batuka, como convidado, e participou do cd Batuka I e II, no qual gravou uma faixa e tocou no lançamento oficial no Café Piu Piu em São Paulo. Em 99 recebeu o prêmio de melhor instrumentista do VI CIRIO (Canto Inter-universitário Riograndense). Radicou-se em 99 ano em Porto Alegre, onde começou a tocar com grandes nomes da música gaúcha. Em 2000 se firmou na banda de Marcelo Corsetti, renomado guitarrista gaúcho, com a qual gravou o disco instrumental Xquinas. Também passou a fazer parte da banda de soul music Hard Working Band, com a qual gravou o segundo e terceiro álbuns - o último com a presença da Orquestra de Câmara da Ulbra. Foi selecionado para o X Cascavel Jazz Festival em 2002, com o trabalho Xquinas, em que apenas dois grupos de todo Brasil tiveram a chance de tocar ao lado de grandes nomes nacionais como Robertinho Silva, Hermeto Pascoal, Yamandú Costa, etc. Em 2003 gravou o disco e o DVD (lançado em 2004) Blackbagualnegovéio do cantor gaúcho Bebeto Alves. Também gravou o segundo disco do Xquinas, ao vivo, na Livraria Cultura em Porto Alegre. Assinou contrato com a C. Ibañez, maior fabricante de baquetas do Brasil. Em 2006 ingressou no curso de licenciatura em música do IPA (Instituto de Porto Alegre) e ministrou um workshop de bateria na semana acadêmica da faculdade. Gravou, ainda, o disco da banda Caixa Preta com lançamento em março de 2007. Hoje Luke divide seu tempo com os trabalhos das bandas Xquinas, Hard Working Band, Caixa Preta, Andréa Cavalheiro Quarteto, Ana Paula Lonardi (jazz diva), curso superior de música e aulas de bateria².

¹ Texto extraído do website de Julio Herrlein. Disponível em www.julioherrlein.com. Acesso em 10/03/2011.

² Texto extraído do website de Luke Faro Disponível em www.myspace.com/lukefaro. Acesso em 11/03/2011.

2 (DES) CONCEITUANDO ALGUMAS IDÉIAS SOBRE MÚSICA POPULAR E ERUDITA

Neste capítulo trago idéias compartilhadas durante as entrevistas realizadas com os músicos Julio Herrlein e Luke Faro.

Para ambos, no primeiro momento da entrevista, expliquei os critérios e motivos pelos quais os tinha escolhido para serem meus colaboradores nessa pesquisa. Falei sobre a preocupação em escolher diferentes instrumentistas que atuassem no cenário porto-alegrense e que tivessem cursado ou estivessem cursando graduações em música. Julio e Luke ficaram muitos felizes com a escolha, agradeceram a lembrança e, gentilmente, dispuseram-se a participar da pesquisa.

2. 1 AS PRIMEIRAS APRENDIZAGENS MUSICAIS DOS COLABORADORES

Interessado em problematizar a dicotomia “música erudita” x “música popular”, iniciei as entrevistas com a pergunta: *Tu te vêes como músico popular ou erudito?* Luke Faro respondeu:

Eu me vejo como músico popular porque o meu repertório é de música popular. Eu conheço muito pouco de música erudita e até a bateria, não existe mercado, basicamente pra bateria pra música erudita (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Para Luke o que define sua identidade de músico popular é o repertório que executa. Julio Herrlein, entretanto, respondeu de maneira distinta:

Eu sou uma espécie de vira-lata. Na verdade me considero um cara que tô um pouquinho aqui, um pouquinho ali. Pra mim, o que importa mais é a música. Até esse negócio de música popular e música erudita é uma coisa muito difícil de tu separar, né?! Como é que tu vai, por exemplo, ignorar a existência de Bach? Como é que tu vai ser um músico e nunca ouvir falar em Bach, que é um músico erudito? Poderia ver o Bach como um jazzista da época dele. Ele improvisava. Só nisso aí a gente já quebra todos esses paradigmas nesse sentido de separar as coisas. Bach era um baíta improvisador, quase como um *jazzman*. Aquele baixo contínuo [de suas obras] a gente pode encarar como um *walking bass*, tipo do jazz hoje em dia (...). Qualquer tentativa de rotular e engavetar as coisas assim, de focar, tu acaba perdendo outras coisas. Eu vejo a música como um todo, escuto uma música e digo gosto ou não gosto, me traz alguma emoção ou não, entende?! Não me pergunto se ela é popular ou se ela é erudita. Nesse sentido eu sou meio vira-lata, no bom sentido (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Nesse ponto da conversa, Julio conectou a idéia de música popular à prática de improvisação. Enfatizou a importância do compositor Johann Sebastian Bach na prática do improviso e suas semelhanças com o improviso no jazz. Desde o primeiro momento, Julio falou sobre a dificuldade em separar a música erudita da música popular. Diferentemente de Luke, Julio não definiu a identidade da música pelo tipo de repertório executado, mas borrou as fronteiras, comparando práticas musicais comuns – como a improvisação, por exemplo - em composições eruditas e populares.

Assim como Julio, o pianista paulista André Mehmari, em entrevista para a jornalista Ivete Lopes da revista *Música em Brasília*, questionado sobre a divisão entre o que se chama de música erudita e música popular, respondeu:

Eu não enxergo um divisor [entre música erudita e música popular]. Eu enxergo uma tonelada de divisores, mas que são transponíveis se você tiver alma grande e amor por esses estilos. Eu acho que o que faz unir, por exemplo, Nelson Cavaquinho e Monteverdi, apartados por 500 anos de história e por mais quantos mares, é eu gostar dos dois. Se você ama essa diversidade, você une pra fazer a sua música, né? Eu acho que existem estilos onde há erudição nítida e são gêneros que receberiam uma classificação popular. No choro, por exemplo, existe uma textura polifônica e uma preocupação que é o que se associa à erudição, não é mesmo? Eu tenho uma história de assimilar as músicas sem o rótulo. Gosto de extrair a essência de cada estilo e criar diálogos. Antigamente não existia essa classificação de erudito e popular. Eu acho que Schubert era um músico muito popular nas suas canções. As suítes de Bach, então, são uma abstração sobre as danças da época. E os baixos contínuos e o canto? Alguns foram criados em cima de uma partitura popular – é uma cifra e uma melodia (MEHMARI, 2006, p. 3).

Nesta resposta, Mehmari aproxima essa divisão entre o popular e o erudito trazendo a forma afetiva como trata as suas composições. Assim como Julio, Mehmari procura assimilar as músicas sem classificá-las. Para Julio, a tentativa de rotular, de “engavetar” o erudito e o popular apenas contabiliza perdas para ambos os lados. Do mesmo modo como Julio borrou as fronteiras através da reflexão sobre a improvisação, por exemplo, Mehmari aproxima o choro (gênero musical brasileiro) da existência de uma textura polifônica, preocupação essa associada à erudição. Sobre os músicos eruditos e populares, Daniel Wolff, através de ensaio sobre Tom Jobim, cedido para publicação no projeto do website *Músicos do Brasil: Uma enciclopédia*³, relata que:

³ *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia* (Disponível em www.musicosdobrasil.com.br Acesso em 10/04/2011)

Assim como Villa-Lobos, que tocava violão em grupos de choro na noite carioca, Koellreutter também demonstrou interesse pela música popular, chegando a trabalhar como saxofonista, tocando sambas e chorinhos no bar Danúbio Azul, na Lapa. Foi possivelmente com Koellreutter e Villa-Lobos que [Tom] Jobim “descobriu não existir fronteiras rígidas entre o erudito e o popular”, como lemos no *Cancioneiro Jobim* (WOLFF, 2007)

Através das palavras de Wolff (2007), mais uma vez as fronteiras entre o erudito e o popular são borradas, através das parcerias musicais entre Villa-Lobos, Koellreuter, Tom Jobim e o fluxo desses músicos em outros locais que não os seus de costume. Com relação a essas trocas de repertórios e ambientes musicais, sabe-se que são práticas que ocorrem com frequência.

Em seguida questionei os entrevistados sobre o que diferenciaria a música popular da música erudita. Luke respondeu:

Em parte, são os instrumentos, são diferentes, e o repertório é diferente. O erudito é um repertório que foca pro formato erudito que são as cordas, que é a percussão sinfônica, alguns sopros, que é diferente do popular. Eu vejo por causa disso, o popular eu vejo mais eletrificado, mais acústico, tem violão, bateria, mas é uma coisa mais simples assim. Simples de formação, né?! Eu acho que é popular por isso. São menos pessoas que fazem, são menos pessoas que precisa pra realizar a música. Pra fazer uma música erudita você precisa de uma orquestra de câmara de no mínimo dez, doze pessoas, já é mais complicado (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Para Luke, o que separa a música popular da música erudita, em parte, são os instrumentos, o repertório e a quantidade de músicos para sua realização. Atribui o tipo de instrumentação associada a música erudita, tais como: cordas, percussão sinfônica, alguns sopros, para ele, instrumentos diferentes daqueles usados comumente na prática da música popular, mais associada a instrumentos eletrificados, acústicos, instrumentos como: bateria, violão. Considera ainda o “popular” como *uma coisa mais simples*, mas em seguida complementa a idéia de simples como sendo *simples de formação*. Essa formação simples ele atribui à quantidade de músicos necessária para *realizar a música*, diferente da música erudita, que necessitaria *de uma orquestra de câmara de no mínimo dez, doze [pessoas]*, o que *já é mais complicado*.

Já Julio respondeu:

a palavra popular é uma coisa meio estranha, porque se tu for olhar, tá, eu gosto de jazz, toco um monte esse tipo de música, mas será que o jazz é popular? O que significa a música popular? Esse é o ponto: o que é

música popular? Música popular é a música que é mais popular, ou que vende mais? É a música que é mais conhecida? Esses conceitos que até hoje eu não consegui entender. Se eu falar que o jazz é música popular eu vou perguntar pros meus alunos aqui, os mais novos dificilmente conhecem as músicas que eu tô falando. “Vamos tocar esse *standard*?” O cara não sabe nem o nome! Se é popular, por que eles não conhecem? Até Tom Jobim, hoje em dia, a molecada já não conhece mais. O cara conhece *Wave*, que deu na novela, mas e aí? Quantas outras músicas ele tem? E a obra sinfônica do Jobim? E um monte de outras coisas que existem, né?! Eu não sei, esse conceito [de popular] é meio perigoso. Claro que quando se fala em música popular, as pessoas imaginam uma certa coisa; quando se fala em música erudita as pessoas imaginam outra. É difícil de localizar. [...] Se eu for pensar, no final das contas, na minha prática musical, ela tá mais identificada no que se chama de música popular. Enfim, eu não toco Mozart, não faço concerto tocando Mozart, ou sei lá, Bach, ou qualquer coisa assim (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Na sua resposta Julio questiona o conceito popular. A conceitualização dessa palavra é motivo para diversas divergências entre músicos, educadores, etnomusicólogos, sociológicos e historiadores. Essa pesquisa não buscou encontrar conceitos adequados para resolver essas questões, mas sim, pretendeu expor e às vezes até contrapor, diferentes idéias e pensamentos a esse respeito, no intuito de transcender as opiniões de senso comum, muitas delas mais ligadas a critérios de gosto do que de qualificações estéticas. Nesse sentido, a dificuldade em caracterizar esse conceito, devido à frequência na mudanças de culturas, é apontada por Middleton e Manuel:

É, no entanto, um dos termos [música popular] mais difíceis de definir com precisão. Isso acontece em parte porque seu significado (e o de palavras equivalentes em outras línguas) historicamente tem se alterado e frequentemente varia de cultura para cultura; em parte porque suas fronteiras são enevoadas, com peças ou gêneros individuais entrando ou saindo da categoria, ou sendo classificados dentro ou fora dela, de acordo com o ponto de vista de diferentes observadores; e em parte porque os usos históricos mais amplos da palavra ‘popular’ lhe conferiram uma riqueza semântica que resiste a qualquer redução (FRYDMAN; RÓNAL, 2009, p.1 apud MIDDLETON; MANUEL)

Considero pertinente a colocação de Lucy Green, ao trazer a reflexão sob o ponto de vista da sociologia da música acerca do relacionamento de diversos grupos com a música.

Na sociologia da Música, observamos que diferentes grupos sociais relacionam-se diferentemente com a música. Por exemplo, tomando-se como referência a classe social, uma quantidade maior de pessoas da classe-média tende a frequentar mais os concertos de música clássica ou aprender a tocar instrumentos “clássicos” que pessoas da classe operária; tomando-se a etnia, a maioria dos músicos de *reggae* na Inglaterra era de afro-caribenhos

durantes os anos setenta e oitenta; em Londres no início dos anos noventa muitos jovens sul-asiáticos ouviam um tipo de música que combinava música euro-americana com asiática; e indo à ópera, você encontrará uma platéia eminentemente de pessoas brancas (...) (Green, 1997, p. 25).

Pode-se dizer que as relações que Green utiliza para essa reflexão trazem uma forma diferente de pensar essas tênues diferenças entre o erudito e o popular, considerando relações econômicas, de classe e etnia como maneiras de entender como diferentes grupos sociais relacionam-se com diferentes músicas.

No segundo momento da entrevista conversamos sobre as aprendizagens musicais de Julio e Luke. Luke disse pertencer a uma geração que tinha aulas de música na escola e do quanto isso foi determinante para sua formação.

(...) Eu sou de uma geração que teve música na escola. Eu me lembro de ir no pré-primário, primeira série, ter aula de música com uma professora tocando piano, a gente tocando alguns instrumentos de percussão, cantando junto. Era o que era acessível assim. Não tive aula de flauta doce, esse tipo de coisa. A musicalização da época não usava muito flauta doce. Eu cresci em Brasília, então o colégio que eu estudei lá, era um colégio católico que tinha essas coisas de canto católico. Normal, né? Mas tinha também aula de música no pré e na primeira série. Depois eu participei de coral no próprio colégio e aí, em casa, eu venho de uma família assim: minha avó foi uma pianista [e] a grande frustração da família, por um lado, é que ela foi formada pelo Conservatório de Pelotas, RS, pra ser concertista e aí ela casou com o meu avó, que era machista, e tirou ela do Mercado. Mas tudo bem, sempre teve uma veia musical, eu vejo por aí. Minha mãe tocava acordeon, meu pai arranhava um violão, tudo informal em casa (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Para Luke, diferentes redes sociais foram importantes na sua aprendizagem. Desde a escola, com a professora tocando piano e os alunos tocando instrumentos de percussão e cantando, até o ambiente familiar. Luke utiliza a expressão *veia musical* para relacionar o fato de sua avó e de seus pais tocarem um instrumento, mesmo que informalmente que foi seguida também por ele. Em seguida ele comentou sobre o início da sua aprendizagem musical junto com sua irmã.

Aí, um belo dia, ele [meu pai] perguntou pra mim e pra minha irmã se a gente queria tocar piano, ter aulas de piano, e a gente: "Opa! É claro que a gente quer!" Qual é o pai que chega e pergunta, né?! Tinha um vizinho que queria vender um piano e aí o pai foi lá e comprou o piano dele. Tá lá em casa, na casa da mãe até hoje. E a gente começou com aulas particulares, mas assim bem ortodoxas, era uma senhora que vinha dar aula, e o pecado dela, era o pecado talvez de não focalizar na criança. Então ela vinha com um repertório muito muito muito fechado assim, que não tinha muita graça pra mim. Mas eu tocava muito mais as coisas que eu queria do que ela mandava. Aí um dia a gente entrou, eu e minha irmã,

entramos em uma outra escola de música, chamava Instituto Claude Debussy, lá em Brasília, que é legal também porque ai tinha [o ensino] direcionado pra criança. Eu tô falando isso [faz] menos de dez anos, cara! Tem que moldar o repertório! Aí era mais atrativo e tudo mais. Óbvio que eu não gostava das aulas de teoria [musical],. Normal, né?! Mas nunca negligenciei, eu lia [partituras] normal[mente], tranquilo.

Luke utiliza do termo *aulas bem ortodoxas* para exemplificar a forma como a aula acontecia, sua metodologia de ensino. Para ele, os motivos da aula ser *bem ortodoxa* eram resultantes da professora não focalizar na criança e apresentar um repertório estrito. No livro de Adriana Bozzeto, sobre *Práticas e Trajetórias de Professores de Piano* (2004), a educadora musical realizou entrevistas com treze professores de piano de Porto Alegre. Ao falar sobre as concepções de aula desses professores, Bozzeto nos diz que:

Uma das possibilidades é desenvolverem diversas estratégias em suas aulas para que possam manter o aluno estudando, e ao mesmo tempo, manter a aula interessante e atraente, de forma que haja crescimento do aluno. O professor particular sente-se comprometido em procurar novas possibilidades metodológicas e fazer os alunos gostarem da sua aula de música. Isso provoca uma postura de estar continuamente buscando coisas novas, tendo em vista que os alunos de hoje são diferentes (...). Não só acompanhar as mudanças do tempo, mas também inventar maneiras que possam [citando Hugo Assmann, 2007] “reencantar a educação” (BOZZETO, 2004, p. 59)

Através de sua pesquisa, Bozzeto propos novas possibilidades e estratégias para o professor de piano manter seu aluno continuamente interessado. Esse interesse foi evidenciado no segundo momento de seu aprendizado musical, quando Luke contou ter gostado mais de estudar música ao participar de uma escola em que o ensino de música era focado na criança. Observa que o fato de escolher o repertório apropriado para sua faixa etária tornou-se mais atrativo para a sua prática, mesmo com as aulas de teoria musical que, na época, não eram do seu gosto, mas que ainda assim nunca as negligenciou.

No final da reflexão sobre sua aprendizagem, Luke comenta que seu ouvido sempre foi muito bom e sobre o fato de considerar que sua irmã tocava melhor...

meu ouvido sempre foi muito bom, sempre tirava as músicas que eu queria. Ouvia no rádio e saía tocando. Quando nós paramos de fazer aula - eu parei antes, a minha irmã seguiu fazendo -, a minha irmã tocava muito bem pra idade que ela tinha. Ela abria aqueles livros de repertório [de piano], desde estudos até de pequenas peças e tocava [enfático] pra gente durante o almoço. Loucura, né?! Depois do almoço, na sala, minha irmã levantava e falava: “você quer ouvir um concerto?” Essa frase

era clássica, e aí a gente: sim, é lógico! Às vezes eu não queria, mas eu tava ali almoçando e ela ia ali pra tocar as músicas que ela estava estudando... Ela tocava muito melhor que eu, porque eu era muito roqueiro, eu tocava U2 no piano, eu tocava essas coisas assim (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Em “Processos de aprendizagem de músicos populares”, Lacorte e Galvão (2007), nos dizem que entre músicos populares, essa valorização do músico “bom de ouvido” é ainda mais forte, na medida em que, historicamente, é uma atividade cuja transmissão caracteriza-se por ser essencialmente “aural”, isto é, transmitida “de ouvido” (Lacorte; Galvão, 2007, p. 31). Neste sentido, Luke diz ser favorecido por ter um bom ouvido pois conseguia “tirar” e então tocar as músicas que ele queria.

Luke comenta o fato da irmã tocar melhor que ele, pois ele se dedicava um repertório popular, focado no acompanhamento, como por exemplo, tocar U2 no piano, música do cenário do *rock*, gênero musical podendo ser classificado como música popular. Dessa forma é possível inferir que Luke qualifica a irmã por tocar música erudita. Neste sentido, Travassos (1999, p. 120) traz a idéia que a música popular e a música erudita são “classificações de níveis de cultura elaborada por intelectuais”. São fatores como esse – sobre a qualificação do popular e erudito, por exemplo - que caracterizam essa polêmica separação.

Ainda em relação à aprendizagem musical, Julio diz ter vivido uma aprendizagem basicamente autodidata. Revela que desde o início de seu contato com a música teve acesso a todos os gêneros musicais.

Minha aprendizagem musical foi basicamente autodidata. Tive alguns professores importantes, alguns caras que me ajudaram bastante. Bem no início, quando eu tinha uns treze ou quatorze anos [os professores] me mostraram muitas coisas, tive contato com todo tipo de música, escutava rádio, tinha a Rádio da Universidade, bem legal, lá rolava de tudo: Villa-Lobos, tinha um programa de jazz, até hoje existe um programa de jazz na [Rádio] Cultura com [apresentação do] Paulo Moreira. Então todos os dias eu escutava música, desde música erudita ao jazz, principalmente, pelo rádio e tudo mais. E aí eu fui aprendendo de forma meio solitária, meio autodidata, aprendendo as coisas de acordo com a minha necessidade. Claro que [com] o tipo de formação que eu tive, ficaram alguns buracos, porque na verdade a gente tá sempre tentando preencher as lacunas. Mesmo que tu seja um músico bastante avançado, com o tempo tu vai precisar sempre de reparos e ampliar a tua música pra um outro nível. Eu tô sempre procurando fazer isso, né?! É isso: ela começou, a minha educação, e não vai acabar nunca! Na verdade tô sempre aprendendo. É isso que acontece (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio relata ter tido professores que colocaram seus materiais à disposição e complementa dizendo que sua educação aconteceu de acordo com suas necessidades. Admite que em sua formação inicial "ficaram buracos", mas que de várias formas procura a superação para a concretização de novos objetivos, estando sempre em constante aprendizado. Segundo Gohn (2003), na aprendizagem autodidata as pessoas se colocam na condição de aprendizes, porém, têm certa autonomia na escolha dos caminhos que irão percorrer durante à aprendizagem. Assim sendo, se organizam e direcionam o seu próprio estudo baseando-se nas suas necessidades e objetivos pessoais.

2.2 ANTES DA GRADUAÇÃO

O segundo assunto da entrevista traz reflexões sobre o cotidiano de Luke e Julio antes de ingressarem em cursos de graduação em música.

Luke atribui sua decisão em buscar a Academia aos conselhos do seu professor particular, que na ocasião era Kiko Freitas⁴.

Era interessante falar que eu estudei alguns anos com o Kiko [Freitas], Estudei acho que quatro anos com ele, que foram cruciais, tanto pra parte comportamental de músico em si e também pra parte técnica, aprimoramento do instrumento. Isso é muito importante porque me guiou pra um lado, provavelmente não o que eu estou hoje. Até me lembro que eu queria cursar percussão em Santa Maria [RS] e consultei ele, e a resposta dele foi muito direta, mas deixando na minha decisão, ele disse "o que tu quer ser? Quer ser percussionista ou baterista? Porque a faculdade de Santa Maria é de percussão erudite. Tu tem que pensar que tu vai passar quatro anos lá e vai ter que abandonar a bateria quase por completo, porque tu vai ter que saber tocar marimba, vibrafone, caixa clara, tímpano, e outras coisas mais". Aí eu repensei e optei por continuar na bateria (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Como demonstra o depoimento de Luke acima, ele pensou em cursar percussão na UFSM, um dos únicos cursos de percussão do país em nível universitário. Mas Kiko Freitas questionou que instrumentista afinal ele gostaria de ser. A mudança da bateria para percussão sinfônica traria junto outros

⁴ Kiko Freitas é um dos grandes bateristas da atualidade. Já tocou com grandes artistas do cenário brasileiro e internacional, como: João Bosco, Michel Legrand, Frank Gambale, Jeff Richmann, Nivaldo Ornellas, Gonzalo Rubalcaba, Frank Solari, Renato Borghetti, Jamil Joanes, Vítor Ramil, Julio Herrlein, Fábio Jr. Atualmente Kiko Freitas toca na banda de João Bosco, com que já realizou tours em todo o Brasil e exterior.

conhecimentos, instrumentos e particularidades, como o repertório erudito, até então não vivenciado por ele, mas era preciso decidir.

Em Porto Alegre, no momento em que Luke decidiu cursar uma graduação em música, existiam apenas duas possibilidades: a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e o Instituto Porto Alegre – Centro Universitário Metodista (IPA). De acordo com o *website*⁵ do Instituto de Artes, onde se localiza o Departamento de Música responsável pelos Cursos de Graduação em Música da UFRGS,

O Bacharelado em Música [da UFRGS] tem em vista a formação do instrumentista e do cantor. Possibilita, ainda, a formação do compositor e do regente de coros que, além das suas atribuições específicas, terão as de direção conferidas pela Lei nº 3857 de 22 de dezembro de 1960. A Licenciatura em Educação Artística destina-se a formar professores para as atividades de Ensino Fundamental e Médio, relacionadas à Música. [...] [O currículo [é] composto pelas seguintes habilitações específicas: Canto, Teclado, Cordas e Sopros (violino, viola, contrabaixo, flauta doce, flauta transversa, clarinete, oboé), Regência Coral, Composição e Licenciatura em Educação Artística.

Em relação ao Curso de Graduação em Música do IPA, a entrevista no *Jornal Mural*⁶, em 2005, exemplifica um pouco da história e dos objetivos do curso:

O curso de música do Centro Universitário Metodista IPA chega [em 2005] ao segundo semestre. Apresentando um currículo diferenciado, a proposta da entidade é de formar professores capacitados e atualizados, priorizando uma forma de ensino informatizada. Além de cadeiras práticas, como confecção de instrumentos e prática pedagógica, o curso que tem duração de 3 anos, não exige uma prova específica de música e tem grande procura. Não é preciso ter conhecimento musical para ingressar no curso. A instituição parte do princípio de que o aluno procura o curso para aprender, assim todos têm oportunidade.

Através das informações veiculadas na internet dos dois cursos de graduação em música de Porto Alegre, é possível estabelecer diferenças entre os mesmos como o número de habilitações específicas, a duração dos cursos, o currículo diferenciado, a existência ou não de uma prova específica para ingresso no curso, a forma de ensino, entre outros aspectos.

⁵ Disponível em

http://www.artes.ufrgs.br/geral.asp?id_secao=188&nome_secao=Gradua%E7%E3o%20em%20M%FAstica&id_secao_mae=70 Acesso em 05/04/2011,

⁶ Disponível em http://metodistadosul.tempsite.ws/universoipa/impressos/2005_2/musica.pdf Acesso em 14/04/2011

Os trechos da fala de Luke a seguir evidenciam seu sentimento em relação à sua escolha por não buscar o curso da UFRGS.

Eu sempre meio que tive um pavor da UFRGS, até pela prova de admissão [Prova Específica] antes. Sempre me deu medo, e eu pensei “mas o que eu vou cursar lá se não tem nem percussão?” Eu pensava, o que é um erro, podia ter feito composição tranquilamente, mas eu não tive as pessoas na minha volta que me orientassem a ponto [de...] e eu também não procurei. Aí é um pouco de pré-conceito também [...](Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Após as reflexões sobre a escolha do curso de graduação, Luke relatou que a escolha pelo IPA foi motivada pelo fato de que conhecia músicos populares importantes no cenário musical de Porto Alegre que estavam apostando no novo curso.

Como no IPA eu conhecia as pessoas da primeira turma (2005), [conhecia] muito o Marião [Mário Carvalho, baixista], o Arenhaldt [Ricardo Arenhaldt, baterista], o próprio Cesar Audi que entrou na primeira turma... Pô, de repente, é por aí! É uma galera que tem nome e tá apostando [no curso]. Aí depois eu pensei assim: “cara, eu vou tentar fazer! Se eu me formar em cinco anos, paciência!” E o que tem, né?! Vou adaptando com minha agenda [de shows e aulas], com o que eu posso fazer. Aí me inscrevi, fiz o vestibular, fui apavorado, muitos anos sem estudar a matéria de vestibular, fui com esse intuito de conseguir uma formação pra mim, de licenciatura. Como entrei bem mais velho do que normalmente as pessoas entram, eu entrei com [pensamento]: “o que eu quero aqui dentro”. Eu tava buscando realmente um aprimoramento para as minhas aulas, uma fonte. Depois que veio uma carreira, [a idéia] em seguir uma carreira acadêmica. Depois que eu tava lá dentro, eu vi “opa, outro caminho que eu posso seguir” (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke, em sua fala cita outros músicos populares que também procuraram a o ensino acadêmico. A busca de músicos populares pelo ensino de graduação, demonstra o interesse dos mesmos por maior qualificação e complementação acadêmica. A fala de Lacorte e Galvão (2007) revela que

ao contrário da crença do senso comum e de alguns resultados apresentados por pesquisas semelhantes (Gomes, 2003), vários músicos populares que participaram desta investigação freqüentaram algum tipo de curso regular de longa ou curta duração (Lacorte e Galvão, 2007, p. 34).

Julio, assim como Luke, procurou a graduação com intuito de complementação em sua formação.

Na verdade, quando eu entrei na universidade, eu já era um músico, já era tão atuante como eu sou hoje, já era quem eu sou hoje. Entrei faz pouco tempo, eu tenho trinta e sete anos e entrei com trinta e dois. Já tinha disco gravado, sabia bastante coisa. Então não fui lá do zero, não entrei na

universidade sem saber nada. Conhecia harmonia, conhecia já uma porção de coisas, a minha expectativa era que viesse a complementar (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

A fala de Julio acima corrobora o relato de Lacorte e Galvão (2007) que

os resultados [de sua pesquisa] demonstram que as habilidades adquiridas por esses profissionais [da música popular] se baseiam, na prática, em contextos diversificados, que incluem desde espaços não-escolares à formação acadêmica tradicional (Lacorte; Galvão, 2007, p. 29).

Diante desses relatos, faz-se necessário buscar refletir sobre o impacto do ensino acadêmico para estes músicos populares que a procuram. Algumas pesquisas têm sido realizadas no intuito em entender as aprendizagens dos músicos populares e da música popular na academia, e refletir sobre as novas possibilidades e contribuições dos mesmos para o ensino de graduação.

Com esse interesse, perguntei aos entrevistados, em primeiro lugar, o que eles haviam levado de seus conhecimentos/experiências prévias para a academia.

Luke respondeu:

Basicamente, o que eu levei foi muito da experiência musical e experiência de aula individual. Eu já dava aulas [particulares] há um bom tempo. Eu acho que eu levei um pouco mais da bateria em si pra dentro do ambiente [universitário]. Inseri ela, por exemplo, as minhas composições foram baseadas em bateria. Eu usei muito a caixa como foco, esse tipo de coisa. E pude perceber que alguns colegas, bateristas também, intuitivamente, tinham a mesma visão. [Essa visão] é intuitiva, parte da minha aprendizagem, que eu tive, direcionada pelo Kiko [Freitas], bem de aprendizagem, a forma de aplicação das coisas, aplicação da técnica, a técnica em função da música, como tem que ser (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke revela com esse comentário, ter levado muito de sua experiência musical e como docente para a graduação, além de percepções, e da própria valorização do seu instrumento no ambiente acadêmico, através das suas composições com foco na bateria. Ele observa que muitas das suas práticas, direcionadas pelo seu próprio professor particular, suscitaram sua visão intuitiva na maneira de tocar bateria, principalmente sobre a importância da técnica para a execução musical.

A presença de músicos populares nos cursos de graduação agrega experiência e conhecimentos específicos, além de uma ampliação conceitual

necessária no fazer acadêmico. Em relação aos conhecimentos específicos do músico popular, Lacorte e Galvão relatam que o conhecimento desses profissionais vai muito além da já citada capacidade de “ter um bom ouvido”:

Assim, as diferentes áreas que compõem o caleidoscópio de atuação dos músicos populares exigem o desenvolvimento de várias outras habilidades, que vão muito além de uma capacidade de ter um bom ouvido. Aspectos técnicos e de interpretação, improvisar, conhecer cifras, tablatura e/ou partitura, tocar seqüências harmônicas e escalas, acompanhar e/ou fazer solos em diferentes contextos, dominar um vasto repertório musical são algumas dessas habilidades freqüentemente implícitas no trabalho desses profissionais. Atuações tão complexas e variadas envolvem o aprimoramento de habilidades igualmente complexas (Lacorte e Galvão, 2007, p. 31).

Julio ao exemplificar suas aulas no curso de composição na graduação, também relata ter contribuído através de sua experiência prévia.

Eu tenho uma porção de colegas que tem dezoito anos. A gente tem uma turma [aula] de composição que é coletiva. São em média seis ou sete alunos todo o semestre. Funciona mais ou menos assim: cada aluno a cada duas semanas, tu tem que apresentar uma peça, ou um pedaço de uma peça, isso é mais ou menos um acordo tácito entre os alunos e o professor, eu sempre entendi assim [...]. Talvez o que eu tenha trazido, por ter mais experiência, eu sempre comentei muito, sempre me meti bastante, fazendo comentários para os meus colegas, também recebia os comentários deles, e muitas vezes, a partir dos comentários deles eu mudei coisas nas minhas músicas. Esse tipo de sistema é bem proveitoso, assim, de tu apresentar uma música e ser comentado pelos teus colegas. Isso é uma coisa boa, que funcionou muito bem pra mim. Inclusive acho que fui uma das pessoas mais flexíveis, no sentido de “é tu tem razão, vou mudar minha peça”, no sentido de ouvir o que os outros tinham pra me dizer e acatar. A música mexe muito com a vaidade e ego das pessoas, né? Mas como eu sou mais amaciado, eu sou um senhor de meia idade [risos], quase quarenta anos, eu já não tenho mais esse negócio. Porque quando tu tem vinte anos, daí tu tem um ego menos amaciado. [Eu] já tive experiência, já aprendi a me distanciar um pouco da minha música, gostaria cada vez mais exercitar isso (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio ao falar da sua experiência, reflete sobre a troca de opiniões e dicas durante as aulas de composição. Manifesta também a necessidade de ser flexível e aproveitar as sugestões através do distanciamento em relação à sua própria composição para aceitar as críticas e aponta para o quanto suas experiências prévias e maturidade contribuem para isso.

Antunes (2002) (apud Silva, 2005) enumera algumas habilidades necessárias ao aluno no ensino superior: compreender e expressar, raciocinar logicamente e de maneira crítica, compreender e repensar, criar, adaptar-se, decidir, selecionar,

levantar hipóteses, planejar, argumentar, liderar, etc, onde o princípio vigente é o da autonomia. Neste sentido, o ensino acadêmico é mais uma possibilidade para novas discussões e apontamentos, para proporcionar outros questionamentos e trocas.

2.3 NA GRADUAÇÃO

No terceiro momento da entrevista propus que os entrevistados falassem de suas experiências como alunos de graduação. Luke revela tranquilidade e lembra das obrigações em pertencer a um lugar com regras específicas.

Eu cheguei muito tranquilo na faculdade, no sentido de “eu não vim aqui pra provar nada pra ninguém. Tô aqui [na faculdade] pra entrar nas padronizações da faculdade”. A faculdade exige uma padronização, ela exige que tu entre, tu pode aumentar o padrão, mas tu tem que entrar no padrão. Eu vim tranquilo: “vamos ver o que vai acontecer!” Eu achei muito legal (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke chamou atenção para a diversidade cognitiva e cultural dos colegas e para a sua dificuldade inicial – que depois tornou-se um dos seus grandes aprendizados - em conviver com pessoas muito diferentes.

Os pontos positivos que eu achei foi: diversidade cognitiva de todo mundo e a diversidade cultural mesmo, de todo mundo. É uma salada! Mas o legal é tu aprender a conviver com essa salada porque a vida lá fora é uma salada. É que normalmente a gente tende a se juntar com as pessoas que gostam da mesma coisa que a gente gosta. É muito difícil lidar com a diversidade. Então a faculdade me proporcionou isso, saber lidar melhor com as diversidades das pessoas. Isso aí eu achei a melhor coisa, tanto de conhecimento quanto de gosto mesmo. Eu achei fantástico, gostei de verdade!. Às vezes eu voltava “p da vida” pra casa; às vezes, não. Às vezes voltava tranquilo e relax. Ao longo a gente vai aprendendo a lidar com isso (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke também valorizou as leituras realizadas durante o curso de graduação. Pode-se inferir em sua fala o contentamento e o agrado das leituras e a sua constante atualização através de livros e artigos acadêmicos.

Uma coisa que eu gostei bastante foi as leituras do universo acadêmico da música popular assim. Eu achei legal pra caramba, a parte educacional mesmo, de aprendizagem. Isso eu gostei, leio até hoje. Compro livros até hoje, o que sai de artigos, de compilações de artigos, sempre comprando (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke relembra a falta de embasamento teórico e prático de muitos de seus colegas nos momentos de apresentação de suas composições e as discussões sobre determinados estilos musicais nas aulas de composição. Chama atenção sobre a necessidade de saber explicar o evento musical.

Me chamou muito a atenção o seguinte: eu via meus colegas tocando coisas maravilhosas e não sabiam explicar porquê. Falavam que era uma luz divina... Isso é baléla, baléla de algum compositor x ou y que é famoso e deu certo. Todo mundo pega essa jargão pra si: "eu tive uma intuição espiritual" que me levou pra isso. Não! Se tu quer ir pra um acorde x ou acorde y é simplesmente uma questão de escolha. Tudo bem que tem uma parte intuitiva, não sabe explicar ao certo, mas tem todo um passado teu musical que tá te levando pra um lado ou te levando pra outro. Uma escolha. É sempre isso. Eu gostava muito das aulas do Zanatta [Prof Dr. Luciano Zanatta] por causa disso. Ele era mais tranquilo nessa parte e foi nas aulas dele que eu vi que ninguém sabia explicar suas músicas. "Mas tu acabou de fazer isso, o que tu tá fazendo?" [ele perguntava] e respondiam "ah, eu tô fazendo uma levadinha assim, depois eu vou pra uma parte assim". "Não, mas não é assim, [é] explicar por palavras". As pessoas não sabiam, sabe?! As aulas de apreciação, a gente tinha que ouvir um determinado estilo [e] "o que tu acha disso?". E respondiam "ah eu gostei". Não quero saber se tu gostou ou não gostou, não é essa a pergunta. Tu tem que analisar tecnicamente o que tá acontecendo, tu tem que saber discernir no teu cérebro o que tá acontecendo, saber falar sobre isso. Isso eu achei uma coisa bacana da faculdade, que me abriu os olhos pra isso, tu saber o que tu tá fazendo, ou seja, trocando em miudos, tu tornar tudo o que tu tá fazendo mais consciente. Tu tem que ter consciência do que tu tá fazendo. Tu sair falando bobagem pra todo mundo tem um problema muito sério. Tu sair tocando bobagem, a mesma coisa (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke refletiu também sobre suas atividades profissionais interligadas com as aulas no ensino de graduação e a dificuldade em organizar seus compromissos profissionais concomitantemente com a formação acadêmica.

(...) na época da faculdade, até hoje, a minha agenda era muito apertada de horário. Eu senti que eu poderia ter me dedicado muito mais. O que eu fiz? Eu estabeleci pra mim o que eu era naquele momento. Daí eu listei: músico, em primeiro lugar; segundo lugar, eu sou professor, vivo disso; em terceiro lugar, sou estudante. Então eu tive que botar literalmente a faculdade em terceiro lugar. É complicado isso, tu tá investindo num negócio e coloca em terceiro lugar. Eu gostaria que a faculdade na minha vida estivesse em primeiro lugar, eu iria aproveitar muito mais, eu já ia ter saído de lá e entrado... feito um mestrado, uma pós, alguma coisa [em seguida], só que não deu, por causa dessas prioridades. Mas ao mesmo tempo, se eu tivesse feito ela mais cedo, eu acho que não ia ter aproveitado como não aproveitei agora entendeu? (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Já Julio chamou atenção para outro fato:

[...] O pessoal [na UFRGS] tá tentando fazer uma integração entre os compositores e os intérpretes. Sempre foi um pouco separado: o cara faz piano, o outro violino, os instrumentistas, os que estudam bacharelado no

instrumento, e os caras estão lá e têm uma pressão grande de fazer repertório, têm que estudar as peças que vão ser tocadas, e aí, dificilmente, quando chega um compositor e fala: “ah, tu quer tocar uma música minha?” e daí, o cara já tá cheio de repertório, ele já fica meio refratário assim. Difícil tu arrumar um intérprete que seja ali aluno. Tá sendo feita uma cadeira de música de câmara com integração dos compositores. Eu não sei se eu vou pegar isso daí porque eu já tô acabando. Pra mim já não vai... Mas a nova leva que tá estudando composição [talvez] já consiga fazer uma integração com os alunos, isso é uma coisa boa porque daí os caras vão tocar uma música dos próprios colegas. Uma coisa que seria legal é ter grupos formados na faculdade, e mantidos de alguma forma durante a faculdade, tipo, tu vai nos Estados Unidos, daí tu vai numa universidade, tem duas *Big Bands*, tem um grupo, um quarteto de cordas, ou dois, com os alunos, ou um quinteto de sopros, alguma coisa assim que mantenha uma atividade musical. Isso com o tempo vai melhorar, não sei se ainda vou pegar isso como aluno. É uma coisa boa (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio problematiza em sua fala a falta de comunicação entre as diversas ênfases nos cursos de graduação em música da UFRGS e sugere a criação de grupos que, de uma certa forma, mantenham atividade musical constante, servindo de apoio para compositores, intérpretes, licenciandos e regentes em formação, no sentido de colaboração mútua através da prática musical conjunta.

A universidade é um espaço muito diversificado. Assim como Julio chamou a atenção, a universidade é um lugar *universal*, com acesso a todas as pessoas que optam por buscar o ensino de graduação. Nesse sentido, a universidade é um local com uma diversidade ampla.

Vai nesse viés da reflexão sobre a diversidade o comentário de Luke, sobre suas percepções em relação aos perfis de músicos.

As percepções que eu tenho, algumas são atuais, outras nem tão atuais. Eu vejo que o músico erudito sabe bem mais o que tá fazendo do que o músico popular. Tô falando do pessoal mediano. Quem é acima da media, não tem discussão. Essa consciência do que cada um representa no grupo. Eles [os músicos eruditos] lidam com grandes grupos sempre. Lógico que tem pequenos grupos de câmara, basicamente eles são treinados pra isso, tocar em conjunto, por se dedicarem mais ao instrumento, são mais organizados porque como, imagina quinze músicos desorganizados tocando, o ensaio é um caos. Já parte desse principio, de um respeito: “vamos tocar o que é pra ser tocado, vamos estudar o que é pra ser estudado”. O músico erudito tem mais esse foco. O popular é muito no peito e na raça. Normalmente vem de uma escola informal. A gente tem a tendência de sempre pegar aquela informação que foi dada pra gente e serviu e “pô, isso funciona”. A gente tende a achar que isso é uma verdade absoluta. É o maior erro do músico popular, achar que [a forma] como ele aprendeu e como ele tá tocando é o melhor jeito. É apenas um jeito de se tocar, isso eu vejo a maior diferença entre o músico popular e o músico erudito. A outra diferença é como eles [os músicos eruditos] trabalham com outras dinâmicas. Acho que o ouvido fica mais refinado, isso é treino, saber identificar as dinâmicas, andamentos, ter essa percepção do todo. Acho que isso é treino. O popular é diferentes. Às vezes ele não desenvolve tanto essa percepção. Tô falando no geral, eu

posso pegar nas ondas populares quem toca em bar, quem toca em banda [de] baile, é um volume muito alto, é complicado, vai ferindo tua percepção (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Mesmo fazendo uma ressalva no final – *“Tô falando no geral”* - Luke pontua diferenças entre o que ele vê como sendo a atuação de músicos populares e eruditos baseado em um imaginário essencializado de uns e de outros. Retrata o músico erudito como consciente do seu fazer, capaz de relacionar-se com grandes grupos, dedicado ao seu instrumento, à par do seu papel no grupo e na organização. Já o músico popular, oriundo provável de uma escola informal, estaria refém da crença em verdades absolutas sobre sua prática e sua aprendizagem.

Muito do que expressou Luke Faro acima, tem ressonância no cotidiano de muitos músicos populares e eruditos, mas é preciso ponderar que há muitos músicos, de um lado e de outro, que não se enquadram nesse tipo de atuação. O próprio Luke, identificando-se como músico popular, tem uma atuação diferenciada e inclusive, como vimos, educação formal e acadêmica.

Sobre essa questão dos diferentes perfis de músicos, Julio chamou a atenção para o músico intérprete:

O que eu posso te dizer sobre perfis de músicos é que começou a existir uma separação, já há muito tempo, entre o compositor e o instrumentista. Porque antigamente, o cara fazia tudo. O Chopin tocava piano e compunha pra piano. Se bobear, ele regia alguma coisa também. O cara chutava, depois ia pro gol defender. Atacava em todas as frentes. Os músicos de antigamente eram mais “mão na massa”. E depois, com o advento da gravação, o esquema de tu ter gravações das performances, aí tu vai ouvir um Horowitz⁷ tocando piano e tu vai querer tocar piano naquele nível. Tu passa a ter referências muito altas. O cara que quer se dedicar a tocar um instrumento, ele parte de uma série de referências altíssimas. Ele vai pegar a melhor gravação de Bach feita no piano, o cara vai pensar, vou ouvir o Glenn Gould⁸. Daí o cara vai ouvir, o cara, de tão absurdamente bom que é, e ali ele vai querer, “bom se agora eu vou tocar Bach, não vou poder tocar nenhum pouco pior do que o Glenn Gould”. Esse padrão. E daí o que acontece, aquele cara que tinha aquela mente aberta, compor e tocar, eu posso fazer as duas coisas, daí ele vai ficar só tocando talvez porque ele estabeleceu um nível de excelência muito alto. Pra ele chegar nesse nível, sei lá, muitas vezes ele tem a metade do talento do Glenn Gould, então ele vai ter que trabalhar três vezes mais do que ele. Daí não vai sobrar tempo. Pro Glenn Gould é muito fácil compor e tocar, o cara é um gênio, o horário

⁷ Vladimir Samoylovych Horowitz nascido na Ucrânia, foi um virtuoso pianista erudito, considerado como um dos mais brilhantes pianistas de todos os tempos, devido à sua excepcional técnica aliada às suas performances contagiantes (Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Horowitz Acesso em 15/04/2011)

⁸ Glenn Gould foi um genial e renomado pianista canadense, conhecido especialmente por suas gravações de Johann Sebastian Bach. (Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Glenn_Gould Acesso em 15/04/2011)

do dia dele rende. Agora se tu quiser só tocar como ele, talvez tu tenha que nascer de novo umas três encarnações [risos] pra conseguir tocar o que o cara toca e não vai dar tempo de compor. Dá pra entender o que eu tô falando? É que antigamente se errava mais entendeu? Se aceitava mais o erro. Hoje em dia, com essa paranóia [de] ter um nível absurdo de referências, se tu quiser ser alguma coisa, o cara que tá ligado em ser intérprete, talvez ele teja gastando muito tempo nisso. Esse é o perfil do músico intérprete. Qual a consequência prática disso? Ele tem pouco tempo pra refletir efetivamente o que tá sendo feito na música (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio apontou para uma problemática relativa ao músico intérprete, da busca nos dias atuais pela excelência na prática musical. Mas apesar de utilizar como exemplo Glenn Gould, um músico considerado “erudito”, sua reflexão novamente mistura músicos tanto eruditos quanto populares, em sua busca “paranóia” contemporânea na busca da excelência.

Feichas (2008) ao refletir sobre a inclusão da música popular na Escola de Música da UFMG, fala sobre a mudança do perfil dos alunos que cursam graduação.

Interessante notarmos também a mudança geral do perfil dos alunos que cursam a graduação hoje: a grande maioria não vem de formação de conservatório tendo passado somente por uma educação formal. Pelo contrário, eles vêm de práticas de aprendizagem informal e com vivências da Música Popular. Nesse sentido, eles buscam aprimoramento daquilo que já iniciaram previamente e se identificam com as disciplinas que tratam de questões diretamente relacionadas à Música Popular. Nessa realidade na qual a diversidade de perfis é cada vez maior cabe uma discussão acerca de abordagens pedagógicas que trabalhem com a idéia de integração (Feichas, 2008, p. 2).

Com essa preocupação, sobre a adequação ou não da academia em relação às expectativas dos colaboradores dessa pesquisa, perguntei-lhes sobre como viam a academia num todo: disciplinas, organização, metodologias, docentes.

De início a maior dificuldade de um cara que não entrou numa faculdade é capacidade de se enquadrar de fazer uma coisa que ele goste ou não. O popular é um músico muito livre. O músico popular ele fica fazendo escolhas o todo tempo de carreira e lógico que as escolhas tendem a ir por um lado que tu mais gosta, tu vai acostumando a fazer só coisas que tu gosta. E a faculdade, a maior dificuldade do músico popular são duas coisas: a capacidade de enquadrar na grade curricular e, no meu caso, alguns colegas são caras que já entraram com uma carreira formada, ou seja, se eu não desse certo no meio da faculdade, eu poderia parar tranquilamente e seguir o que eu tava fazendo porque eu já tinha minha carreira seguindo junto. Isso é uma outra dificuldade, se enquadrar e moldar toda essa carreira que tá junto. E pra isso não servir como um peso até pra quem tá na tua volta, pelo contrário, levar isso pra dentro da faculdade pra elevar o nível de todo mundo, o nível de discussão dentro da sala, elevar o nível da faculdade no geral (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke relata que o músico popular é um profissional *muito livre* e comentou que sentiu dificuldades em enquadrar-se no âmbito acadêmico. Relaciona essas dificuldades à grade curricular, no que tange em conciliar sua carreira como músico profissional e a graduação. Pontuou ainda que o fluxo entre sua carreira como músico pode colaborar muito na qualidade do nível de discussão dentro da sala de aula e no âmbito acadêmico no geral.

Já Julio enfatizou a liberdade que teve com seu professor. Neste sentido, chamou a atenção que esse é propósito da graduação: ser lugar de encontro de saberes, de diversificação de pensamentos e, ao mesmo tempo, de cumprimento de obrigações acadêmicas, de prazos para a realização das atividades propostas.

Eu vejo a academia como um encontro de vários conhecimentos, isso seria o ideal, onde tu tem várias correntes acontecendo, tem acesso a essas informações. Pra mim, foi muito útil cursar composição, no sentido de que tive acesso a um outro repertório que eu não teria me interessado talvez sozinho. Por exemplo, meu professor [de composição] é muito aberto, nunca disse: “não faz isso” ou “isso não é música”. Nunca tive esse tipo de coisa, de ser vetado, nesse sentido acho muito bom o que trouxe assim, como repertório. Outra coisa que pra mim é muito bom é aquela coisa do *dead line*, do prazo. Se tu tem duas semanas pra compor a música, então eu vou ali e faço. Porque eu sou muito preguiçoso, se não tiver um cara [pra] me cobrar talvez eu não faça! Eu tenho que fazer, é o que leva a gente pra frente (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

As polêmicas barreiras que frontierizam essa divisão, discutidas no início deste capítulo, mostram dificuldades na aproximação destes conhecimentos. Sobre essa reflexão, perguntei aos entrevistados sobre uma possível separação entre o erudito e o popular, a ponto de serem cursados na graduação de maneiras distintas, ou em momentos diferentes. Luke respondeu assim:

Eu acho que não deveria ser separado. Eu acho que dentro do curso de licenciatura, a gente teria que ter a noção das duas coisas bem explícitas, são separadas, mas ter juntas. Acho muito válido qualquer percussionista popular saber, cara que toca no couro direto [referindo-se aos músicos que usam as mãos para tocar percussão], que é uma coisa intuitiva talvez primitiva humana, tocar diretamente no instrumento, eu acho muito interessante ele ter um conhecimento e sensibilidade desenvolvida pra ouvir uma peça inteira que não tenha uma percussão, identificar ritmicamente o que tá acontecendo, saber ouvir, saber o que tá acontecendo. [...] Só que acho outra coisa também, eu acho que os instrumentos atuais mereciam um curso específico sobre eles, acho que tinha que ter curso de contrabaixo elétrico, acho que tinha que ter curso de teclado, que não existe, o piano só existe até hoje porque tem teclado. Se depender do piano, quantas pessoas podem ter? O repertório não interessa, saber mexer com as coisas atuais, curso de guitarra, curso de bateria, tem que ter isso aí. É o que tá sendo feito na música atualmente (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Na fala de Luke, percebe-se sua opinião em não diferenciar o erudito do popular na graduação, apesar de *separar* o erudito do popular. Ele considera importante o desenvolvimento da sensibilidade e conhecimento. Através de sua fala pode-se inferir a preocupação que Luke tem com o embasamento e a fundamentação teórica da prática musical, ou seja, saber ouvir para saber argumentar, analisar e conceituar o fazer musical. Luke chama atenção também para a necessidade de cursos específicos de instrumentos atuais como teclado, contrabaixo elétrico, bateria.

Informalmente Luke acrescentou a necessidade de dominar as novas tecnologias no intuito de atualização no que tange a gravações, composições e docência. Para completar essa reflexão, de acordo com Cunha e Martins (1998):

a tecnologia emergente aliada a esta nova linguagem musical pouco ou nada está presente na educação atual, sendo utilizada apenas no âmbito da criação musical. A grande maioria de softwares de música, ditos pedagógicos, são desenvolvidos com objetivos meramente comerciais e assim não contemplam os conteúdos e conceitos desta nova estética (Cunha; Martins, 1998, p. 8).

Já Julio disse que:

Tem alguns assuntos que tu não tem como separar muito, né?! Vou falar em contraponto: daí tu vai dizer que contraponto é só pra música clássica? Não, pode fazer contraponto na música popular, Pixinguinha fazia contraponto, uma flauta fazia uma coisa, o saxofone fazia outra. [...] Vou ter que passar pelo Bach: e a harmonia da música popular é tão diferente da música erudita? Não, ao contrário, muitas coisas são herdadas. Inclusive, Debussy tá lá pra nos ensinar, influenciar a Bossa Nova. Agora, o que muda é a abordagem, né? A forma como o cara aborda, o modo de praticar isso daí (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Neste sentido das relações entre procedimentos eruditos e populares que se retroalimentam, Wolff comenta que:

Tom [Jobim] comentou que em *Chega de Saudade* usou uma sucessão de acordes “que é a coisa mais clássica do mundo”. Disse também que a Bossa Nova tem “influências profundas de Villa-Lobos”. Quanto à harmonia, reconhecia a influência de Debussy e Ravel no uso de acordes expandidos. Absorveu muito também de Gershwin, como em *Chansong*. Vejamos alguns aspectos da música de Jobim nos quais estas influências podem ser observadas. O desenvolvimento melódico através da repetição e transposição de motivos curtos, do qual falamos acima, foi herdado não apenas de Chopin, mas também de Gershwin. Outra importante influência de Chopin foi a harmonia de condução de vozes, com uma nota permanecendo estacionária enquanto as outras vozes movem-se paralelamente de um acorde para outro. Vemos isto em canções como

Passarim, Canta Mais, Falando de Amor e até mesmo em *Samba de uma nota só*. Em suma: Tom Jobim é, sim, um músico popular, mas a influência da música erudita em sua obra é inegável. O curioso é que, pelo menos na década de 1960, isto não era reconhecido por alguns expoentes da música erudita (Wolff, 2007)

Os comentários de Wolff (2007) complementam a reflexão que Julio propôs ao questionar *tem alguns assuntos que tu não tem como separar muito, né?! Como Wolff que considera Tom Jobim um músico popular, mas a influência da música erudita em sua obra é inegável*, Julio também aproxima as fronteiras entre música popular e música erudita. Com este exemplos é possível apontar para a existência de inúmeras contribuições benéficas nas mútuas influências do erudito para com o popular e vice-versa.

Em relação ao ensino de música popular e erudita no ensino de graduação, Luke disse que

A academia me preparou pra trabalhar com música popular. Bem específico, erudito, só se for no sentido histórico e [da] apreciação. Não me preparou para, por exemplo: se eu quisesse fazer um arranjo de cordas eu teria que me dedicar um tempo pra saber direitinho como funciona esse tipo de coisa, mas se eu tiver que fazer um arranjo popular pra mim é muito mais fácil até por causa do meu passado todo. Acho que ela [a academia] me preparou mais pra isso, pensar em algumas vozes e aí fazer um arranjo, nesse sentido, e trabalhar com os alunos a parte de cantigas, folclore, são coisas de fácil assimilação e de evolução rápida (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010) .

Julio explicou que na UFRGS, onde ele estuda ainda não existia graduação na área da música popular, sendo mais voltada à música erudita.

[...] É que na verdade não existe um curso nessa área [popular] na UFRGS, ainda é mais voltada a música erudita com aquela separação que traçamos no início. A ênfase não é em tocar *standards* [de jazz], tocar Tom Jobim, música brasileira, choro, pelo menos até agora. Mesmo o curso de composição, que o cara vai se formar em composição clássica, isso não quer dizer que ele vai ser um compositor. Há muitas barreiras que a pessoa tem que passar pra realmente ser [um compositor]. É que nem na faculdade de Direito. Quantos daqueles caras vão ser advogados bem sucedidos, no sentido de serem profissional que tem retorno financeiro bom? Tem uma parcela muito pequena. O sucesso no mercado de trabalho depende de cada um, e de seu esforço pessoal, sua competência, do que propriamente da faculdade. Talvez exigir isso da faculdade é pedir demais (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio também apontou a existência de dificuldades que os estudantes enfrentam até a conclusão da graduação e salientou que o estudo numa área

específica muitas vezes não garante o retorno financeiro esperado, considerando esse fato estrapolar o papel da universidade.

2.4 COMO PROFESSOR

No terceiro momento da entrevista questionei os entrevistados sobre suas experiências como docente, mais especificamente, em aulas particulares de instrumento. Luke na sua fala relata o que melhorou na sua aula após a graduação.

Coisas que melhoraram na minha aula particular foram: busca geral de referências, então por exemplo, eu fui muito mais nas fontes do que eu ia antes, eu exponho pro aluno e vejo que ele fica assim 'nossa!', não é no sentido de mostrar que eu sei, mas no sentido de mostrar que eu absorvi aquele conhecimento na faculdade e minha aula tem o diferencial por causa disso, acumulei um repertório histórico técnico-didático que melhora minha aula, acho que isso é a principal diferença, volta e meia me vejo falando sobre história da música com meus alunos, algumas coisas vindas da faculdade que eu falei 'ta, beleza, não vi essa parte na faculdade então eu vou procurar' eu não vi isso porque não tinha lá, eu toco muito música instrumental jazz, a gente não fala do jazz, então fui buscar algumas raízes históricas do jazz envolvendo a bateria e aí na música brasileira eu vi lá, história do samba, música ocidental, clássica (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Luke observa que após o término do curso de graduação, sua atividade como docente melhorou, pois teve maior preocupação em melhor embasar as atividades propostas, de forma a trazer mais referências, abordagens, contextualização, dados históricos no intuito de melhor explicar as práticas musicais orientados por ele em aula. Lucy Green chama atenção para algumas características da prática da música popular, em especial, para o processo de enculturação, ou seja, a imersão diária do indivíduo num determinado estilo de música principalmente através das práticas de tocar, compor e ouvir músicas de um determinado contexto social (Green apud Couto, 2008, p. 2). Neste sentido a prática docente de Luke está muito próxima do ideal proposto por Green. Luke busca mergulhar seu aluno no ambiente música; através das práticas, da composição e da audição. No momento seguinte ele fala sobre como ocorre sua aula.

volto a deixar claro, é uma metodologia de ensino privado, aula particular, não é aula em conjunto, acho que modifica um pouco, porque daí a gente tem a obrigação de se moldar ao indivíduo, porque o cara chega aqui e ele é um cara único, ele tem um passado musical dele, tem os objetivos dele, tem os anseios e as dúvidas, e os temores, é uma pessoa, não dá pra gente generalizar, eu até apresentei em alguns trabalhos de projetos de pesquisa

lá no IPA, que era a capacidade de criar uma metodologia única pra cada aluno né, tu ter um material x ou y lá (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

A prática adotada por Luke ao encarar cada aluno de maneira única aponta para o que Green aponta como uma prática característica do ensino de música popular: “1) escolha do repertório diretamente ligadas às músicas que muito se conhece e das quais se tenha grande afetividade; 2) as práticas aurais, como o copiar músicas de gravações de ouvido; 3) o tocar em grupo como um meio de aprendizagem desse repertório; 4) a integração entre compor, tocar e ouvir, com grande ênfase na criatividade. Essas atividades são chamadas de “práticas de aprendizagem informal da música” (Green apud Couto, 2008). Pode-se inferir que Luke ao dizer *volto a deixar claro*, possivelmente estivesse receoso de ser mal interpretado. Sua preocupação possivelmente esteja ligada a conceitos de uma pedagogia que privilegia o repertório europeu, como também as metodologias de ensino da música com foco no ensino de notação tradicional (Feichas, 2008). No momento seguinte da entrevista, Luke refletiu sobre o perfil do seu aluno particular.

Eu não tenho uma ficha de cada aluno, mas eu tenho um perfil, eu vou conhecendo o aluno e daí eu tenho os aspectos técnicos, aspectos teóricos, aspectos de coordenação e de repertório, que daí eu vou direcionando os alunos, se eu começo com uma série de exercícios com tal finalidade, eles vão levar umas três, quatro aulas dependendo do alunos, mais ou menos funciona assim, então eu trabalho de acordo com as necessidades, as aulas que eu dou, não são um curso profissionalizante, quando ele é um curso profissionalizante, técnico ou superior, o aluno tem que se adaptar ao que tem, qual é a finalidade de tu estar lá?, se formar e ter aquele diploma, tu está capacitado de acordo com a UFRGS, aqui as aulas com as pessoas que me procuram, procuram pra uma satisfação pessoal mesmo, alguns querem melhorar muito tecnicamente e profissionalmente, alguns querem simplesmente pra adquirir um pouquinho mais de conhecimento ou tocar algum ritmo que ele não conseguia, alguns vem pra se desestressar, eu não posso ficar engessado, eu tenho que ter a flexibilidade assim, e a capacidade de entender os anseios e os objetivos de cada aluno, e é aí que entra a parte do professor mesmo, de conseguir ver qual é a melhor maneira de captar, de conseguir passar um exercício que, porque a gente serve como um grande espelho motivado, a gente tá na frente dele e ele fica se enxergando, é sempre assim que funciona (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

A forma como acontece as aulas de Luke é semelhante com a proposta pela educadora musical Alda de Oliveira (2006) que traz a idéia sobre a “abordagem pontes”. Essa idéia traz a reflexão sobre a necessidade de reconhecer a formação musical prévia dos alunos, agregando-a ao novo conhecimento. Oliveira traz como princípios a observação, naturalidade, técnica, expressividade e sensibilidade dos

alunos. O professor, neste caso, é um criador de estruturas e que cada aluno é um caso, tem seus processos, suas características e expectativas. Para a autora, como professores, é essencial estarmos preparados e fundamentados para fazer opções, para buscar e implementar soluções diante da diversidade sócio-cultural que se expressa. Hoje, o que se apresenta para o mundo é uma grande quantidade de informações virtuais, facilidade para gravações musicais, maior acesso aos meios de comunicação, e nós, educadores, temos de acompanhar esses avanços tecnológicos e trazer para os alunos cada vez mais novas atividades, propostas e idéias, diminuindo os pré-conceitos que existem entre o erudito e o popular, de forma a agregar possibilidades à Educação Musical.

Desta maneira, pode-se concluir que a abordagem pontes também está associada às aulas de Julio. Questionei-o se ele apresentava música erudita da mesma forma como aprendeu no ensino de graduação, ele respondeu:

Não, mas de vez em quando eu pego uma peça de Bach e boto aqui na estante, só que em vez de aprender a música, eu pego um fragmento que Bach fez e vamos digitar ele no violão, vamos ver se a gente pode desenvolver ou criar outra coisa a partir dessa idéia, nesse sentido eu uso texto do repertório, mas não sou professor de violão erudito, as vezes gosto de pegar um negócio desses e brincar com ele, pegar o padrão que o cara criou de contra-ponto e utilizar em outra música. É que na verdade o meu jeito de ensinar é um pouco particular meu, me considero mais um solucionador de problemas, eu tenho problema com tal coisa dai eu tento ajudar o cara a resolver esse problema, talvez o meu talento maior seja justamente ter um pouco de intuição, olhar pro cara e olhar o jeito que ele toca e diagnosticar, tipo “pode tocar menos tenso isso aqui, pode pensar uma coisa diferente”, e não propriamente ter um programa rigoroso de ensino passo a passo, o meu jeito de ensinar é meio caso a caso (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Pode-se concluir que a concepção de aula particular para Luke e Julio são muito parecidas. Os dois músicos-docentes pensam e encaram seus alunos de maneira muito particular, como *caso a caso*. Eles tentam formar diversas opções, ou abordar de formar a criar pontes entre os conhecimentos que julgam pertinentes para cada momento. Desta forma se faz necessário, para que se possa compreender o aluno, entender qual o significado de sua prática musical e valorizar suas práticas antigas, com uma trajetória extensa.

Neste sentido Green diz que “se não levássemos em conta os interesses dos alunos, estaríamos nos furtando de alguns dos mais importantes e interessantes aspectos do âmago do estudo” (Green, 1997b, p. 27). Neste aspecto pode-se inferir

que as atitudes de Julio e Luke como docentes refletem a maneira como gostariam de aprender ou a maneira como eles aprenderam, e ainda, que agem dessa forma porque obtiveram êxito nos seus processos.

Em alguns momentos da entrevista Julio relata que mesmo alunos da graduação da UFRGS o procuram para aulas particulares.

Eu tenho vários alunos que fazem violão lá na UFRGS, eles vem ter aula comigo aqui, acaba abrindo uma outra porta pros caras de *grooves* e ritmos de samba e coisas que eles aprendem aqui sobre improvisação, coisas que eles não tão vendo na faculdade necessariamente (...) estavam me procurando justamente porque tinha uma parte deles que não tava amadurecida, um outro lado que eles não estavam vendo como instrumentistas..(...) eu notava algumas dificuldades que esses caras tinham, que era sob ponto de vista popular, era uma coisa facilima, só que ele não tinha a abstração necessária pra fazer aquilo porque ele tá pensando de outro jeito, pensando em outro repertório (...) isso é muito interessante né, então a gente vê que as pessoas tem habilidades diferentes, isso é bacana de ver né?! porque tu vê que o cara desenvolveu uma habilidade e tu desenvolveu uma outra, elas podem ser complementares (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

A fala de Julio é muito rica. Julio observa que a abertura de novas possibilidades através do contato diferente do seu ambiente de trabalho, resulta na abertura de novos conceitos e práticas musicais. Dessa forma, ele inclui esses profissionais no meio *popular* e valoriza as habilidades diferentes da sua.

Em relação aos processos diferentes de aprendizagem, questionei os entrevistados sobre as ferramentas importantes para tocar um instrumento. Para Luke,

alguns aspectos da aprendizagem que utilizo aqui direto, utilizei nos meus estágio também que são aqueles aspectos de apreciação, técnica, repertório, esse tipo de coisa assim, isso ai foram as coisas de aprendizagem que eu busquei lá, que eu aplico aqui, percepção, leitura, sempre, sempre, sempre. Nas minhas aulas eu abordo três aspectos que é: a leitura, técnica e coordenação, só que eles são muito amplos, eu não quero muito que o aluno seja um leitor a primeira vista, não é essa a minha idéia, quando fala leitura eles se apavoram, porque acham que acham que é a leitura a primeira vista (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

A fala de Luke descreve aspectos como apreciação, técnica, percepção, coordenação e repertório sendo as principais ferramentas para tocar música popular. Do mesmo modo que Luke fala sobre a leitura de partituras não ser o foco para a prática musical, para a cultura da música popular, conforme Arroyo (2001), a notação musical seria desejável, mas não determinante na sua produção e

aprendizagem. Arroyo defende essa ampliação conceitual e prática necessária para lidar com esse quadro conflituoso. Ela entende que essa ampliação contribuirá para se abordar as músicas populares nos sistemas escolares/acadêmicos livres das amarras da cultura musical erudita que, afinal, tem sido a lógica hegemônica nesses sistemas (Arroyo, 2001, p. 67).

Na sequência Luke compara a leitura de partitura com a leitura cotidiana.

isso [leitura de partituras musicais] são anos que o cara precisa desenvolver pra botar na frente e ler como ler um texto, daí eu faço a seguinte pergunta pro meu aluno: 'quando é que tu aprendeu a ler' ele diz 'ah, eu tinha uns sete anos' e eu pergunto 'desde quando tu aprendeu a ler texto, qual foi um dia na tua vida que tu não leu?' aí ele para e vê que desde os sete anos de idade até hoje ele nunca não leu um texto, nem que fosse uma placa, é impossível tu não ler nada hoje em dia, isso ficou tão automático, quando tu aprende a leitura de partitura, se tu fizer a mesma coisa com a leitura de texto, tu vai ficar um exímio leitor, não tem nem sombra de erro, só que a forma de comunicação não é via partitura, é via som, ela é importante até certo ponto, para as minhas aulas acho que ela é importante pro desenvolvimento do senso rítmico, percepção rítmica e raciocínio rítmico porque a gente só vai raciocinar em cima de alguma coisa se a gente tem um entendimento, se a gente não entende é muito difícil raciocinar em cima, pegar essas divisões rítmicas, saber ritmicamente o que tá acontecendo pra não ter erro, não ter dúvida, eu vou fazer tal coisa, ou não vou fazer tal coisa, vou ficar bem quieto que tá tudo muito bom, essa parte de coordenação e a parte técnica do instrumento (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Pode-se inferir na sua fala que Luke traz essa comparação para não levar seu aluno a negligenciar a leitura dos códigos escritos da música, mas sim aproximá-la dele, torná-la próxima. Ele relata que explica ao aluno a necessidade de saber ler com intuito de melhor entender suas aprendizagens no instrumento, a leitura como um meio para chegar a um propósito musical. Botelho (1997 apud Couto, 2008, p.3) analisa as verdadeiras funções que as partituras de músicas populares carregam dentro dessa cultura. A autora diz que é característica própria deste tipo de repertório a não "obrigatoriedade" da fidelização do intérprete em relação à obra do compositor, muito pelo contrário, é comum encontrar diversas regravações com adaptações livres dos intérpretes. Julio também observa a questão da notação tradicional da música.

As ferramentas mais importantes são as mais básicas, são as mais elementares e as mais importantes, o cara ler partitura, solfejo rítmico, aquelas coisas que o cara aprende nas aulas de percepção e solfejo, aquilo é a coisa mais elementar, te dá uma consciência do que tá acontecendo na música, tipo, a minha leitura à primeira vista não é grande coisa, mas eu escrevo tudo que eu quero (...) se eu tocasse em orquestra, ou grupos que fosse mais exigido isso provavelmente eu estaria melhor nisso, são coisas

que tu vai melhorando, faz parte daquele aprendizado que eu tive.. tá ficando cada vez mais essencial, daí quando tu começa a te dar conta que isso é mais importante pra fazer a música que tu quer fazer aí tu começa a buscar também, eu sempre fui assim, eu sempre esperei o sapato apertar pra comprar outro sapato, quando começa a me apertar eu vou em busca dele, são fases que o cara vai passando.. essas ferramentas são as mais básicas, fundamentos, alguns deles pode até ter antes da faculdade, podem ser aprofundados na faculdade né (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio na sua fala, relata não ser um excelente leitor de partituras, entretanto, diz dominar o essencial para a sua prática. Ele explica que sua leitura musical não é exímia porque ele não teve essa exigência na sua prática. Pode-se inferir que para a música que ele mantém maior contato no cotidiano não existe uma necessidade tão grande, no entanto, afirma a importância da leitura musical.

Na música, mais especificamente na música popular, entende-se que cada gênero musical tem suas especificidades, *levadas*, formas de compreensão, valorização do improviso, riquezas importantes. Neste sentido, se faz necessário entender quais são as ferramentas fundamentais para tocar música popular. Sobre essa relação, Luke disse que

depende do instrumentista, se for específico da bateria, acho que um baterista tem que ter um bom conhecimento rítmico, entender ritmicamente o que tá acontecendo, não é um ritmo específico, vou tocar baião, xote, não é isso, é saber como são as divisões, porque isso aí eu costumo falar para os meus alunos, se hoje me largarem no meio da Indonésia pra tocar com os nativos da Indonésia e me derem uma bateria e eles começarem a tocar eu vou tocar com eles, não vai ser tradicional - não vai ser nada tradicional - mas vai ser o meu jeito de tocar bateria e entender o que eles estão tocando, porque eu to entendendo ritmicamente o que eles estão fazendo, eu vou transformar e inventar alguma coisa aqui pra acompanhá-los, isso eu acho o principal do baterista, ter uma percepção rítmica do que tá acontecendo, e aí repertório é outra coisa, ter um dicionário de ritmos armazenados na tua cabeça, facilita pra questões adversas com essa, mas não é fundamental, fundamental se tu quiser ser um baterista versátil (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010).

Luke considera a percepção rítmica, especificamente na bateria, como um conhecimento fundamental para a música popular. Ele alerta que o estudo de percepção faz-se necessário para compreender sua prática e participar de ambientes musicais diferentes, sem estranhar o meio, sendo capaz de criar, inventar e transformar adequando seu jeito de tocar. Essa exigência de tocar em diversos ambientes, diferentes tipos de música, é muito presente na prática desses profissionais. Com frequência esses músicos são exigidos para apresentações,

shows, ensaios que, involuntariamente e sem esse intuito, colaboram para práticas de aprendizagem informais. Neste sentido Lacorte, Galvão (2007), sobre as práticas informais relatam:

Percebe-se então que o caminho percorrido por músicos populares, desde o início da aprendizagem até a profissionalização, é repleto de vivências musicais fora do ambiente acadêmico. Vinculado a processos de aprendizagem informal, há o prazer de aprender um instrumento. Algo que não representa sacrifício, com regras, prazos e currículos a serem cumpridos. Ao contrário, o aprendiz transforma o aprender em algo vivenciado a ponto de tornar-se algo que contribui para a constituição da própria identidade do aprendiz (BARBOSA; GALVÃO, 2006 apud LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 34).

Lacorte e Galvão (2007) ao citar Barbosa e Galvão (2006) aproximam a prática informal do prazer em estudar um instrumento. Esse estudo não representa, regras, prazos ou currículos a serem cumpridos. Dessa forma o conhecimento é vivenciado, criado e transformado continuamente de forma semelhante ao relato de Luke sobre essa importância.

Outra questão premente nas reflexões sobre a atuação dos colaboradores como professores é em relação ao material pedagógico para o ensino da prática da música popular. Foi perguntado *como é visto isso para vocês?* Julio respondeu:

no sentido da prática musical, se eu sou guitarrista eu vou querer aprender os voicings, as aberturas dos acordes no meu instrumento, aliás, eu to escrevendo um livro sobre isso, mais de quase mil acordes pro cara que serve pro cara que é guitarrista e também pro cara que não toca guitarra também, se o cara quer fazer um arranjo, vai lá e abre os acordes, vai lá vê as combinações de sons e tudo mais, e se tu for olhar a bibliografia que eu usei tu vai ver que tem de tudo, desde o pessoal do jazz, Allen Fort que é um cara mais da área da música atonal, tem [Arnold] Schönberg, tem Billiot Carter (...) são coisas que modestamente eu reuni no meu trabalho durante esses anos e tem coisas que são fantásticas no livro tipo essa coisa de ter todos os acordes, ser uma coisa completa, isso é uma coisa muito legal, é um trabalho que algumas pessoas vão gostar, outras não vão gostar. É o tipo de coisa legal e reflete a experiência que eu tive dando aula, e também o fato de tu escrever vai te ajudando a refletir sobre a própria música, são coisas que a gente vai pensar, eu tenho que tudo é possível, tu pode gostar de um sistema, outro podem preferir outra forma de ver as coisas, isso é muito estranho, e tem horas também que tu tem o material e tu ainda não tem maturidade pra entender aquele material também, às vezes tu compra um livro e tu não tá pronto pra [entender] aquilo ainda (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Julio comenta que está escrevendo um livro didático sobre disposições harmônica de acordes, e observa que o livro será de utilidade para diversos instrumentistas, na composição de arranjos. O livro atenta para distintos autores de

diversas áreas da música, perpassa o jazz à música atonal. Ele disse que o livro é resultado da sua experiência como músico profissional e docente.

Julio, na sua próxima fala, chamou atenção sobre a atitude dos estudantes em buscar músicos que têm práticas musicais parecidas às suas. Essa constatação sugere um professor articulador e pode ser associada diretamente com a abordagem pontes descrita por Arroyo (2001).

O bom é mesmo é tu procurar ver as pessoas que estão tocando do jeito que tu gostaria, as pessoas que são referenciais, e perguntar pra elas o que elas estão estudando, bom se aquele cara tá tocando daquele jeito, o que ele fez pra tocar desse jeito? acho que esse é o papel do professor também né, os caras que me procuram pra ter aula é porque gostam do jeito que eu toco, alguma coisa eles acham bom, ai eu digo vale a pena estudar isso aqui, e eu digo “ah eu estudei assim, desse jeito (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

Já Luke falou diretamente sobre os livros propostos para o ensino.

Assim como a internet te dá um monte de informação, existe hoje no mercado muito material, se tu vai por exemplo no site de compras *amazon.com* e escreve *drumbooks* que são livros de bateria, ele [o site] vai te dar mais de novecentos métodos, livros não métodos, sobre o assunto, que tu pode ter, comprar, abrir, imagina ter uma biblioteca com 900 livros sobre o teu instrumento específico? Acaba que eles ficam rodeando e não muda muito o assunto porque na verdade cada um acha que o meu é melhor, vou escrever da minha maneira a mesma coisa que o outro fulano escreveu, a gente não vai fugir, o que eu quero dizer é o seguinte: a gente tem um repertório enorme de livros pra estudar, a gente não vai fugir dos fundamentos, da percepção rítmica, da técnica, não tem como escapar disso, a minha função, uma das coisas, é indicar livros que ele possa estudar, que tem muita informação, dai tu comprou cinco livros da mesma coisa, não tem porque tu fazer isso, filtrar e direcionar o teu estudo! ai tem outros aspectos que o cara compra vinte livros diferentes e não consegue estudar nenhum, e ai quando vê passou quatro anos da tua vida e tu não estudou nenhum, mas tu tem os vinte livros ou os novecentos. Hoje em dia é uma arte tu saber filtrar e chegar no ponto que ‘eu to precisando disso, disso e disso porque meus fundamentos estão ruins, minha leitura tá ruim, eu tenho pouco repertório’, tu tem que analisar, basicamente é isso aí, ai tu vai atras dos livros e das informações.

Luke, ao falar sobre a diversidade de materiais que estão dispostos na internet, observa que a escolha e a orientação desses materiais é função dos professores. Ele pondera que essa diversidade de livros retratam os mesmos assuntos, mas com abordagens diferentes. A escolha do material didático, para esses profissionais, está diretamente ligada às escolhas que julgam pertinentes para seus alunos, de forma a agregar novos conhecimentos e novas vivências musicais. É possível deduzir que, para esses docentes, a escolha de um material didático não

é determinante para o fazer musical. Pode-se concluir que esses livros, possivelmente, diferentemente do ensino erudito tradicional, não representam a *escolha* por um material didático, mas sim, na maioria das vezes a intenção de ser somente um material de apoio extra. Oliveira (2006) alerta que

Precisamos estar conscientes que não podemos saber e fazer de tudo, mas que também não podemos nos dar ao luxo de sermos multiplicadores de apenas uma abordagem ou defensores de um método, simplificando ou reduzindo as manifestações musicais dos povos para defender a nossa competência e eficiência como profissionais (Oliveira, 2006, p.32).

2.5 SOBRE UMA POSSÍVEL ÊNFASE EM MÚSICA POPULAR

Após essa discussão feita em torno do cotidiano de músicos populares e das reflexões dos entrevistados e de seus apontamentos sobre a ensino de graduação e o processo de ensino, questionei-os sobre a criação de uma possível ênfase em música popular na UFRGS. Conforme o Jornal da UFRGS de Janeiro e Fevereiro de 2011, “o pedido foi encaminhado à Câmara de Graduação, e o resultado sairá ainda neste primeiro semestre”. Sobre esta possibilidade, Luke comentou:

Eu acho que seria perfeito pro fim que se destina a UFRGS que é uma universidade pública, seria a melhor capacitação pra pessoas que não podem pagar. Acho que seria perfeito, seria uma atualização de uma coisa que tá meio engessada e perigando ser trocada ali na esquina por mais duas ou três que têm essa visão mais atual. Eu acho que iria só somar, e aí pensando [como] pós-formado, aumentaria muito mais a produção com fundamento. É isso que eu quero chegar: produção musical com fundamento! Porque uma coisa é tu aprender dez acordes e achar que tu, se tu aprender doze acordes tu tá feito. Uma coisa é ter esse pensamento pequeno, outra coisa é tu ter o pensamento maior. Acho que isso aí, a longo prazo, daqui a dez anos, se entrar daqui a dois anos, daqui a dez anos a gente vai ter os primeiros resultados de produção com embasamento, virar um pólo mesmo, de produção com fundamento (Luke Faro, entrevista em 09/11/2010)

Julio também expos sua opinião:

Eu acho fantástico, acho ótimo, acho que deve ter muita gente que procura isso. Tem muita gente que tá por aí tocando música e não achou um lugar pra se encaixar, um lugar acolhedor talvez, né? Todo mundo gostaria de ter uma escola onde as pessoas se juntam, façam música. Isso aí é uma coisa boa, tem muita gente que tá perdida por aí. Ensino de qualidade, né! Vem preencher uma lacuna necessária. Nos Estados Unidos tem curso de música erudita digamos assim, e o departamento de jazz, o cara vai pra um ou vai pra outro de acordo com o seu perfil. Se ele gosta de improvisar, ter uma prática musical diferente da música clássica ele vai pro jazz... São

coisas que vão ser agregadas também nesse curso. Acho bom esse negócio, acho uma coisa legal, enfim, acho que o fluxo das coisas tem que andar, a informação tá toda aí. Tu tem uma quantidade de informação na internet, no youtube, as coisas estão aí, né, não dá pros caras eruditos ignorarem isso aí e nem pros populares ignorarem. A informação tá circulando por aí, entende? Cada vez mais. Então não dá pra dizer que música é só isso e o resto não é música. As pessoas cedo ou tarde vão descobrir outras coisas (Julio Herrlein, entrevista em 14/02/2011).

De acordo com a fala dos entrevistados pode-se notar muito interesse nessa nova proposta de ensino, bem como o agrado por uma capacitação fundamentada. A professora Luciana Prass do Departamento de Música da UFRGS desde 2007, em entrevista para o Jornal da UFRGS, disse que a idéia da nova ênfase em música popular, não é fazer uma contraposição ao curso tal como é hoje, e sim ampliar a oferta da Universidade e o diálogo entre os diferentes tipos de música, sem criar incômodos ou rivalidades, mas sim ampliando o leque de possibilidades. No final da entrevista Prass observou que “ao fim e ao cabo, um dia a gente vai concluir que música é música e não precisaria separar popular de erudita”. Com sua fala, ela rompe com essa dicotomia entre o erudito e o popular. Segundo Prass, a tentativa de criar um curso de música popular é uma opção política, para chamar um público de estudantes, porque “hoje em dia, muito mais gente tem interesse no curso superior”. Além do diploma, ela cita a possibilidade de convívio com outros músicos com um atrativo para pessoas ligadas à música popular ingressarem na universidade (Cunha, 2011, p. 13)

Em artigo pioneiro, do início dos anos 90, Lucas (1992) já discutia sobre as barreiras de aceitação da música popular no ambiente acadêmico. Trazia a idéia de que essas barreiras em círculos escolares e acadêmicos foram criadas por concepções estéticas e pedagógicas supostamente de consenso universal. A autora reflete que até aquele momento (início da década de 90), as pesquisas em música popular concentravam-se em estudos empíricos, narrativas biográficas e factuais, histórias-síntese de períodos, gêneros, movimentos, fundindo-se muitas vezes crônica-pesquisa-crítica musical. Relatava ainda que “a contribuição acadêmica de pesquisadores sem formação musical, sob a forma de artigos, ensaios, teses, tem sido inestimável ao apontar para os musicólogos a complexidade estética, ideológica, cultural da música popular” (Lucas, 1992, p. 6). Com o estudo de Lucas, já se percebia a falta de apontamentos e estudos com relação a música popular.

Em relação ao ensino de música popular em ambiente acadêmicos no Brasil, o Jornal da Universidade de Campinas relata que

Em 1989, a Unicamp tornou-se a primeira universidade a oferecer um curso de graduação na modalidade Música Popular. A iniciativa, aprovada pelo Conselho Universitário, refletia uma tendência verificada anos antes, em várias partes do mundo, de valorização do tema, notadamente como objeto de pesquisa. Em 1987, quando foi constituída a comissão para elaborar o curso, era uma proposta ousada, uma vez que a música popular, considerada pelo sociólogo Edgar Morin como “o mais cotidiano dos objetos de consumo” da sociedade moderna, não figurava de modo relevante nem mesmo como objeto de pesquisa de determinadas áreas do conhecimento como as ciências sociais, comunicações ou estudos da linguagem (Zan, 2006, p. 23.).

A citação de Edgar Morin traduz nitidamente a escolha do título para essa reportagem: “Curso de Música Popular, uma ousadia”. Ousadia, pois tratava-se de uma época onde o ambiente acadêmico tornava essa proposta pouco provável. O autor desta reportagem chama atenção que em outros países a situação era diferente. Em 1981 nascia a *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), que reuniria em poucos anos grandes pesquisadores.

Neste sentido, em relação ao ensino de música popular em ambiente acadêmicos estrangeiros, Heloisa Feichas relatava as experiências de Boomtown e Connect e a pesquisa de Lucy Green na Inglaterra (Ver Feichas, 2008). Feichas apontava que podemos observar características comuns em ambas as pesquisas como a ênfase nos processos auditivos, na criatividade e nos princípios de cooperação e colaboração sem a figura do professor que domina determinados conteúdos (Feichas, 2008, p. 5). Dessa forma a inclusão da música popular no cotidiano acadêmico demanda conhecimento do meio em que se está ingressando.

Julgo a discussão proposta nesta monografia necessária para que esses momentos de reflexão ultrapassem idéias de senso comum, como de a música popular ser “boa ou ruim”, “fácil ou difícil”, “relevante ou não”, “feia ou bonita”, “estética ou não estética”. Neste caminho, finalizo este capítulo trazendo as palavras de Lucas (1992) quando versa que

a exclusão da música popular da academia reflete ainda a crença na existência de objetos de estudos mais nobres e menos nobres de serem abordados. [...] A música popular pode e deve aportar na academia como fonte diversificadora da experiência de criar, executar e refletir sobre o fazer musical (Lucas, 1992, p. 11).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Antes de traçar as considerações finais, gostaria de comentar alguns assuntos que julgo importantes serem destacados sobre o transcorrer dessa pesquisa e a consequente escrita dessa monografia.

O primeiro passo foi determinar o tema de pesquisa e selecionar os entrevistados. Esta proposta de pesquisa sempre habitou minha mente, desde os tempos antes da graduação, quando surgiam questionamentos e novas propostas de educação que futuramente pretendo discutir. Hoje, reflito e expresso meu contentamento com a escolha dos entrevistados. Entendo dessa forma, pois as suas falas demonstraram profunda experiência e conhecimento acerca da música e do ensino musical. Suas reflexões, para mim, foram o âmago desse estudo.

Após a conclusão desta monografia, avalio que a última etapa da escrita, ou seja, a análise dos dados, foi o instante mais trabalhoso de todo o percurso, pois por muitas vezes me deparei com assuntos até então não discutidos pelas leituras, dificultando o embasamento teórico necessário.

Outro momento dificultoso foi o convite de *estranhar* o meio da música popular, tão familiar a mim, mas ao mesmo tempo uma oportunidade muito preciosa para as minhas reflexões pessoais como músico profissional e docente. O estranhamento era necessário pois eu necessitava do distanciamento da minha própria prática, para assim poder refletir sob outros meios e circunstâncias o que estava sendo proposto. Exercer esse papel distanciado resultou momentos, com os entrevistados, de incertezas, questionamentos, e de muito aprendizado, principalmente, além de surpresas por suas falas.

O objetivo deste trabalho foi buscar, através de entrevistas semi-estruturadas, com músicos habituados à prática de música popular que obtiveram conhecimento acadêmico, refletir sobre o papel da universidade nas suas formações enquanto músicos e professores de música.

Pensar sobre a possibilidade de (des)conceituar, ou se isso não for possível, de ao menos problematizar as tênues fronteiras entre a música erudita e a música popular, levou-me ao acesso a textos e depoimentos transformadores assim como, a materiais carregados de pré-conceitos.

Ao refletir sobre os pré-conceitos, Albert Einstein dizia “é mais fácil desintegrar um átomo do que um preconceito”. Um exemplo desses pré-conceitos foi relatado por Wolff em seu já citado artigo sobre Tom Jobim:

Em 1968, Isaac Karabtchevsky tentou organizar um concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira tocando arranjos das canções de Jobim, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Instigados pelo crítico de música erudita do Jornal do Brasil, alguns compositores de renome manifestaram ferrenha oposição ao concerto, sob o argumento de que “o Teatro Municipal não é lugar de música popular”, conseguindo por fim impedir a realização do concerto (WOLFF, 2007)

São decisões como essa sobre o fazer musical popular, que legitima a crença em estudo e repertórios considerados mais nobre e menos nobres.

Outro exemplo decorre em relação ao ensino de música. Durante a pesquisa, na busca por materiais didáticos, deparei-me com um ‘método básico e prático para teclado e órgão popular’, no seu resumo dizia:

Esta obra foi elaborada para principiantes, como também para pianistas eruditos interessados em aprender música popular pelo método cifrado, sendo de grande utilidade aos professores de piano que procuram **obras [musicais] para ensinar piano popular**. É uma obra didática que avança gradativamente, com as explicações teóricas indispensáveis a cada peça, sendo **desnecessário o estudo teórico profundo exigido pela música erudita**. As variedades de acompanhamento são indicadas com exemplos e para cada acompanhamento é dado um código. O pianista erudito se realiza rapidamente pelos conhecimentos que já possui. À medida que o pianista alcança um nível a ponto de criar seus próprios arranjos, sente que é mais fácil tocar e, ao mesmo tempo, impressiona quem o assiste⁹.

A fala desta escritora expressa diversas pré-concepções e descontextualização em relação ao ensino contemporâneo da música popular. Entre outros equívocos desse resumo, chamo atenção para a *grande utilidade aos professores de piano que procuram obras [musicais] para ensinar piano popular*. Em relação oposta, como é considerado por esta professora, a metodologia de ensino descaracterizaria o universo no qual a música popular acontece, bem como suas formas de transmissão de conhecimentos, tornando o ato de aprender este tipo de música algo artificial, sem ligação com seu contexto social e musical (ARROYO, 2001). Outra problemática é encarar como *desnecessário [para a música popular] o estudo teórico profundo exigido pela música erudita*. Com esta fala pode-se entender que não existe estudo teórico na prática da música popular. Hoje, percebo,

⁹ Grifos meus.

juntamente com as opiniões de Julio e Luke, os colaboradores da pesquisa, que há uma grande imensidão de métodos, livros e *websites* que propõem um ensino de instrumento, mas muitas vezes, essas propostas são superficiais. Refiro-me à um ensino sem fundamentações teóricas, sem entendimento do contexto e das particularidades de cada educando. Esse ensino, diversas vezes, pode até ser considerado como um falso ensino. Pode-se visualizar esses modelos em *websites* como o *youtube*¹⁰ ou métodos que prometem a prática musical quase que instântanea.

No *youtube*, ao digitar no campo de busca as palavras ‘*easy play*’ ou ‘*tutorial*’ ao lado da música escolhida, acessa-se um grande número de vídeos que ensinam o expectador **uma** forma de aprendizagem, caracterizada pela repetição. Chamo atenção para o cuidado que se deve ter com essas essas manifestações de *método fácil*, para que desta forma não banalize e marginalize cada vez mais a música popular com conceitos errôneos sobre esse tipo de aprendizagem. Quero destacar que o uso desses materiais pode ser benéfico para as aulas, mas se nos prendermos somente a eles, estaríamos nos privando da profundidade do estudo.

Feichas (2008), diz que ao incluir a música popular nos ambientes acadêmicos, devemos respeitar quatro aspectos, sendo fundamental:

1. Entendermos que a música na sociedade tem funções diferentes. Portanto, não podemos usar os mesmos critérios do mundo clássico e julgar o popular; não há como compará-los. Dessa mesma forma, educadores não devem usar a música popular como “trampolim” para se chegar ao clássico. É extremamente necessário compreender os significados musicais em contextos diversos.
2. Incluirmos as formas de aquisição das habilidades e competências do mundo da música popular (fazer em grupo; habilidades criativas como composição, improvisação e arranjo; habilidades auditivas como “tirar de ouvido”).
3. Pensarmos que o professor não deve ser a única fonte de informação. A produção de conhecimento deriva da experiência do aluno e deve ser observada a possibilidade para que “pontes” entre o conhecimento e experiência prévios se integrem com os novos conhecimentos e habilidades adquiridos no processo de aprendizagem dentro da universidade.
4. Investigarmos pedagogias que lidem com a heterogeneidade. Metodologias de ensino não devem “moldar” os alunos numa única forma. A sala de aula deve ser vista como lugar de troca e parceria (FEICHAS, 2008, p. 6)

¹⁰ Youtube é um website (www.youtube.com) que disponibiliza vídeos para acesso.

Feichas resume, de maneira muito sábia, expões os aspectos que julga pertinente para que se possa incluir a música popular na graduação. Para tal novas perspectivas e possíveis trajetórias são possíveis.

Algumas universidades brasileiras como UFMG, UNICAMP, entre outras, têm sido foco de reflexão sobre esses assuntos trazidos nessa monografia. Além de universidades brasileiras, os cursos de fora do Brasil, também abrangem e trazem esses conhecimentos para o ensino formal. Existe essa necessidade brasileira de produzir e aproveitar a imensa riqueza cultural musical deste país. André Mehmari em entrevista, falou sobre a música brasileira

A impressão que tenho é que a música que vai sair do Brasil daqui pra frente vai nutrir o Velho Mundo de informações musicais, fazer o caminho inverso ao da caravela. Em algum momento, eu acho que o caldeirão étnico que existe no país, a forma saudável com que se trabalha o material da tradição – sem excesso de rigor, essa criatividade e disponibilidade de assimilar as coisas que o brasileiro tem, mais um pouco de sol, tudo isso vai produzir muitas novidades musicais (MEHMARI, 2006).

Para que aconteça esse expansão da música brasileira, é preciso estarmos prontos, com os cursos superiores de música preparados para trabalhar com essa efervescência que é a riqueza musical brasileira, relatada por André Mehmari.

Este trabalho não encerra as possibilidades de diálogo, ao contrário, com estas reflexões sobre o músico popular inserido no ensino de graduação, surgem novas questões, a fim de agregar novos e antigos conhecimentos, novas propostas que se adequem às demandas do mundo de hoje.

Finalizo esta monografia como as palavras de Valter Krausche, sociólogo e poeta que integrou o Departamento de Música da UNICAMP e que, de maneira poética, expõe muito sabiamente sobre a necessidade e importância do ensino de música popular:

Do que necessita a música popular? De um local onde manipular, onde aprender. Porque a prática de música popular, por mais paradoxal que pareça, alimentando-se da racionalidade proporcionada por equipamentos de controle e de leitura, não perde, ou antes amplia os poderes de improvisação. Um espaço de práticas, reflexão e pesquisa não anula o popular: mas aprofunda-o. A conquista da técnica, entre outras, não se desfigura: revigora-o. É tempo de deixar de lado o 'dom de iludir': a música popular nunca nasceu da precariedade, mas do refinamento constante, e historicamente comprovável, dos músicos dessa arte. Há quem

cante: samba não se aprende no colégio. É porque recebeu o recado do 'morro'. Quem disse isso sabia: não queria trocar suas pulsações pelas regras acadêmicas. Porém, sabia que todo músico passa por um aprendizado. Pode ser que ninguém forme músicos populares, mas dá-lhes vazão. A idéia de que o músico popular nasce de um encanto, de uma heróica e intensa inspiração, de que ele não necessita de nenhuma técnica musical mais sistemática, ou que essa técnica resulta diretamente daquela inspiração, não passa de um modo de escamotear a realidade e a história da produção musical. Contribui para reproduzir o 'mito' da 'simplicidade' do músico popular. Isto é, colocá-lo em sua devida 'inferioridade'. O músico popular sempre precisou do espaço da aprendizagem, e hoje muito mais. Foi-se o tempo em que tal espaço oferecia-se de uma forma mais acessível em função da predominância de instrumentos e equipamentos mais facilmente transportáveis. A já citada incorporação de novas tecnologias ao fazer da música popular tende a gerar 'centrais de reprocessamento' de sons, o que torna cada vez mais inacessível aos jovens interessados. Nesse sentido, impõe-se a urgência de uma conquista: a modernização do ensino da música para que o artista saiba responder aos desafios do seu tempo (KRAUSCHE, 2006).

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, Celso. **Trabalhando Habilidades: contruindo idéias**. São Paulo: Scipione, 2002. (Coleção Pensamento e Ação no Magistério)

ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. In: **Revista da ABEM**, n. 6, setembro/2001, p. 59-67.

_____. Um olhar antropológico sobre praticas de ensino e aprendizagem musical. In: **Revista da ABEM**, n. 5, p.13-20, 2000.

ASSMANN, Hugo. **Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998

BARBOSA, P. O; GALVÃO, A. Rap e identidade social: um estudo de caso. In: **Encontro de Pesquisa em Educação da Região Centro-Oeste**, 8.,2006, Cuiabá. Ética, educação e democracia. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2006. p. 147-148.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

BOTELHO, Ana Cláudia de Lima. **Identidade na canção popular e sua representação**: o caso dos song-books no Brasil. 1997. 93 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, UNI – RIO, Rio de Janeiro, 1997

BOZZETO, Adriana. **Ensino particular de música: práticas e trajetórias de professores de piano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Editora da FUNDARTE, 2004

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

COUTO, Ana C. N. Ações pedagógicas do Professor de Piano Popular. In: **XVII Encontro Nacional da ABEM**. São Paulo. Outubro, 2008

CUNHA, Glória; MARTINS, Maria Cecília. Tecnologia, Produção e Educação Musical: Descompassos e Desafinos. In: **IV Congresso RIBIE. Brasília**. 1998 Disponível em <http://www.url.edu.gt/sitios/tice/docs/trabalhos/235.pdf>. Acesso em março/2011.

Cunha, J. F. **Cada vez mais popular**. Jornal da Universidade – UFRGS, Jan/Fev, 2011, p. 13.

FEICHAS, Heloisa. Música Popular na Educação Musical. In: **Anais do VIII Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM**. Brasília. agosto/2008. Disponível em http://www.jacksonsavitraz.com.br/abemco.ida.unb.br/admin/uploads/pdf/palestra_heloisa_feichas.pdf. Acesso em maio/2010.

FRYDMAN, Claudio ; RÓNAI, L. T. "**Música Popular e Música Clássica: Água e Óleo?**". São Paulo, 2009 (Ensaio para site de música - Enciclopédia Eletrônica e Permanente de Música Instrumental Brasileira). Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/lauraronai-musica-popular-e-musica-classica.htm>. Acesso em março/2011.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo: v. 35, n.2, p. 57-63, abril 1995.

GOMES, C. H. S. A formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos. **Revista da Abem**, Porto Alegre, n. 8, p. 25-28, mar. 2003.

GREEN, Lucy. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. In: **Revista da ABEM**, n. 4, setembro/1997, p. 25-35.

_____. **Music – Gender – Education**. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997b.

_____. Poderão os professores aprender com os músicos populares? In: **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p.65-80, 2000.

_____. **How Popular Musicians Learn**. London: Ashgate. 2001. 238 p.

KRAUSCHE, Valter. In: ZAN, José Roberto. **Curso de Música Popular, uma ousadia**. Jornal da UNICAMP. Campinas, outubro, 2006, p. 23.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LUCAS, Elizabeth. Música popular à porta ou aporta na academia? **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 4, n. 6, dezembro/1992, p. 4-11.

MEHMARI, André. In: **Música em Brasília: Informativo da Livraria Musimed**. Brasília. Ano III, Dez/2006 p. 2-4. Entrevista concedida a R. Ivete Lopes. Disponível em http://www.livrariamusimed.com.br/jornal/06_dezembro.pdf Acesso em 05/03/2011.

MIDDLETON, Richard e MANUEL, Peter. In: SADIE, Stanley, *Grove Dictionary Online*, verbete "Popular Music". http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

OLIVEIRA, Alda. Educação Musical e diversidade: pontes de articulação. In: **Revista da ABEM**, n. 14, março/2006, p. 25-33.

SOUZA, Cássia V. C. Música Popular como Instrumento de Educação Musical. **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 4, n. 6, dezembro/1992, p. 13-18.

SILVA, Mariluzio A. M. Ensino de piano na UFPA: a ênfase nas habilidades e competências. In: **XIV Encontro Anual da ABEM**. Belo Horizonte. Outubro, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto musical: estudantes de música e diversidade musical. **Horizontes Antropológicos** - Música e Sociedade, v.5, n.11, p.119-144, 1999.

ZAN, José Roberto. **Curso de Música Popular, uma ousadia**. Jornal da UNICAMP. Campinas, outubro, 2006, p. 23.

WOLFF, Daniel. Tênuas Diferenças: Canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova. **Revista Continente Multicultural**, n. 73, Recife 2007. Disponível em:

<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/danielwolff-tenuesdiferencas.htm>. Acesso em 10/04/2011.