

PROFISSIONALIZAÇÃO DO MÚSICO POPULAR: por uma nova sonoridade nos espaços acadêmicos

Valdier Ribeiro Santos Junior ¹

RESUMO

Diante do cenário contemporâneo acerca do ensino e da aprendizagem musical, é possível buscar a compreensão da diversidade das práticas e, conseqüentemente, das metodologias as quais os músicos populares fazem uso em seus estudos diários. Com isso, objetivamos a reflexão acerca da formação dos músicos populares, estabelecendo o diálogo a partir da profissionalização e das ofertas de currículos populares nos Conservatórios e Universidades. Diante do recorte histórico, é necessário a percepção de que a aprendizagem do músico popular está completamente imersa em seu meio de convivência social, musical e, conseqüentemente, profissional. Estes adquirem a competência profissional a partir da educação informal que são “[...] processos de aquisição de conhecimentos, experiências, ideias, valores, práticas, que não estão ligados especificamente a uma instituição”. (LIBÂNEO, 1994, p.17). A autonomia, presente na formação destes profissionais, faz parte do processo da autoaprendizagem, que ocorre quando o músico conduz a sua própria formação. Segundo Corrêa (2000), acontece a aprendizagem quando os músicos são os protagonistas dos seus estudos, não transitando pelos meios formais de ensino. Para Gohn (2003, p. 31), caracteriza-se pela autonomia, quando o indivíduo decide aprender música sozinho, quando “[...] pode ser interpretado como um processo de aprendizagem composto por espécies de ‘pesquisas particulares’” (PODESTÁ, 2003, p. 62). Diante da autoaprendizagem, surgem algumas questões norteadoras: Por que os músicos populares, em grande maioria, optaram pela sua autonomia em aprender Música? Por que, historicamente, a Música Popular não esteve presente nos Conservatórios e Universidades? A luz das reflexões, é preciso o (re)conhecimento das práticas de ensino e de aprendizagem dos músicos populares, enaltecendo toda a sua trajetória de formação profissional. Portanto, a defesa é que o presente trabalho consiga corroborar às reflexões acerca do processo de formação e de profissionalização dos músicos populares, enaltecendo a temática, tão necessária e válida, também nos espaços acadêmicos.

Palavras-chave: Arte, Música Popular, Formação Musical, Profissionalização do Músico Popular.

INTRODUÇÃO

Considerando a multiplicidade dos fenômenos estudados no campo da Música, ainda são incipientes as publicações que abordam sobre os aspectos formativos e profissionais dos músicos populares. Tal constatação pode se relacionar a condição histórica pela qual os músicos

¹ Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, valdier.junior@ifrn.edu.br

populares não tiveram acesso aos Conservatórios e Universidades em sua formação musical inicial, distanciando-se do universo das produções acadêmicas.

Diante disso, objetivamos a reflexão acerca da aprendizagem e do perfil profissional do músico popular, traçando questionamentos inerentes ao seu distanciamento das ações relacionadas a educação formal. A construção metodológica do presente texto se deu a partir do recorte e reflexões, tomando como base a Dissertação: A Formação do Músico Popular – Perspectivas a partir da trajetória cultural-musical dos instrumentistas Eduardo Taufic e Jubileu Filho².

A música popular sempre foi algo distante dos muros acadêmicos, seja em sua prática, enquanto construções sonoras ou nos próprios debates e reflexões. Em sua gênese, as escolas de música foram alicerçadas por fortes bases curriculares do universo da música erudita, com ênfase na prática da leitura de partituras³.

Há alguns anos, o trânsito do músico popular nos Conservatórios e Universidades era algo bem complexo e angustiante, pois o ambiente demonstrava diversos olhares conflitantes. Para muitos músicos eruditos, houve a dimensão de que a música popular era algo de pouco valor e “durante séculos, gerou-se a rivalidade entre a música popular e erudita, compreendendo o campo popular como algo vestido de ‘facilidade’ em contraposição à ‘complexidade’ das músicas eruditas”. (SANTOS JUNIOR, 2016, p. 23).

A partir do relato do músico Jubileu Filho, exímio instrumentista da cidade do Natal/RN, podemos compreender bem estes olhares:

Uma ‘birra’ que eu tinha com a música erudita, de estudar nos conservatórios, era a questão dos músicos eruditos e como eles olhavam para a música popular. Isso era uma coisa que me afastou da área erudita⁴.

Diante do relato do músico, é possível identificar a ideologia hegemônica presente nos Conservatórios, onde o único conhecimento ofertado foi o da música erudita. Ou seja, a luz do envolvimento dos músicos populares com suas lógicas próprias em aprender música, a oferta dos conservatórios também não apresentava o aspecto motivacional para que estes músicos estivessem inseridos nos contextos acadêmicos.

Nessa relação de “poder”, Napolitano (2005) aborda a respeito da visão de superioridade que a música erudita tem sobre a música popular, mantendo ambas em dois blocos bem

² Disponível em: [Universidade Federal do Rio Grande do Norte: A formação do músico popular: perspectivas a partir da trajetória cultural-musical dos instrumentistas Eduardo Taufic e Jubileu Filho \(ufrn.br\)](http://www.ufrn.br/portal/informacao-verbal)

³ Modelo de estudo que privilegia a linguagem metodológica de leitura das notas musicais.

⁴ Informação Verbal presente na Dissertação: A formação do Músico Popular – perspectivas a partir da trajetória cultural – musical dos instrumentistas Eduardo Taufic e Jubileu Filho.

distantes. Diante dessa condição, socialmente construída, germinou-se “a crença de que a teoria musical ocidental não só dá conta de explicar a música, como através dela podemos compreender qualquer música”.

A APRENDIZAGEM DO MÚSICO POPULAR

É possível perceber que a aprendizagem do músico popular está completamente imersa em seu meio de convivência social, musical e, conseqüentemente, profissional. Estes adquirem a competência profissional a partir da educação informal que são “[...] processos de aquisição de conhecimentos, experiências, ideias, valores, práticas, que não estão ligados especificamente a uma instituição”. (LIBÂNEO, 1994, p.17). Para Green,

[...] todos os músicos populares se envolvem no que se tornou conhecido como práticas de aprendizagem informal. Essas práticas diferenciam-se enormemente dos procedimentos educacionais musicais formais e dos modos como as habilidades e conhecimentos de música clássica têm sido adquiridos e transmitidos, pelo menos durante os dois últimos séculos. (GREEN, 2012, p. 67).

Para Alvaro Neder (2012, p. 118),

[...] a educação musical em contextos informais verificará, certamente, que o aprendizado e o desenvolvimento em música estão conectados ao contato do sujeito com o outro e com a comunidade, o que parece ter relação com o estímulo à criatividade.

É o aprender com os áudios das canções ou composições instrumentais que os amigos indicam, com os livros e revistas, com as escalas⁵ que conseguem perceber nas gravações musicais, com a imitação do gesto que o guitarrista faz em algum vídeo que assiste pelo *Youtube*. Nesta relação, o “[...] aprender é algo que surge e é motivado a partir dos próprios contextos sociais dos aprendizes, sem a interferência de organizações com esse propósito”. (SANTOS JUNIOR, 2016, p. 47). A autora Lacorte também contribui, quando diz que

O aprendizado se dá, inicialmente, pelo tocar juntos, falar, assistir e ouvir músicos, e, principalmente, mediante o trabalho criativo feito em conjunto. Quando não há tradição familiar de tocar instrumentos musicais, os amigos representam os primeiros ‘professores’ e incentivadores da prática musical. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30).

A autonomia, presente na formação dos músicos populares, faz parte do processo da autoaprendizagem, que ocorre quando o músico conduz a sua própria formação. Segundo Corrêa (2000), acontece a aprendizagem quando os músicos são os protagonistas dos seus estudos, não transitando pelos meios formais de ensino. Para Gohn (2003, p. 31), caracteriza-

⁵ Escala é uma forma de sequência das notas musicais, que pode ser utilizada para criações melódicas e agrupamentos harmônicos.

se pela autonomia, quando o indivíduo decide aprender música sozinho, quando “[...] pode ser interpretado como um processo de aprendizagem composto por espécies de ‘pesquisas particulares’” (PODESTÁ, 2013, p. 62). Para Libâneo (2010), o termo pode ser também chamado de “autoeducação”.

Diante da contemporaneidade e da revolução tecnológica, surge maior possibilidade de formação musical dos músicos populares visto que conseguem ultrapassar as suas barreiras territoriais e ter contato com outros músicos de diversas partes do planeta. Um exemplo bem comum são as transmissões de vídeo por meio das aulas que alguns artistas transmitem pelo *Youtube*, caracterizado como um espaço também de formação musical. Segundo Santos Junior (2016, p. 38), “O advento tecnológico trouxe enormes possibilidades colaborativas à prática musical e, conseqüentemente, à formação do músico popular, seja nos primeiros contatos espontâneos com o material sonoro ou na fase de profissionalização dos músicos”.

A *Internet* possibilitou a globalização da música e enalteceu a prática profissional de muitos músicos populares. Nessa relação, há um processo de formação contínua onde os aprendizes são projetados para as respostas imediatas do mercado de trabalho. Segundo Messias Bandeira (2001, p. 209),

A emergência das redes de comunicação mediadas por computadores, sobretudo a internet, determinou o surgimento de um novo horizonte de possibilidades. Neste sentido, notamos que a imbricação entre música e a tecnologia vem plasmando um novo contexto não só do ponto de vista da criação musical, como também da própria estrutura e organização deste cenário.

Destacando o contexto histórico e considerando a ausência da aprendizagem dos conhecimentos transmitidos nos Conservatórios, a gravação elétrica foi o primeiro grande espaço de formação dos músicos populares. A partir de Thomas Edison, em 1877, com o advento do aparelho chamado fonógrafo foi que o som entrou no seu processo de popularização e muitas músicas foram guardadas e acessadas em diferentes épocas pelos músicos. (SANTOS JUNIOR, 2016). A possibilidade de acessar o material sonoro contribuiu de maneira decisiva com a profissionalização do músico popular, visto que muitos não foram incluídos na prática de ler as partituras. Segundo Demétrio Rodrigues Varjão (2012, p. 6),

A partir do fonógrafo, tornou-se possível a captura do som e a música passou a ser controlada, sendo constituído um negócio grandioso que envolvia desde a venda de discos, aparelhos de som, radiodifusão, espetáculos, até a organização da indústria fonográfica. A lógica dessa indústria a partir da venda de fonogramas (discos) causou profundas alterações na economia musical e acentuou ainda mais o seu processo de mercantilização, divisão e especialização da produção.

Diante do exposto, é possível argumentar que o som se configurou como a fonte primária de formação dos músicos populares, visto que “a prática e profissionalização dos

músicos que têm suas atuações nos contextos da música popular trazem a característica marcante de aprender a partir do processo de “tirar a música de ouvido”. (SANTOS JUNIOR, 2016, p. 42). O “tirar de ouvido” trabalha a percepção musical que, segundo Ucar (2015, p. 52), torna-se “um ato de classificação e entendimento musical aprendido pelo ouvinte, a partir de um contato prévio com algum tipo de linguagem”. Green (2012, p. 78) diz que, “[...] tirar música de ouvido naturalmente leva a uma melhora na habilidade de escutar música. Uma vez que os ouvidos são abertos, eles podem escutar mais. Quando escutam mais, apreciam e entendem mais”.

Ainda sobre o ato de ouvir, a autora acrescenta que,

Ouvir música é algo complexo; há muita atividade mental enquanto ouvimos música. Tal atividade produz imagens mentais, sensoriais, recordações, expectativas, associações, emoções e antecipações que geralmente não conseguimos verbalizar. Todas essas operações estão diretamente ligadas à memória e condicionam a experiência musical. (UCAR, 2015, p. 56).

MERCADO DE TRABALHO E PERFIL PROFISSIONAL

Considerando os conhecimentos inerentes ao “tirar de ouvido” e as relações tecnológicas as quais corroboram ao trabalho do músico popular, apresentamos um exemplo, tendo como base os músicos chamados da “noite” que sustentam as suas famílias a partir do trabalho nos restaurantes e bares.

Nestes espaços, o repertório deve ser totalmente atualizado, tocando-se desde as músicas que marcaram épocas até as composições da atualidade. O músico sempre deve estar preparado para o fator surpresa, visto que surgem pedidos de canções diversas. Além disso, eles acompanham alguns clientes que pedem para cantar e, por muitas vezes, são completamente “desafinados”. Nessa relação, é fundamental que o músico tenha uma boa percepção musical com o ouvido bem treinado para conseguir acompanhar os pedidos das músicas e o entoar dos clientes.

Outro exemplo bem comum na prática profissional é quando o músico assume o contrato para acompanhar uma cantora em determinado *show*. Ele vai ensaiar o repertório, porém não tem o conhecimento da leitura de partituras e, nessa ausência destes conteúdos, como ele faz? Naturalmente, começa a “tirar as canções de ouvido⁶”, executando toda a sua musicalidade necessária à apresentação artística.

⁶ Ouvido treinado é quando o indivíduo consegue executar canções ou música instrumental apenas por escutar, conquistando, gradativamente, essa técnica.

Destacamos também os músicos populares que atuam nos contextos de gravação nos estúdios, assumindo o perfil profissional de arranjadores e produtores. Nestes espaços ocorrem pesquisas acerca do universo das sonoridades e atualizações tecnológicas que estão em constantes modificações. Os músicos pesquisam sobre os programas de gravação, acerca ritmos das músicas, da textura, experimentação instrumental, dentre diversas outras formas de conhecimentos inerentes aos estúdios de gravação. O profissional que produz um trabalho sonoro pode ser comparado ao autor de um livro, pois ambos deixam a sua marca positiva ou negativa demarcada na história. O livro está presente nas bibliotecas, nas casas das famílias, nos meios tecnológicos. Já a produção musical também pode proporcionar variadas experiências estéticas em diversas culturas e gerações, afinal todos os indivíduos sabem alguma canção que marcou algum momento especial.

Diante do exposto, torna-se notória a percepção de que o músico popular já inicia o seu processo formativo diante das exigências do mercado de trabalho e, mediante os novos desafios profissionais, vai conquistando mais conhecimento, numa perspectiva de formação contínua.

POR UMA NOVA SONORIDADE NOS ESPAÇOS ACADÊMICOS

Aqui vale uma explicação aos leitores: a intenção para este trabalho não é a diminuição do mundo da música erudita, mas sim a percepção de que há uma necessidade urgente, como uma dívida histórica, de que a pesquisa contemporânea contribua com a valorização da música popular. É preciso (re)criar novas relações de ensino e aprendizagem da música popular também nos Conservatórios, contemplando os conhecimentos inerentes aos contextos profissionais do mercado de trabalho dos músicos populares.

Diante de toda contextualização, apontamos aqui reflexões necessárias e oportunas: Por que a maioria dos músicos populares, optaram pela sua autonomia na aprendizagem? Seria porque, diante da construção dos conteúdos, metodologias e objetivos para os Conservatórios, as práticas sociais e profissionais dos músicos populares não foram inseridas? Desta forma, houve um distanciamento dos músicos populares nas Universidades e Conservatórios? A defesa é que os trabalhos acadêmicos consigam cada vez mais iluminar cientificamente o universo da música popular e, diante disso, abrir as portas do mundo acadêmico, de fato, também aos músicos populares.

Abordando o cenário atual, até vislumbramos o aumento dos cursos de Música Popular imerso nos Conservatórios e Universidades, a exemplo do Curso Técnico de Piano Popular que ocorre na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Essa

realidade, seguramente, valoriza e fortalece o campo da música popular, contudo, o que se constata é que nestes cursos a mão de obra hegemônica, enquanto ministrantes dos saberes, são dos docentes da música erudita os quais estabelecem os parâmetros curriculares e pedagógicos para o ensino da música popular.

Sendo assim, nestes espaços, a oferta dos conteúdos voltada aos músicos populares, em maior ou menor grau, desvincula-se com as exigências que o profissional da música popular necessita em seu ofício. Ou seja, as ações, enquanto prática educativa, desloca-se das necessidades reais dos músicos populares com as suas peculiaridades específicas. Segundo o autor Libâneo (2014, p. 19), a prática educativa deve ser “[...] determinada por valores, normas e particularidades da estrutura social a que está subordinada.”. Ou seja, os conteúdos, metodologias e objetivos deveriam ser construídos a partir da prática social e profissional dos músicos populares. Diante disso, a proposição é que o próprio contexto da música popular consiga elencar os seus conteúdos a serem incluídos nos Cursos ofertados pelos Conservatórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso (re)pensar e (re)criar novas sonoridades para os espaços acadêmicos onde a prática profissional dos músicos populares esteja inserida nas grades curriculares, contemplando as necessidades sociais e, com isso, construindo uma atmosfera valorativa a labuta dos profissionais da música popular.

A defesa transita pela compreensão de que, imersos pelos parâmetros científicos, podemos, de fato, refletir e colaborar com a formação profissional dos músicos populares. É defender o (re)conhecimento das práticas de ensino e de aprendizagem com os seus sotaques próprios.

Portanto, a luz do debate exposto, concluímos que existe a crescente necessidade de pesquisas e publicações as quais possibilitem o olhar acadêmico aos contextos de formação e profissionalização dos músicos populares. Diante da demarcação histórica da música erudita, construída sob a ótica da única cultural aceita nos Conservatórios durante séculos, justifica a urgência da presente temática na atualidade. Ademais, considerando este contexto, a defesa é que temos os mundos musicais erudito e popular com as suas distintas formas de ensino e de aprendizagem as quais devem fazer parte também dos contextos da Educação Formal. Por fim, considerando a diversidade dos conhecimentos imersos nas relações sociais dos indivíduos, aclamemos em uníssono: é preciso que os meios acadêmicos estejam em constante conexão com os sotaques, ritmos, melodias e harmonias presentes nas práticas dos músicos populares.

AGRADECIMENTO

Aos músicos populares da cidade do Natal/RN, em especial ao Pianista, Arranjador, Compositor e Produtor Musical Eduardo Taufic. Agradecimento também ao Guitarrista, Arranjador, Compositor e Produtor Musical Jubileu Filho. Ambos foram sujeitos pesquisados na Dissertação do Mestrado, material valioso às práticas dos músicos populares.

REFERENCIAS

BANDEIRA, Messias. Música e Cibercultura: do fonógrafo ao MP3 digitalização e difusão de áudio através da internet e repercussão na indústria fonográfica. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (Orgs.). **As janelas do ciberespaço: comunicação e cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, p. 204-217, 2001.

CORRÊA, Marcos. **Violão sem professor: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem musical com adolescentes**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

GONH, Daniel. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas**. São Paulo: Annablume/fapesp, 2003.

GREEN, Lucy. Ensino de música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**. Londrina. n. 28, p. 61-80, 2012. Tradução: Flávia Motoyama Narita.

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

LIBÂNEO, José C. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994

LIBÂNEO, José C. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 12. Ed. São Paulo: Cortez, 2010.

NAPOLITANO, Marcos Francisco. **História e Música: História Cultural da Música Popular**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEDER, Alvaro. **“Permita-me que o apresente a si mesmo”**: o papel da afetividade para o desenvolvimento da criatividade na educação musical informal da comunidade jazzística. Londrina, v. 20, n. 27, p.117-130, 2012.

PODESTÁ, Nathan Tejada de. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2013.



SANTOS JUNIOR, Valdier Ribeiro. **A formação do músico popular: perspectivas a partir da trajetória cultural-musical dos instrumentistas Eduardo Taufic e Jubileu Filho.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2016.

UCAR, Riane. **O significado do repertório musical dos alunos antes das aulas de música.** Curitiba: Editora Prismas, 2015.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. **Música e Materialismo Histórico.** In: VII Colóquio Internacional Marx Engels. Campinas, 2012.