

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THIAGO LÚCIO COELHO

**Práticas informais de aprendizagem em música:  
a vivência de quatro músicos populares**

Belo Horizonte, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THIAGO LÚCIO COELHO

## **Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares**

Dissertação de mestrado apresentada por Thiago Lúcio Coelho ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito a titulação de Mestrado, (Área de concentração: Estudo das Práticas Musicais / Educação Musical).

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa Faria Braga Feichas

Belo Horizonte, 2016

C672p Coelho, Thiago Lúcio

Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares. / Thiago Lúcio Coelho. --2016.  
100 f., enc.; il.

Orientadora: Heloísa Faria Braga Feichas.

Área de concentração: Educação musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Educação musical 2. Comunidades de práticas. 3. Música popular. I. Feichas, Heloísa Faria Braga. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.7



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno THIAGO LÚCIO COELHO, em 30 de agosto de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Heloisa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Profa. Dra. Maria Betânia Parizzi Fonseca  
Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMO

Neste trabalho, foram investigadas as práticas informais de aprendizagem da música, em um estudo qualitativo realizado com quatro músicos populares, cujos instrumentos principais são o cavaquinho, a viola caipira, o pandeiro e a guitarra, que correspondem, respectivamente, aos gêneros musicais choro, moda de viola, samba e rock. Foi utilizada a metodologia de entrevista semiestruturada, com o objetivo de investigar as práticas informais de aprendizagem em música e suas similaridades e divergências, relacionando-as com o contexto social e cultural dos participantes. Todos os músicos relataram terem familiares que os influenciaram na aprendizagem da música, mas eles não adotaram como instrumento principal o mesmo do respectivo familiar, o que os levou a buscar outras fontes de aprendizagem, em especial as comunidades de prática. Foram identificadas, neste trabalho, as seguintes comunidades de prática: roda de capoeira, Umbanda, banda de música, banda cover, rodas de violeiros entre outras. Essas comunidades de prática apresentam características específicas que influenciam a vivência dos participantes, não só quanto à aquisição das habilidades musicais, mas também na sua formação como instrumentistas, de forma que eles façam parte, efetivamente, do contexto social e cultural do estilo musical que escolheram. Esta pesquisa ainda confirmou a importância da criatividade, da persistência e da força de vontade no aprendizado informal, porque esse tipo de aprendizagem se compõe não só da interação do aprendiz com os outros indivíduos da comunidade de prática, mas também de momentos solitários e de busca por dificuldades a serem sanadas. Além disso, foi verificada a importância da prática de ouvir e copiar, reportada por Green (2002), apontando que o lado lúdico e o prazer em tocar o instrumento constituem um ponto forte na aprendizagem informal em música. Ao buscar um conhecimento mais aprofundado nas práticas informais de aprendizagem em música, esta pesquisa pretende contribuir para a adoção de estratégias de ensino que incluam a experiência informal de aprendizagem na educação institucional e formal. Os resultados obtidos, portanto, corroboram os achados de outras pesquisas da área, em especial os de Green (2002), e reforçam a importância de o ensino formal valorizar a vivência dos aprendizes, adotando estratégias que abarquem práticas informais de aprendizado, de maneira a contribuir positivamente para o ensino de música.

**Palavras-chave:** aprendizagem informal em música, músicos populares, comunidades de prática.

## ABSTRACT

This research investigates informal music learning and is a qualitative study of four popular musicians whose main instruments are the *cavaquinho*, the *viola*, the tambourine and the guitar, which correspond, respectively, to the musical genres *choro*, *moda de viola*, *samba* and rock. In order to investigate informal music learning and their similarities and differences, connecting them to the participant's social and cultural context, it was used the semi-structured interview methodology. All the musicians in this research reported that they had family members who influenced them in music learning, but they have not chosen the same instrument that their family members played, which led them to find other sources of learning, especially at communities of practice. The following communities of practice were identified in this research: *capoeira*, *Umbanda*, music bands, cover bands, *rodas de violeiro* among others. These communities of practice have specific characteristics that influence the lives of the participants, in the acquisition of musical skills and in their training as music players, so that they are a part of the social and cultural contexts of their musical style. This research also confirmed the importance of creativity, persistence and willingness to learn in informal learning, because this type of learning not only consists of learner interaction with individuals in their community of practice, but also it consists of solitude and the search for problems to be solved. Moreover, this research verified the importance of listening and copying, reported by Green (2002), pointing out that the playful side and the delight in playing an instrument are a strong element in informal music learning. This research aims to achieve a deeper understanding in informal music learning, and it also aims to contribute to the introduction of teaching strategies that include informal learning experiences in institutional and formal education. Therefore, the results corroborate the findings of others researchers, specially Green (2002) and reinforce the importance of formal education professionals being able to appreciate learners experience, introducing strategies of informal learning experience, in order to contribute positively to music education.

**Keywords:** informal music learning, popular musicians, communities of practice.

Dedico este trabalho à Educação Musical e a todos aqueles que acreditam na educação transformadora e socializante, juntos podemos melhorar o mundo!  
Dedico também às crianças, que são o nosso futuro. Em especial ao Caio e Arthur!  
Por fim dedico á divindade da Música por si só, ela é a grande  
inspiração!!!

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG e ao apoio e fomento da CAPES, pela bolsa de estudos. Agradeço à querida orientadora Heloísa Feichas e também ao restante do corpo docente e a secretaria do PPG em Música.

Agradeço a Deus, meu pai Aristóteles, minha mãe Adriana, minha companheira Délia, pelo apoio incondicional, e meus ‘anjos’: Tom, Miúcha, Malu e Bebel. Agradeço as minhas irmãs Ariadyne e Lara e meu irmão Diego e a toda família Dâmaso e Coelho.

Agradeço ao Conservatório Municipal “Galdina Corrêia” de Patos de Minas, onde obtive minha primeira formação musical e aos amigos do – para mim inesquecível – Coral Canarinhos Patenses de Nossa Senhora das Dores.

Agradeço ao CMAA pela parceria e a Rep. Gaiola de Ouro da Ufop. Agradecimentos aos amigos de Patos de Minas, Ouro Preto e Belo Horizonte, que sempre me apoiaram.

Por fim, agradeço aos músicos populares que contribuíram e foram primordiais para esta pesquisa, Ausier, Tico, Eder e Claudson.



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	0
1.1	Objetivos.....	3
1.2	Motivações para a realização da pesquisa .....	3
2	APRENDIZAGEM INFORMAL EM MÚSICA .....	6
2.1	Aprendizagem formal e informal em música: conceitos .....	6
2.2	Aquisição de habilidades musicais e práticas informais de aprendizagem em música .....	11
2.2.1	As comunidades de prática .....	17
2.2.2	A questão do talento e da expertise .....	19
2.2.3	As visões sobre o ensino formal e informal .....	22
2.3	Os estilos musicais dos participantes desta pesquisa .....	24
3	METODOLOGIA.....	30
3.1	Os métodos utilizados nesta pesquisa.....	32
4	A INFLUÊNCIA FAMILIAR E SOCIAL .....	38
4.1	A presença de músicos na família .....	38
4.2	A influência familiar e social na prática musical .....	41
5	O DESENVOLVIMENTO MUSICAL E A AQUISIÇÃO DE HABILIDADES .....	46
5.1	A presença do professor de música .....	46
5.2	Tocar de ouvido .....	50
5.3	Formação teórica e material pedagógico .....	52
5.4	Aquisição de técnicas musicais e a criatividade .....	55
5.5	Obstinação e vocação .....	58
6	INSERÇÃO CULTURAL E SOCIAL .....	60
6.1	A função da música para os músicos investigados.....	60
6.2	Influência estilística e atuação musical .....	62
6.3	Inserção cultural .....	65
6.4	Considerações dos músicos sobre seus estilos .....	69
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	73
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	82
	Anexo I - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido .....	90

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1: Perfil dos participantes da pesquisa.....	35
Quadro 2: Influência familiar .....	45
Quadro 3: Formação teórica e material pedagógico.....	55
Quadro 4: Inserção cultural .....	69

## 1 INTRODUÇÃO

As práticas informais de aprendizagem são diversas e, em muitos casos, aqueles que iniciam o estudo de música começam por vias informais, por exemplo, ouvindo os sons e imitando-os, às vezes de maneira bem lúdica, com uma musicalidade e autonomia natural (Green, 2002). O termo “listening and copying” – ouvir e copiar, o que é similar a tocar de ouvido – elucida muito bem isto e é uma prática recorrente na aprendizagem musical informal. Esta pesquisa investiga as práticas informais de aprendizagem, com vistas a melhor compreendê-las e subsidiar novas práticas de ensino formais que com elas estejam interligadas.

As práticas informais são definidas pelo fato de os aprendizes buscarem seu desenvolvimento musical fora do âmbito escolar e institucional onde está o alicerce formal. No campo informal, há pouca ou quase nenhuma orientação, que, quando ocorre, se dá por meio da influência familiar de parentes com habilidades musicais, por sites disponíveis na internet e por revistas de bancas, ou até mesmo pelo contato com o cenário cultural e musical da sociedade. Assim, aqueles que aprendem por meio de práticas informais podem não passar diretamente pela figura de um professor ou “mestre”, mas o passam indireta e inconscientemente. Isso porque os métodos disponíveis na internet ou em bancas de revistas são formulados por músicos. Além disso, muitos dos que aprendem por vias informais de aprendizagem em música vivem em um meio social em que a cultura musical possibilita a aprendizagem de estilos e gêneros; assim, a prática instrumental e a experimentação em música popular são constantes (Wille, 2005). As inovações tecnológicas também são utilizadas como um facilitador para o estudo informal de música:

Enquanto observamos as recentes possibilidades proporcionadas pelas inovações do computador, percebemos que até o presente momento os aprendizes têm o rádio e a televisão, além das várias formas de registro sonoro (LP, CD, gravação magnética), como importantes fontes de informação para o desenvolvimento de práticas e conhecimentos musicais. (Gohn, 2003)

É relevante conhecer e pesquisar esses espaços onde os alunos aprendem música informalmente, fora do universo escolar, a fim de compreender melhor essas práticas musicais, para também utilizá-las em sala de aula (Arroyo, 2000; Hentschke, 2001; Souza, 2001; Wille,

2005). Por isso, o estudo das práticas informais de aprendizagem em música é bastante pertinente para os educadores musicais.

A música é algo comum em todas as civilizações em que temos relatos na história e, se bem influenciada, toda criança, desde bebê, pode aprender música, basta viver em um ambiente que proporcione isso. Da mesma forma, aqueles que adquiriram suas habilidades musicais com parentes aprenderam com alguma orientação. Neste último caso, muitas das vezes, a aptidão musical é atribuída, pelos geneticistas, à “genética”, mas essa abordagem é bastante questionável, pois “o simples fato de que uma habilidade é “de família” não garante que ela seja genética; (...) muitos são relutantes ao propor uma base genética para algo que os pais ensinam aos seus filhos” (Ilari, 2006). Portanto,

a vinculação da habilidade musical a um fator genético, prevendo que alguns indivíduos já nascem com uma predisposição às artes – com um gene da música – não apresenta fundamentação científica, uma vez que os estudos nessa área do conhecimento ainda não permitem apontar conclusões nesse sentido. (Fucci Amato, 2008)

Além disso, a visão do “dom inato” exclui a importância das relações sociais para a aprendizagem, especialmente a importância do dialogismo para a aprendizagem da música. No aprendizado e desenvolvimento de uma habilidade musical, o indivíduo sempre dialoga, seja consigo mesmo, com o professor, com o público, com os meios de comunicação ou mesmo com a sociedade. O conhecimento musical é social e culturalmente construído. Essa mitificação do “dom inato” deve ser quebrada, pois:

há uma concepção da musicalidade de poucos e para poucos, da existência de uma amusicalidade, ou seja, o mito do dom inato, de corpos prontos para a atividade musical, permanece gerando, para muitos um aprendizado psicologicamente fadado ao fracasso. (Pederiva, Tunes, 2009)

Dentro desse contexto, este trabalho propõe-se a investigar quatro músicos populares que são oriundos de estilos musicais distintos: afro-sambas, choro, modas de viola caipira e rock. Dessa forma, esses músicos populares podem apresentar diferentes aspectos no processo de aprendizagem musical, em função dos estilos musicais aprendidos, sendo que esses aspectos e sua diversidade são um ponto culminante para esta pesquisa.

## 1.1 Objetivos

Neste trabalho, propõe-se investigar as práticas informais de aprendizagem, com vistas a melhor compreendê-las e subsidiar novas práticas de ensino formais que estejam interligadas com elas. Por isso, é importante conhecer o perfil do grupo que utiliza essas práticas informais de aprendizagem em música, para possibilitar o seu aprimoramento, bem como o aprimoramento, também, das práticas formais de ensino. Sendo assim, são objetivos deste trabalho:

- Investigar as práticas informais de aprendizagem da música utilizadas por quatro músicos populares, por meio de um estudo qualitativo;
- Relacionar as práticas informais identificadas com o contexto social dos músicos e, assim, com a aprendizagem situada e com as comunidades de prática;
- Compreender melhor e de maneira mais ampla os processos de aprendizagem informal e, dessa forma, contribuir para o aprofundamento de estratégias de ensino que incluam a experiência informal de aprendizagem.

No decorrer da elaboração deste trabalho, surgiram algumas perguntas que nortearam a investigação:

- Quais as diferenças e similaridades encontradas entre os músicos populares estudados no processo de aprendizagem?
- Até que ponto o estilo musical foi determinante na formação do músico?

## 1.2 Motivações para a realização da pesquisa

A motivação inicial para a realização da pesquisa veio através de conversas informais realizadas ao longo da vida com apreciadores e leigos da música em geral. As histórias e os relatos eram parecidos. Muitos deles afirmavam conhecer algum músico que sabia tocar de ouvido, e este nunca teria estudado ou frequentado aulas de música. No entanto, através de reflexões, percebi que os perfis destes músicos que foram citados pelos leigos se enquadram nas

práticas informais de aprendizagem em música. Assim, o aprendizado ocorria fora do âmbito escolar e era baseado na prática musical e no tocar de ouvido.

Outro fator preponderante foi identificar as comunidades de prática onde ocorrem o fazer musical e a trocas de experiências, algo que me motivou, pois a minha formação musical passou tanto pelo alicerce formal quanto pelo informal. No que diz respeito à vertente informal e às comunidades de prática, pude iniciar meus estudos musicais informalmente com o Coral Canarinhos Patenses de Nossa Senhora das Dores, em Patos de Minas (MG), o qual era regido pela minha mãe, Adriana Dâmaso Coelho, que não tinha formação musical e, para desenvolver essa atividade, orientava os participantes a utilizarem a prática de “ouvir e copiar”, ou seja, utilizava gravações digitais e pedia aos participantes do coral que ouvissem, cantassem e imitassem. Este coral era um projeto que ocorreu de 1994 a 1997 e tinha o intuito de promover a transformação social de crianças e adolescentes através da música e da conduta religiosa. Com o passar dos anos, fui acompanhar o coral, tocando violão, instrumento que está presente na minha família, pois meus tios César, Tarcício da Viola, além de meu pai o tocam.

Estas são algumas das comunidades de prática em que pude estar inserido e que me influenciaram. Participei, também, de bandas de rock e de garagem, nas quais pude desenvolver a prática em guitarra elétrica, contrabaixo e bateria, em contato com os amigos. Deste modo, foi satisfatória a realização desta pesquisa, pois fiz a leitura de práticas que eu também vivenciei.

Para a educação musical, é interessante que se pensem formas de unir os pressupostos teóricos e técnicos a serem repassados pela educação formal com as vivências e experiências informais dos alunos. Para tanto, é necessário, primeiramente, conhecer essas práticas informais, para se desenvolverem estratégias que partam das mesmas, fazendo assim, um trânsito e uma inter-relação entre o formal e o informal (Arroyo, 2000; Souza, 2001; Wille, 2005).

Este trabalho, embora não se proponha a investigar exaustivamente todas as práticas de aprendizagem informal, constitui uma contribuição para os estudos da área (Gohn, 2003; Braga, 2005; Feichas, 2010). O conhecimento sobre essas práticas nos leva a repensar a sua importância e a aprimorar atividades pedagógicas, já que: “Entender processos de transmissão de música em diferentes situações, espaços e contextos culturais permite a realização de propostas coerentes para o ensino musical.” (Queiroz, 2004)

O estudo e a pesquisa sobre os meios nos quais a música é transmitida são importantes, pois implicam na vivência do indivíduo, com suas manifestações de fruição ao aprender as

nuanças musicais, que é correlacionada, então, com a educação musical, de maneira formal ou informal.

Destacar a identidade cultural e sua diversidade, tanto emocionais como políticas, é um ponto relevante nesta pesquisa e, assim, uma motivação pessoal. Levando-se em conta que cada região brasileira tem suas manifestações culturais específicas, devem ser valorizadas as diferenças culturais regionais e suas respectivas identidades na educação musical, valorizando o indivíduo e o meio no qual ele está inserido, em qualquer camada da sociedade, pois “Em lugar de se prender a um determinado ‘padrão’ musical, faz-se necessário encarar a música em sua diversidade e dinamismo, pois sendo uma linguagem cultural e historicamente construída, a música é viva e está em constante movimento.” (Penna, 2008, p. 26). É importante ressaltar essas reflexões no âmbito da educação musical, refletindo sobre a recepção e a fruição que ocorrem em cada camada social.

O estudo das formas de aprendizagem informal é bastante pertinente neste momento específico. Com a aprovação da Lei nº 11.769, de agosto de 2008, passou a ser obrigatório, a partir de 2012, o ensino do conteúdo de Música nas escolas. O professor, para atender a essa nova demanda, deve desenvolver técnicas que se integrem à realidade dos alunos, suas percepções e seus anseios. Essa é a grande motivação da pesquisa, pois há uma grande diversidade cultural e social e, para atender à demanda educacional, é necessária uma concepção interacionista, na qual o processo dialético de trocas propiciará a aprendizagem.

## **2 A APRENDIZAGEM INFORMAL EM MÚSICA**

Neste capítulo, será realizado o levantamento bibliográfico dos estudos que abordam a aprendizagem informal em música.

Como há uma variação na abordagem dos estudos quanto aos conceitos de aprendizagem formal, não formal e informal, primeiramente será abordada essa conceituação, de maneira a clarificar o objeto de estudo deste trabalho e, como consequência, delimitá-lo melhor. Em seguida, serão apresentados os estudos da área que têm abordado as práticas informais de aprendizagem, com destaque para as relevantes contribuições de Lucy Green. Por fim, serão apresentadas algumas considerações sobre os estilos musicais dos participantes desta pesquisa – choro, samba, moda de viola e rock –, bem como os estudos, no Brasil, que já tenham identificado práticas informais de aprendizagem nesses estilos.

O embasamento teórico será o alicerce para a análise dos dados, que será depreendida adiante, ao mesmo tempo em que foi a base para o próprio desenvolvimento da pesquisa, uma vez que as perguntas selecionadas para serem abordadas nas entrevistas foram compostas tendo em vista as práticas informais já reportadas na literatura da área.

### **2.1 A aprendizagem formal e informal em música: conceitos**

A música sempre esteve presente em todas as civilizações. Sendo assim, a aquisição de habilidades musicais não depende, obrigatoriamente, da existência de uma instituição formal destinada ao ensino. Ao contrário, muitos indivíduos aprendem música fora do ambiente escolar, por meio de métodos e estratégias diversas e com diferentes mediadores.

Historicamente, sempre houve uma tendência em se repassar a cultura musical entre as gerações. Apesar dessa tendência natural de propagação da música, o ensino das habilidades musicais também foi incluído no ambiente escolar, fazendo com que, para muitos, fosse esse o verdadeiro local para o ensino da música, por meio de técnicas e metodologias organizadas e registradas. Tal formalização, porém, não impediu que, em outros âmbitos, continuassem as ser



repassados os conceitos e as habilidades musicais: na família, nas rodas de amigos, nas instituições religiosas, entre outros.

Analisando a questão por esse prisma, podem-se considerar dois ambientes diferentes de aprendizagem em música: o formal e institucionalizado, constante nas instituições de ensino; e o ambiente informal, que constitui a aprendizagem em outros meios externos. No entanto, essa dicotomia tem sido cada vez mais questionada entre os estudiosos de educação musical, que consideram não ser positiva a exclusão, nas instituições de ensino, de outras formas de experiências e vivências de aprendizagem em música. Ao contrário, “la educación musical ha de ser vista esencialmente como un área amplia de actividade que incluye contextos tanto formales como informales” (Cox, 2006, p. 8).

Por isso, é importante explorar a conceituação dessas expressões, analisando quais os critérios que têm sido considerados na definição da aprendizagem como sendo formal ou informal, para que se consiga integrá-las a favor de uma educação cada vez mais ampla, atrativa e inclusiva.

Vitale (2011) dispõe que há um consenso de que o ensino formal está associado com a música clássica, citando como exemplo os conservatórios de música, nos quais há exames formais de performance, teoria musical e história, que devem ser cumpridos para se passar de um nível para outro. De acordo com esse autor, as práticas formais de aprendizagem em música utilizadas nesses espaços consideram o estudante como passivo, a quem somente resta levantar questões para clarificar suas dúvidas.

A aprendizagem informal de música, por sua vez, estaria ligada à música popular, bem como ao aprendizado automeiado, pois, de acordo com o autor, “muitos músicos pop são autodidatas e se envolveram em uma infinidade de cenários de aprendizagem não estruturados e ambientes típicos de práticas de bandas de garagem”<sup>1</sup> (Vitale, 2011, p. 2). Porém, o autor destaca que outros músicos fornecem a base para esses que se intitulam autodidatas aprenderem efetivamente um instrumento musical, citando os registros fonográficos utilizados nesse tipo de estudo. Por fim, o autor considera que “A principal diferença, portanto, entre os músicos formais

---

<sup>1</sup> “In fact, many pop musicians are self-taught and have engaged in a plethora of unstructured learning scenarios and environments typical of garage band practices.”.

e informais, é que estes carecem de estrutura e de instruções, mas abarcam experiências musicais ricas que representam uma variedade de métodos e formatos”<sup>2</sup> (Ibidem).

Com relação à afirmação do autor de que os músicos são autodidatas, cabe uma ressalva sobre o uso dessa expressão. Corrêa (1999) destaca que, nos estudos da área, são utilizadas as expressões autodidata, autoaprendizagem, autoformação e autoinstrução. De acordo com o autor, nessas situações, prevalece o reconhecimento da importância da centralidade do sujeito no seu processo de formação, uma vez que este é quem gere, decide e se apropria das suas múltiplas formas de aprendizagem. Tais conceitos, portanto, são pautados no critério da autonomia do aprendiz, mas, por se pautarem nesse único critério, não consideram a importância da interação no processo de aprendizagem, ou seja, ao considerarem que a aprendizagem se centra no aprendiz, não destacam a importância da relação dele com os outros envolvidos nesse processo, sejam familiares, amigos, outros músicos, etc. Portanto, neste trabalho, optou-se por não utilizar essas expressões, mas serão abordados trabalhos científicos que as utilizam, focalizando, nesse aspecto, as práticas informais de aprendizagem utilizadas pelos músicos investigados, independente da maneira como o autor tenha nomeado o processo de aprendizagem.

Em seus conceitos, Vitale (2011) considera diversos fatores na definição de aprendizagem formal e informal: o gênero, a presença de um professor, a autonomia do aprendiz e a variedade dos métodos utilizados na aprendizagem.

Mak (2007) também utiliza diferentes critérios para abordar a aprendizagem formal, a não formal e a informal: a definição, as formas de aprendizagem e os resultados. A aprendizagem formal, de acordo com o autor: ocorre dentro de um contexto organizado e estruturado; baseia-se em um currículo; visa a atuação profissional em música; está estruturada em graus de competência; é uma base que leva a um reconhecimento formal; requer competências de entrada específicos dos alunos. Quanto ao ensino-aprendizagem, ele destaca que a aprendizagem é principalmente intencional, pois são definidos os objetivos (o que aprender), os métodos (como aprender) e os níveis de desempenho, sendo, ainda, mediada por um professor ou mentor qualificado. Os resultados decorrem de avaliações do conhecimento explícito, que pode ser verbalmente explicitado.

---

<sup>2</sup> “The principal difference, therefore, between formal and informal musicians, is that the latter lacks in structure and instruction, but still allows for rich musical experiences representing a variety of methods and formats”.

Já a aprendizagem não formal, de acordo com o autor Mak (2007), refere-se a qualquer atividade educativa organizada realizada fora do sistema de ensino formal estabelecido (fora do conservatório ou da escola), mas ainda se baseia em um currículo, porém menos estruturado em termos de objetivos de aprendizagem, conteúdo, método e avaliação. Esse tipo de aprendizagem é altamente contextualizado, pode ser adaptado às necessidades do grupo de alunos, além de ter um curto prazo, pois visa a aquisição de competências genéricas relacionadas com a profissão musical. Quanto à aprendizagem, o foco é aprender fazendo, aprender com os colegas e com os outros participantes, o que é tão importante quanto aprender com o professor ou mentor, que não precisa necessariamente ser qualificado em música ou um especialista musical.

Por fim, a aprendizagem informal caracteriza-se por: conter atividades de aprendizagem não planejadas e resultantes de situações da vida diária; é altamente relacionada com a aprendizagem pessoal e com as motivações individuais do aluno; não é estruturada em termos de objetivos de aprendizagem formalmente descritos; não conduz à certificação, mas pode ser avaliada num contexto formal de aprendizagem, como competências pré-adquiridas. A aprendizagem, assim, não ocorre por meio de métodos, mas sim por meio de práticas, que incluem experiências de aprendizagem através de: enculturação no ambiente musical; interação com os colegas, familiares ou outros músicos; e métodos de aprendizagem independentes por meio de técnicas de autoensino. (Green, 2002; Mak, 2007)

Nesse sentido, de acordo com Green, o que caracteriza a forma de aquisição de conhecimento informal é:

a centralidade da escuta e de tocar de ouvido; o desenvolvimento de habilidades em grupos; o prazer e a identificação com a música que está sendo tocada; o valor do sentimento, sensibilidade, inspiração e criatividade na musicalidade; a relação entre sentimento e técnica, o valor da amizade, comprometimento, amor pela música e uma receptividade para outros estilos, incluindo a música clássica. (Green, 2002, p. 41)<sup>3</sup>

Com base nos apontamentos de Green é possível notar que essa aquisição de conhecimento considerada informal também é centrada na prática, mas também é organizada e pode ser categorizada.

---

<sup>3</sup> “[...] what characterizes their way of acquiring knowledge is: the centrality of listening and copying; the development of skills in groups; the enjoyment of and identity with the music being played; the value of feel, sensitivity, spirit and creativity in musicianship; the relationship between feel and technique; the value of friendship, commitment, love for music and a receptiveness to other styles including classical music”.

De acordo com Feichas (2010), três são as experiências de aprendizagem musical: a formal; a informal; e a mista, na qual os estudantes aprenderam tanto no campo formal quanto no informal. Isso porque aqueles que se enveredam por um caminho informal e desejam se aprofundar no estudo da música ou sanar suas dúvidas, em geral, terminam por procurar o ensino formal e compõem o grupo da educação mista.

Já para Gohn (2003), a educação não formal abarca os “processos de ensino e aprendizagem que têm sua origem a partir da experiência prática e que usualmente não são codificados em sistemas curriculares oficializados.” (Gohn, 2003, p. 18), enquanto a educação informal seria “aquela em que se aprende espontaneamente através da socialização cotidiana na família, no clube, nas igrejas, na própria convivência nas escolas” (Ibidem). Portanto, a diferença entre ambos seria a intencionalidade, pois, no primeiro caso, havia a consciência de que se quer aprender música.

Com base nos conceitos explicitados, a separação entre a aprendizagem formal e informal em música estaria relacionada ao ambiente de aprendizagem, mas também às formas de aprendizagem, ou seja, aos métodos e meios utilizados para a aprendizagem.

Neste trabalho, foi considerado, inicialmente, o critério relacionado ao ambiente de aprendizagem na escolha dos músicos a serem investigados, pois a seleção dos sujeitos pautou-se, em um primeiro momento, na afirmação deles de que nunca haviam frequentado ambientes formais de aprendizagem em música, como escolas ou conservatórios. Com base nesse critério, pretendem-se investigar mais detalhadamente quais são as práticas que acompanharam esses músicos em sua formação. Visando obter uma maior diversidade de práticas, na escolha, foram selecionados sujeitos que optaram por diferentes gêneros musicais.

Portanto, esse estudo considera a definição de que a aprendizagem informal ocorre fora dos ambientes institucionalizados, sendo centrada em objetivos e métodos definidos pelos próprios aprendizes, nem sempre de forma estruturada e deliberada, com base em suas vivências e experiências. Embora esse tipo de aprendizagem seja essencialmente autome-diada, as diversas fontes utilizadas pelo aprendiz em seu estudo não dispensam a necessidade da interação com outros músicos ou sujeitos, seja direta ou indireta, por meio de registros sonoros que são ouvidos e copiados. Tendo sido delineado mais claramente o objeto de estudo deste trabalho, passamos, a seguir, a discorrer sobre as várias práticas de aprendizagem informal reportadas na literatura de educação musical.

## **2.2 Aquisição de habilidades musicais e práticas informais de aprendizagem em música**

Como já relatado, as práticas informais de aprendizagem centram-se nas experiências e vivências dos aprendizes, nem sempre estruturadas e organizadas, motivo pelo qual esta seção não se dedicará a abordar exaustivamente todas essas práticas, o que seria inviável, pois elas são dinâmicas e, muitas vezes, os aprendizes as utilizam de forma mista em seu aprendizado. Sendo assim, nesta seção, serão abordadas de maneira mais detalhada as principais práticas que foram investigadas entre os músicos deste estudo.

No livro “How Popular Musicians Learn”, de Lucy Green, lançado em 2002, ela relata e sistematiza a forma como os músicos populares adquirem e desenvolvem suas habilidades e conhecimentos musicais. Nesse livro, ela realiza entrevistas com músicos populares ingleses de faixas etárias distintas e endossa que os músicos populares aprendem algumas ou quase todas as suas habilidades musicais de maneira informal, ou seja, fora do sistema educacional e institucional. Ela relata que esses músicos populares aprendem ouvindo e imitando registros sonoros, e também na interação com seus pares, familiares, amigos ou com as comunidades de práticas às quais pertencem.

De acordo com a autora, o início da aquisição musical ocorre por meio da enculturação musical, uma forma de experimentação com base nas práticas musicais de um determinado contexto social. Green (2002) destaca a importância do estímulo familiar no processo de aprendizagem musical por meio das práticas informais, pois a maioria de seus sujeitos teve a influência dos familiares nesse processo inicial, inclusive com a presença física de um instrumento musical para ser manuseado.

Green (2002) ainda destaca a importância da imitação nesse processo, baseada na escuta, que pode ser intencionalmente voltada para a imitação, somente atenta ou, ainda, distraída. Ao utilizar a prática nomeada pela autora como “ouvir e copiar” – o que comumente se chama de “tocar de ouvido” –, o aprendiz utiliza a escuta em seus vários níveis. Esse é um tipo de prática que geralmente é desenvolvida de maneira individual, mas a interação com amigos e membros de bandas também se mostrou uma estratégia importante reportada pelos sujeitos, que destacaram, ainda, a importância da criatividade e da escolha de estilos musicais preferidos, assim como a utilização da prática de assistir a apresentações de artistas, visando o aprendizado.

Green (2002) destaca que, no aprendizado informal, há uma fusão de práticas intencionais e de práticas espontâneas que visam a aquisição de conhecimentos musicais, sendo que, em ambas as situações, nem sempre essas práticas são estruturadas e facilmente descritas. Portanto, há uma mescla entre práticas naturais e intencionais, na formação desses músicos. Por fim, a autora faz considerações importantes sobre o prazer e a motivação dos sujeitos em tocar, sua busca pela criatividade e, também, sobre a própria visão deles quanto ao aprendizado informal que tiveram, nem sempre positiva, pois, muitas vezes, eles têm arraigado o preconceito de que seria somente nas instituições formais que realmente se aprenderia música.

Assim, ela lança luz sobre essas práticas, para que as mesmas sejam utilizadas também no âmbito formal, que era em si destinado à aprendizagem de conhecimentos teóricos e técnicos com valores arraigados à música clássica. A contribuição de Green é bastante relevante, pois ela foi a pioneira em utilizar as práticas informais de aprendizagem em música juntamente com a música popular nos currículos e no sistema educacional formal.

Após a escrita desse livro, a autora realizou, com um grupo de pesquisadores, uma série de pesquisas em escolas regulares inglesas, nas quais as práticas informais de aprendizagem em música foram por ela implementadas e os resultados foram satisfatórios. Assim, ela conseguiu, com um enorme poder motivacional, inspirar os alunos a desenvolver a capacidade de imitação e escuta, a percepção musical, a autonomia intelectual e, sobretudo, valores e atitudes referentes aos parâmetros musicais. Essas práticas acima descritas têm uma pedagogia inclusiva e humanista, pois os alunos são participantes das escolhas do repertório musical e das atividades, longe dos moldes autoritaristas das pedagogias educacionais tradicionais, onde os professores são os detentores do saber, e os alunos, meros receptores. Na pedagogia de Green, ela demonstra uma postura ética para com seus pupilos, que aprendem ouvindo e copiando registros sonoros. Ela os orienta quando eles solicitam tal orientação; caso contrário, ela fomenta a autonomia intelectual dos mesmos. Após essas pesquisas, Lucy Green lançou ainda outros livros com temas similares, direcionando a novas estratégias de ensino musical, tais como: “Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy” em 2008, “Música, aprendizagem informal e escola: a nova pedagogia em sala de aula”, e em 2013 lançou “Hear, Listen, Play!: How to Free Your Students' Aural, Improvisation, and Performance Skills” ou seja “Ouvir, escutar e tocar!: como desenvolver a liberdade aural dos alunos, improvisação e habilidades”, estas são algumas temáticas de suas obras.

No projeto Connect, proposto por Renshaw (2008), por exemplo, os líderes musicais e professores devem conhecer estilos musicais variados para poder atender à demanda dos alunos que possuem perfis, idades, bagagens e experiências musicais distintas. O espírito colaborativo é muito importante e reporta à criação em grupo e em conjunto, focando na experimentação musical, de forma lúdica e criativa, “Creative learning”, ou seja, aprender de forma criativa. Nesse projeto, os alunos aprendem em conjunto e trocam experiências e conhecimentos, orientados pelo seu tutor musical, mas o dialogismo e a troca de experiência ocorrem ao longo de todo o processo. Outro fator importante é o caráter imitativo na questão da aquisição de habilidades musicais, os alunos imitam a forma de tocar de seus tutores e de seus pares, o que também ocorre na aprendizagem dos músicos populares em geral (Green, 2002).

Na pesquisa citada acima, os músicos populares aprendem suas habilidades musicais situados em comunidades de prática (Lave e Wenger, 1991), o que se define por aprendizagem situada, ou enculturação, quando os indivíduos desenvolvem seus conhecimentos inseridos em um determinado meio social e cultural. Vigotsky também ressalta essa importância na interação com o outro como fonte de trocas de conhecimento. Assim, Mak (2007) lembra a importância desse dialogismo e Renshaw (2007) utiliza algumas dessas definições para enquadrar o ambiente onde o projeto Connect é implantado como sendo espaços não formais ou informais.

O projeto Connect enfoca os contextos de aprendizado não formal – ou seja, essas atividades de música são organizadas e ocorrem fora do horário escolar (por exemplo, à noite, nos fins de semana, durante as férias). Alguns podem ocorrer no prédio de uma escola, enquanto outros podem ser encontrados em clubes de jovens, centros para jovens delinquentes, prisões, centros comunitários e hospitais. Basicamente, o Connect está empenhado em promover formas informais de aprendizagem dentro de um contexto musical não formal, onde a abordagem para a criação e execução de música é organizada e dirigida por metas e pela liderança musical<sup>4</sup>. (Renshaw, 2007, p. 32 e 33)

Ao longo de sua trajetória profissional como educador musical, Peter Renshaw defendeu a incorporação de várias disciplinas nos conservatórios de música da Inglaterra. Essas disciplinas são relacionadas a habilidades interpessoais, de relacionamento com o próximo, de regulação do próprio tempo e da carreira profissional, vinculadas a atitudes, valores, flexibilidade e

---

<sup>4</sup> “The Connect case study focuses on non-formal learning contexts – that is, those organized music activities that occur outside school hours (e.g., in the evenings, at weekends, during the holidays). Some of these might take place in a school building, whilst others will be found in youth clubs, centres for young offenders, prisons, community centers and hospitals. Basically, Connect is committed to fostering informal ways of learning within a non-formal musical context, where the approach to creating and performing music is organized and goal-directed, musical leadership.” (Renshaw, 2007, p. 32 e 33)

adaptabilidade que os profissionais em música devem possuir, além dos conhecimentos musicais para atender à demanda do mercado de trabalho, com esses requisitos o profissional de música pode se tornar um “leader”, um profissional e tutor que tenha liderança e autonomia.

É perceptível que os músicos, muitas vezes, adotam as estratégias propostas por Renshaw, inconscientemente, para atender ao mercado de trabalho, pois ministram aulas de música, como artistas e empreendedores vendem seus shows, produzem, ensaiam, criam de acordo com a necessidade de suas performances. Assim, eles são gerenciadores de seu próprio tempo e de suas habilidades artísticas e musicais, estas são flexibilidades relevantes encontradas pelos músicos populares para estarem atualizados com o cenário musical, social e cultural.

Wille (2003) pesquisou as vivências formais, não formais e informais de aprendizagem de adolescentes, por meio de três estudos de caso. A autora destaca a utilização, pelos adolescentes, de recursos como livros, revistas de música, CDs, computador e internet, bem como a influência da mídia nas experiências musicais deles. Outra questão destacada pelo autor foi a influência da família reportada pelos adolescentes, quanto ao incentivo para o aprendizado de música e, também, para a aquisição de um instrumento. A autora, ao analisar as vivências formais, não formais e informais, conclui que é cada vez mais necessário que o ensino formal se volte para o que ocorre fora da sala de aula, “para contextualizar o ensino e a aprendizagem em conteúdos e tarefas que possam ser partilhados, resultando numa aprendizagem significativa.” (Wille, 2003, p. 125).

Souza et. al. (2003) analisou as práticas de aprendizagem de jovens que compõem bandas de rock. No caso deste estudo, os sujeitos tiveram aula de música na escola, mas, conforme evidenciado, sua base maior de aprendizagem era composta dos estudos fora do ambiente escolar, com familiares e conhecidos, por meio de revistas de métodos ou mesmo em aulas particulares.

Carvalho (2009) pesquisou a aprendizagem musical não formal no ambiente do samba e, por meio das entrevistas realizadas, identificou a família como facilitadora do interesse e da iniciação musical dos sujeitos, bem como também destacou a importância da observação e da imitação do desempenho de músicos mais experientes, associados a exercícios de percepção auditiva e de destreza motora. Além disso, os sambistas consideram a convivência no ambiente do samba um fator fundamental na sua formação, destacando, portanto, a importância do contexto social e cultural.



Lara Filho (2009) investigou as práticas de aprendizagem de músicos que se dedicam ao choro em Brasília, e concluiu que, assim como esse estilo, historicamente, foi mantido à margem dos espaços formais de música, seu aprendizado também não tem como alicerce o ensino formal, mas sim as práticas informais de aprendizagem. O autor ainda destaca a importância que os músicos dão ao estilo, que acaba por moldá-los e influenciá-los:

O modo como os chorões aprendem música deixa marcas em sua personalidade, e, principalmente, na sua relação com a música e com tudo o que a envolve. A identidade dos chorões é, portanto, fruto de sua trajetória, que inclui, como elementos fundantes, como e com quem aprenderam. Os chorões, ao falarem sobre *o que é ser um chorão*, evidenciam o peso da tradição oral na transmissão dos conhecimentos do Choro. (Lara Filho, 2009, p. 88)

Assim, o autor verifica que, também no caso do choro, o aprendizado, muitas das vezes, se inicia no seio familiar e acontece no cotidiano das relações sociais: “ouvir o repertório, observar como tocam os chorões mais experientes, perguntar como se toca, frequentar Rodas de Choro, procurar orientação com professores, entre outros.” (Idem, p. 91)

Lima (2010), utilizando os pressupostos teóricos de Lucy Green, investiga a aprendizagem musical no canto popular, nos contextos formal e informal. A autora destaca características importantes das práticas informais de aprendizagem em música, que são recorrentemente abordadas nos estudos da área: “a importância da família, a centralidade da experiência auditiva, o aprendizado em grupo ou solitário, a motivação intrínseca, o caráter colaborativo e a amizade que marcam as relações entre os músicos” (Lima, 2010, p. 38). Utilizando métodos qualitativos de pesquisa, a autora entrevistou 10 cantores, com idade entre 22 e 45 anos, que se utilizaram de práticas informais de aprendizagem e, depois, procuraram uma instituição formal, e verificou que eles deram um grande destaque para a importância da família no processo de aprendizagem informal, e também reportaram a outras práticas e aspectos destacado por Green, como o “ouvir e copiar” e o prazer pela aprendizagem de música.

Bastos (2010) pesquisou, por meio de entrevistas, a trajetória da formação de bateristas no Distrito Federal. O autor entrevistou três alunos de um curso profissionalizante de bateria oferecido em Brasília. Apesar de, no momento das entrevistas, os sujeitos estarem envolvidos na aprendizagem formal, foram abordadas diversas questões referentes à aprendizagem informal, principalmente no que se refere ao início da trajetória de aprendizagem deles. Os músicos relataram que contaram com o apoio e o incentivo da família e, no caso de um deles, de um baterista da igreja que frequenta. Além disso, todos eles relataram a importância da imitação

nesse primeiro momento, seja auditiva ou visual, bem como dos grupos nos quais tocavam, inclusive em função da interação com os pares. Os entrevistados também destacaram a importância da mediação da tecnologia na aprendizagem musical.

Quanto ao uso da tecnologia na aprendizagem de música, Gohn (2003) destaca que

Os processos de aprendizagem musical frequentemente dependem da repetição contínua de exercícios (“a prática leva à perfeição...”), e a tecnologia pode servir como o “espelho” necessário para que correções sejam feitas. A observação de vídeos revela detalhes, os programas de computador assinalam falhas, o metrônomo exige o tempo perfeito. Em intensidade gradualmente maior, os meios tecnológicos tornam-se a representação de um mestre que facilita a transmissão de informações. (GOHN, 2003, p. 17)

O autor focaliza a importância da tecnologia na aprendizagem de música, mas realiza, também, uma crítica ao que ele chama de autoaprendizagem: “o aluno que aprender sozinho e continuar sozinho terá problemas em expressar sua musicalidade, o que pode eventualmente levar a um “congelamento” de suas capacidades” (Idem, p. 47).

Portanto, todos os indivíduos têm a capacidade de aprender música, seja no campo formal, seja no informal. Muitos aprendem improvisando, ouvindo, copiando e imitando registros sonoros de maneira criativa. No entanto, apesar de a figura desses aprendizes pelas práticas informais estar presente no campo da música popular, muitos deles não se tornam virtuosos, porque desenvolveram, ao longo de seu aprendizado, vícios técnicos e práticos musicais e uma série de dúvidas relativas ao embasamento teórico musical.

Garcia (2011) realizou uma pesquisa prévia com professores de guitarra e verificou que muitos deles relataram que o início de sua formação musical ocorreu de maneira informal, ouvindo e copiando. Assim, o autor resolveu aprofundar esse tema e estendeu a pesquisa a outros guitarristas de João Pessoa, tendo verificado relatos semelhantes, com destaque para algumas práticas de aprendizagem apontadas nos estudos da área como informais: ouvir e copiar, utilização da tecnologia, importância de familiares. No estudo realizado, constatou-se que muitos dos guitarristas procuraram as vias formais de aprendizagem para se aprimorar no instrumento.

As aprendizagens informais se ligam diretamente à sociedade, à cultura, ao ambiente familiar e aos costumes, e, por isso, a perspectiva sociológica também é importante para indicar que, assim como os conceitos são construídos socialmente, também as habilidades musicais são socialmente adquiridas e culturalmente construídas. Nesse sentido, a Sociologia e a Etnomusicologia são importantes, pois investigam a música em um contexto sociocultural,

abordando principalmente a relação de interdependência entre música e cultura, já que, ao mesmo tempo em que a música se insere na cultura de um povo ou grupo de pessoas, também a influencia (Queiroz, 2004).

### **2.2.1 As comunidades de prática**

Nesse prisma, são investigadas as comunidades de prática, nas quais a aprendizagem acontece em meio às interações sociais e pela troca de experiências envolvidas em uma determinada prática. Assim, o conhecimento está ligado às ações cotidianas, todos estamos inseridos, consciente ou inconscientemente, em alguma comunidade de prática, pois elas estão em toda parte (Lave e Wenger, 1991):

Todos nós pertencemos a comunidades de prática. Em casa, no trabalho, na escola, nos nossos passatempos – nós pertencemos a várias comunidades de prática em qualquer momento. E as comunidades de prática a que pertencemos mudam ao longo de nossas vidas. De fato, as comunidades de prática estão em todo local... As famílias lutam para estabelecerem uma forma habitável de vida. Elas desenvolvem suas próprias práticas, rotinas, rituais, artefatos, símbolos, convenções, estórias e histórias.<sup>5</sup> (Wenger, 2009, p.212)

É nesse contexto de aprendizagem que emerge o conceito de comunidade de prática, que pode ser caracterizada como um grupo de pessoas que, engajadas em empreendimentos comuns, desenvolvem hábitos, costumes, cultura e conhecimento (Wenger; Snyder, 2000; Souza-Silva, 2007).

Dessa forma, a identidade individual e coletiva vai sendo construída por meio das relações sociais, das rotinas, das conversas, do fazer junto as coisas, dos gestos, das estórias e das ações decorrentes da participação ativa dos membros de uma comunidade (Gherardi, Nicolini e Odella, 1998). Nesse processo, significados são negociados durante a contínua interação e troca de experiências, durante o relacionamento entre as nossas experiências e as das outras pessoas. (Souza-Silva; Davel, 2007, p. 56)

Portanto, as aprendizagens informais em música estão relacionadas a comunidades de prática, nas quais os indivíduos desenvolvem suas habilidades musicais, seus conceitos, valores e

---

<sup>5</sup> “We all belong to communities of practice. At home, at work, at school, in our hobbies – we belong to several communities of practice at any given time. And the communities of practice to which we belong change over the course of our lives. In fact, communities of practice are everywhere... Families struggle to establish an habitable way of life. They develop their own practices, routines, rituals, artifacts, symbols, conventions, stories, and histories.” (Wenger, 1998)

significados, inseridos em um determinado grupo de engajamento e interação social. Músicas em rituais religiosos, bandas de garagens, grupos folclóricos, escolas de samba se enquadram no perfil das comunidades de prática e no processo de enculturação (Lave;1998; Wenger, 2000; Snyder, 2000; Green, 2002).

É importante que a educação musical passe a considerar a experiência adquirida pelos indivíduos nessas comunidades de prática, bem como passe a trazer essas experiências para o contexto formal, principalmente para que o ensino de música seja cada vez mais ligado à realidade social dos aprendizes, o que contribui tanto para a aprendizagem em si quanto para a valorização cultural. Queiroz (2004) destaca que a transmissão da música por meio oral e “aural” é um dos métodos mais utilizados em todas as culturas. Assim, o autor demonstra a importância da experimentação para a aprendizagem em música, citando como exemplo o contexto do congado, por ele estudado. Sendo assim, o autor destaca que, nessa experimentação, há regras a serem seguidas pelos aprendizes, pois, como se trata de uma comunidade de prática, o contexto social está totalmente envolvido nesse processo. O autor conclui que

Em suma, os processos de transmissão musical no congado se dão essencialmente de forma coletiva, onde a aprendizagem é feita pela prática de tocar, experimentar, prestar atenção na execução dos mais experientes e imitar suas performances. Nesse contexto, a performance ensina durante a sua prática, estabelecendo momentos de comunicação e aprendizagem musical. (Queiroz, 2004, p. 104)

Portanto, essa aprendizagem musical baseada na experimentação, mesmo no contexto informal, pressupõe a existência de um dialogismo, que pode ou não ser expresso em um contato direto com o outro. Mesmo que a experimentação ocorra com o sujeito isolado, seu arcabouço cultural e social o influenciará nas suas escolhas, suas experiências com música vão guiá-lo pelo caminho que escolherá percorrer em seu aprendizado.

### 2.2.2 A questão do talento e da expertise

Neste momento, merece uma ressalva a discussão que se tem na literatura sobre a existência de um dom inato que seria determinante no processo de aprendizagem do músico, sendo ele formal ou não. Tal afirmação, porém, é contestável, pois, ao se assumir tal pressuposto, deixa-se de lado a importância da interação social na aprendizagem de música, o que é, no mínimo, contraditório, uma vez que o sujeito está sempre imerso em um ambiente cultural e social com o qual dialoga e interage. Fucci Amato (2008) investiga o ambiente cultural e familiar de oito expoentes da música brasileira e demonstra a importância desse ambiente na formação dos músicos, destacando que

Assim como o acesso à escola e as respectivas atitudes tomadas diante desta, também a posição do indivíduo com relação à cultura é condicionada pelo meio familiar. Nesse matiz sociológico, os saberes, o estilo, o bom gosto, o “talento” aparecem principalmente como frutos do acúmulo de capital cultural, não como uma simples subjetividade (um dom natural), mas como uma “objetividade interiorizada” (ORTIZ, 1983) ou “dom social” (BOURDIEU, 1998a), fruto da interação entre sociedade e indivíduo, do acesso a formas materiais de cultura, proporcionada por uma certa condição econômica favorável. (FUCCI AMATO, 2008, p. 85)

Portanto, a aquisição de habilidades musicais não deve ser encarada sob um prisma restrito e estigmatizado que advoga ser a música uma habilidade a ser desenvolvida por poucos. No entanto, no imaginário popular, é comum esse tipo de pressuposto, que aparece até mesmo em lendas ligadas à aquisição de habilidades musicais, como a reportada abaixo, quanto ao domínio da viola caipira:

A um bom violeiro se perdoam todas as vaidades e esquisitices, pois para dominar esse instrumento tão complexo muitos fizeram coisas do arco da velha. Promessas a São Gonçalo, batismos de viola, simpatias com cobras, acertos com o coisa-ruim.[...] A lenda foi provavelmente herdada dos negros bluseiros americanos, pois na década de 20 já se dizia que um de seus pioneiros, o guitarrista Robert Johnson, tinha feito um. Com as adaptações resultantes da enorme criatividade do caipira, a coisa mudou um pouco: o candidato vai a uma encruzilhada, à meia-noite, levando uma viola virgem e espera pelo dito-cujo. Logo passa uma vaca com pintinhos, uma porca com cabritinhos, uma galinha com gatinhos e um cavaleiro num belo cavalo com arreios de ouro, soltando fogo por todos os lados. É o tal que chega, perguntando o que o homem quer, e ele deve responder que quer ser bom na viola. O outro passa a mão pela escala do instrumento e diz que o desejo está realizado e que a partir de então sua alma lhe pertence. A lenda tem variante, claro, dependendo de quem a conta. Para Chico Lobo, o violeiro que mais a personifica é aquele que mais admira, Renato Andrade, “pelo tanto que toca e pelo seu jeito de ser”. Para alimentar o suspense, as violas do concertista trazem sete fitas, cada uma cor a cor de um santo, e ainda a preta, que seria a do dito-cujo. Andrade se diverte com o folclore e conta nos seus espetáculos que não sabe dizer se fez ou não fez o tal pacto, “porque na hora em que o diabo quis me levar pro inferno pra eu assinar o

contrato, me levantou do chão, pelo pescoço, eu olhei pra baixo, fiquei com medo da altura e gritei: ‘Nossa Senhora da Conceição!’. Ele me soltou dizendo, ‘isso é com ocê prá lá, comigo não!’ (Nepomuceno, 1999, p. 77 e 78)

A lenda, portanto, indica uma situação em que seria possível a qualquer indivíduo aspirante a violeiro ganhar o “dom”, bastando, para tanto, fazer um pacto com o diabo. A autora ainda finaliza que, na versão brasileira, o violeiro que tivesse se sujeitado a tal pacto não precisaria se preocupar com as consequências, pois, após a morte, não seria levado pelo diabo, uma vez que, no céu, há muitos admiradores de viola, sendo ele, assim, levado para lá para alegrar a todos com seu instrumento.

Nota-se, por meio dessa lenda, o imaginário popular de que o “dom” ou talento não é algo a ser adquirido com esforço e dedicação, mas, pelo contrário, seria algo transcendental, místico, destinado a poucos. Essa lenda, repassada de geração em geração, ainda diz sobre os aspectos culturais ligados a esse instrumento, pois envolve a questão da religiosidade, tão presente entre os sertanejos, que, de acordo com a autora, teriam adaptado uma lenda estrangeira aplicada ao blues.

No entanto, Lehmann e Gruber (2006), ao enfocarem o estudo da expertise em música, iniciam a discussão trazendo à tona a questão do talento, destacando que muitos testes que visam mensurá-lo acabam por confundi-lo com outras variáveis, como, por exemplo, a quantidade de experiência e de treino do músico investigado. Isso porque, geralmente, crianças que são musicalmente ativas obtêm escores mais altos nesses testes (Lehmann; Gruber, 2006, p. 457). Da mesma forma, os autores problematizam a abordagem de que esse talento seria hereditário, destacando que ela falha ao descartar a tendência histórica de os filhos seguirem a profissão dos pais, bem como o ambiente familiar e econômico do aprendiz. Wu (2008), por exemplo, levanta a questão de que há uma diferenciação entre as culturas quanto aos hábitos e pressupostos que influenciam os pensamentos e comportamentos humanos. Assim, a cultura oriental considera o esforço como determinante para a aquisição do talento, enquanto a ocidental privilegiaria mais o dito talento inato. Porém, como já abordado, tal talento é fruto de uma imersão do sujeito no ambiente social, cultural e econômico.

O foco principal de Lehmann e Gruber (2006) se concentra na importância da prática para a formação de um expert, mas eles ressaltam que

Apesar de a prática ser onipresente durante o desenvolvimento da expertise em música, sua função e manifestação não são idênticas em todos os gêneros musicais. Diferentes estilos musicais são característicos de culturas musicais específicas, e essas diferentes culturas têm seus respectivos tipos de prática.<sup>6</sup> (Idem, p. 458)

Assim, os autores indicam diferenças nos resultados dos estudos sobre expertise com músicos que atuam em diferentes estilos musicais, pois vários músicos clássicos, por exemplo, demandam grande parte do tempo em uma prática solitária, porém mediada por visitas regulares a um professor, entretanto os músicos clássicos também participam de grupos de câmara, orquestras e bandas, em práticas comunitárias. Já os músicos populares de jazz, adicionalmente à prática solitária, demandam um tempo substancial na prática comunitária com outros músicos, além de ouvirem outros artistas e copiarem a performance de músicos famosos (Idem, p. 460). Os autores consideram essencial a prática deliberada para a aquisição da expertise em música e relatam que, nos estágios de aquisição do conhecimento musical, o início se constitui pela introdução da criança em uma fase de domínio informal, na qual as crianças com famílias envolvidas em um ambiente musical levam vantagem. Além disso, eles enumeram os estágios do desenvolvimento da expertise musical, sendo as habilidades primeiramente cognitivas, depois associativas e, por último, autônomas, sendo que “em essência se requer menos e menos mediação cognitiva à medida que a performance especializada aumenta”<sup>7</sup> (Idem, p. 462)

Ericsson, Prietula e Cokely (2007), ao discorrerem sobre como se consegue ser expert em algo, ressaltam a importância da prática deliberada, que, segundo os autores, não corresponde a praticar somente o que já se sabe, mas, principalmente, o que não se sabe fazer bem, ou seja, a prática deliberada é um subsídio para se estender as habilidades cognitivas.

De acordo com Santiago (2006),

a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance; a realização de tais atividades requer esforço, não sendo, portanto, inerentemente prazerosa. Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminente que elas podem proporcionar à sua performance. (Santiago, 2006, p. 53)

---

<sup>6</sup> “Although practice is omnipresent during the development of expertise in music, its role and manifestation is not identical in all musical genres. Different musical styles are characteristics for specific musical cultures, and those different cultures have their respective types of practice.”

<sup>7</sup> “(...) in essence requiring less and less cognitive mediation as skilled performance increases.”

Já a prática informal inclui práticas de improvisação, composição e “tocar de ouvido”, sendo, para a autora, portanto, mais prazerosas. Ela relata que o ensino de música instrumental tem privilegiado a prática deliberada em detrimento da informal, mas a união de ambas seria proveitosa e complementar. Da mesma forma, entre as práticas de aprendizagem informal, podemos considerar que há a prática deliberada quando os músicos reportam à questão da obstinação, do estudo solitário, da utilização de gravações de sua própria prática para identificar pontos fortes e fracos.

Assim, vários estudos buscaram fazer um levantamento das práticas informais de aprendizagem em música, muitos deles utilizando como participantes das pesquisas músicos populares. Em alguns casos, embora o foco principal não fosse explorar detalhadamente essas práticas, os pesquisadores acabaram por abordá-las, uma vez que elas estão constantemente presentes na formação dos músicos populares.

### **2.2.3 As visões sobre o ensino formal e informal**

Lacorte e Galvão (2007) entrevistaram 10 músicos populares *freelancers* e verificaram que a aprendizagem deles foi baseada em contextos diversificados, incluindo espaços não escolares. A motivação para a pesquisa, no caso dos autores, foi o senso comum de que o músico popular necessita ter um “bom ouvido”, ou seja, mas, como destacado por eles, as habilidades a serem reforçadas vão muito além da auditiva, envolvendo também a visual, motora e tátil, que fazem parte da percepção musical. Para os autores, portanto, apesar de alguns músicos populares afirmarem que não estudam,

deve-se salientar que há um aprendizado que vai além da prática intensa da técnica no instrumento. Os músicos aprendem, na verdade, o tempo todo, mesmo quando pensam que estão se divertindo. A aprendizagem ocorre durante a apreciação de videoclipes, shows, apresentações informais entre amigos, através da audição de CDs, LPs, entre outros. (Lacorte; Galvão, 2007, p. 31)

Assim, os resultados obtidos pelos pesquisadores indicam que os músicos populares relacionam o início da aprendizagem musical com o prazer, como uma “brincadeira”, e, apesar de destacarem a prática solitária para o domínio do instrumento escolhido, reportaram a importância crucial de diferentes redes sociais, como a família e os amigos. Nesse sentido, os autores relatam que, apesar de muitos músicos dizerem ter aprendidos aspectos musicais importantes com



amigos, não os veem como professores, pois ligam a figura do professor a uma instituição formal de ensino.

Outra questão reportada nos estudos da área é que muitos músicos consideram que a aprendizagem inicia quando eles adentram a educação formal, procurando uma instituição, conservatório ou mesmo um professor particular, sem valorizarem as práticas informais que utilizavam antes desse fato. Tal situação é reportada por Garcia (2011). De maneira semelhante, Cirino (2015), ao investigar o aprendizado de música na maturidade, reporta que “Quando os participantes falam sobre *O que significa aprender música?* a ideia inclina-se a permanecer focada numa perspectiva teórica, associada à compreensão do fenômeno musical e atrelada à intenção de estudar música.” (Cirino, 2015, p. 125).

Já Vitale (2011) investigou a visão da sociedade quanto à aprendizagem formal e informal, em Toronto, no Canadá, ao realizar entrevistas com professores de outras matérias que não a música, abordando o tema. Apesar de uma possível diferença cultural existente entre o Brasil e aquele país, o autor verifica que, a despeito da visão de que o aprendizado de música está veiculado ao ensino formal, os respondentes consideram que os músicos informais têm mais valor para a sociedade, que eles são mais criativos, sendo os verdadeiros “artistas de composição”, bem como que os admiram pela rebeldia em buscar o aprendizado sem uma instrução formal.

No entanto, para Vygotsky, a criatividade é fruto de um processo influenciado pelo meio e pelo ambiente em que vive o criador (Tronca, 2001). Vygotsky valoriza a importância das relações sócio-históricas, considerando que o psiquismo se compõe também dessas relações, e não só das “profundezas da alma e nos pré-formismos da mente” (Coutinho, 1992). Por isso, “os processos de transmissão musical assumem formas distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria performance musical” (Queiroz, 2004).

Portanto, o estudo das práticas informais de aprendizagem em música muito tem a contribuir para a educação musical, tendo em vista a importância de a educação formal trazer à tona todas essas variáveis históricas, sociais, culturais e individuais, de maneira que as estratégias adotadas em sala de aula sejam inclusivas, para que o estudo da música, nesse ambiente, seja não só uma ponte para a aquisição de novas habilidades, mas também um ponto crucial na formação dos alunos como cidadãos. Como bem enumeram Feichas e Narita (2016):

Para isso são necessárias estratégias pedagógicas que ajudem os sujeitos do processo de aprendizagem a construir pontes entre suas práticas e vivências e os novos conhecimentos disponíveis na academia. Se essas pontes são estabelecidas, certamente esses indivíduos terão mais chances de serem ativos e autônomos, permitindo-lhes descobrir mais sobre eles mesmos em um processo mais profundo de autoavaliação, ajudando-os a abrir portas diferentes de acordo com suas necessidades e com sua consciência. Ao desenvolverem essas atitudes os alunos terão mais condições de olhar para o mundo fora da universidade e tentar transformá-lo. (Feichas; Narita, 2016, p. 21)

Para esta pesquisa, portanto, são utilizados pressupostos teóricos de diversas áreas do conhecimento, com vistas a se buscar uma análise ampla da relação entre as práticas informais relatadas pelos sujeitos, suas comunidades de prática e suas vivências.

### **2.3 Os estilos musicais dos participantes desta pesquisa**

Como uma das questões que nortearam este trabalho foi se o estilo musical escolhido pelo participante teria alguma influência nas práticas de aprendizagem informal por ele reportadas, esta seção se dedica a apresentar algumas considerações sobre cada um desses estilos. Tais considerações ainda são importantes tendo em vista o aspecto cultural e social que muitas vezes está relacionado a cada estilo, os quais influenciam e transformam os músicos que os escolhem, como bem destaca Lara Filho, quanto ao choro: “O bandolinista Paulão afirma que para ser um chorão não basta tocar Choro, é preciso vivê-lo em sua totalidade. [...] pode-se afirmar que o chorão autêntico relaciona-se com aspectos do Choro que transcendem a esfera musical.” (Lara Filho, 2009, p. 89).

#### **Choro**

Quanto a esse estilo musical, o autor destaca sua história, reportando que muito dela é possível ser apreendido de seus expoentes, como Joaquim Antonio Calado (1848 – 1880), Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935) e Ernesto Nazareth (1863 – 1934), assim o choro se desenvolve a partir do repertório da dança de salão européia, principalmente a polca e a valsa. Os primeiros grupos instrumentais nos quais o choro se desenvolveu, no Rio de Janeiro, entre os séculos XVIII e XIX, eram chamados de ternos, sendo que também foram importantes, nesse aspecto, as músicas dos barbeiros e as bandas de fazenda, sendo a primeira categoria composta por “negros forros, que animavam festas populares” e a

segunda, por “negros escravos que, influenciados pelas tendências urbanas, tentavam reproduzir aquela música com formação instrumental e repertório similar à música dos barbeiros.” (Idem, p. 8). Nestas festas, a formação instrumental era composta pelo violão, cavaquinho, flauta e, às vezes, trompetes, trompas e tambores de balde. Embora inicialmente o repertório se constituísse de modinhas, lundus e fados, a influência do gosto local e dos ritmos africanos transformou-o, propiciando o surgimento do choro.

De acordo com José Ramos Tinhorão (1974), no livro *Pequena História da Música Popular*, o surgimento do samba-choro ocorreu por volta de 1934, a partir da necessidade e tentativas de adaptar letras às melodias do choro, os transformando em canções. Entretanto, os grupos de choro daquele período foram aos poucos incorporando instrumentos percussivos, que eram tocados pelos sambistas da época, daí temos uma hibridez estilística entre o samba e o choro. Assim, “Seriam esses conjuntos regionais, formados por flautistas e violonistas virtuosos, de mistura com ritmistas das camadas mais baixas das cidades, os criadores do novo gênero de canção denominado samba-choro”. (Tinhorão, 1974, p. 162).

Lara Filho (2009) destaca que atualmente esse gênero tem sido cada vez mais retomado e apreciado, inclusive em função das facilidades que a tecnologia permite quanto ao acesso de novos e antigos registros. Sendo assim,

No caso do Choro, a primeira década do terceiro milênio foi de grande crescimento e enriquecimento do gênero. Novas tendências surgem a todo o momento, juntamente com jovens instrumentistas que criam novas abordagens para o gênero. Pelas características da comunicação contemporânea, é possível ter acesso a vasto material sobre o Choro de qualquer lugar do mundo; por isso, em locais inusitados, podem ser encontrados entusiasmados amantes do gênero. É, também, cada vez maior o número de instrumentistas estrangeiros mergulhados no Choro. No Brasil, sua audiência voltou a ter muitos e muitos jovens. Devido à complexidade e grande variedade e riqueza de formas de tocar o Choro presentes atualmente, não é possível, em poucas linhas, desenhar o cenário geral do Choro contemporâneo. (Lara Filho, 2009, p. 26)

Um dos expoentes do choro, que foi amplamente destacado pelo participante desta pesquisa que representa esse gênero, foi o cavaquinista Waldir de Azevedo, que

nasceu em 27 de janeiro de 1923, no Rio de Janeiro. Seu primeiro instrumento, uma flauta, adquiriu quando tinha sete anos de idade. Pouco depois, trocou a flauta por um bandolim e começou a se reunir com amigos para tocar música, aos sábados. Do bandolim foi para o cavaquinho, instrumento com o qual se tornaria conhecido nacionalmente anos mais tarde. Sua primeira apresentação foi como flautista, no Carnaval de 1933, quando tocou “Trem Blindado”. Até meados da década de 1940, a música era para ele uma atividade de amador. Iniciou a carreira profissional em 1940 quando montou um Conjunto Regional e começou a se apresentar em diversos programas de calouros. Em 1945, entrou para o Regional de Dilermando Reis, que,

posteriormente, passou o grupo para seu comando. No final da década de 1940, compôs e gravou o “Brasileirinho”, sem dúvida um dos Choros mais conhecidos e tocados. Waldir é reconhecido por ter trazido o cavaquinho, instrumento sempre usado para acompanhamentos, para o solo, explorando novas potencialidades para o instrumento. Gravou mais de cinquenta discos, e excursionou por diversos países. Em 1980, faleceu na cidade de Brasília. (Idem, p. 17)

Este gênero, portanto, tem raízes populares e caracteriza-se pela interação entre seus adeptos, em rodas de choros, sendo que, como se pode depreender da pequena biografia do expoente Waldir de Azevedo, seus praticantes valorizam a experimentação e a interação tanto na aquisição quanto na prática dos instrumentos.

## **Samba**

Também no samba, portanto, a gênese é tipicamente popular. Uma questão de destaque, nesse caso, é a sua forte ligação com rituais e com as raízes africanas trazidas ao Brasil, o que se caracteriza como uma forte fonte cultural, social e histórica de nosso país. Segundo Tinhorão em 1974, o samba recebeu influência de outros estilos, tais como: lundus, jongo e por fim, polcas, maxixes, marchinhas e modinhas.

O samba surgiu através de manifestações populares e culturais e em rituais religiosos afro-brasileiros, tais como o candomblé e a Umbanda. Anteriormente, ao ser rotulado de “samba” e assim ter um prognóstico de sua origem e data, manifestações musicais populares e urbanas semelhantes já eram praticadas pelos negros em suas danças aos sons de batuques na Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro desde o século XIX. Sobre estas manifestações populares, o saudoso Vínicius de Moraes gostava de cantar, em sua música Samba da Benção, “Porque o samba nasceu lá na Bahia e se hoje ele é branco na poesia.”, em alusão a uma de suas origens.

No início do século XX no Rio de Janeiro, já era comum ter as casas de saúde das famosas tias baianas, que, na verdade, eram um ponto de encontro para vários cidadãos da sociedade carioca da época. Assim, nestas casas das tias baianas, que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, haviam várias festas regadas a bebidas, comidas e a caldeirões de sons e experimentações musicais. Estas festas já eram chamadas de “samba”, e uma das casas mais conhecidas era a da baiana Tia Ciata. Assim, em 1917, um grupo de velhos foliões baianos e de gente da classe média carioca, no caso Donga e o compositor Sinhô, compôs a música “Roceiro”,

inicialmente ainda muito similar ao maxixe. Então, quando o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, foi registrar a música “Roceiro” na Biblioteca Nacional, sob o número 3 295, a nomeou com um novo nome, “Pelo Telefone”, e no selo do disco havia a indicação “samba”, música destinada a fazer sucesso no carnaval de 1917. Houve, então, o primeiro registro denominado como gênero musical Samba (Tinhorão, 1974; Vianna, 1995; Sandroni 2001).

## **Modas de Viola**

Nesta pesquisa temos um participante que tem a viola caipira como seu instrumento musical. A viola possui cinco pares de cordas, onde os pares são afinados em uníssonos. A viola foi trazida pelos portugueses para o Brasil durante a colonização, a viola era utilizada pelos jesuítas na catequização dos nativos, desde então os nativos começaram a fazer suas próprias violas das madeiras de sua flora, entretanto a viola tem a sua origem arábica persa, sendo um cordofone oriundo do alaúde.

No começo do século XX, surgiu o gênero musical caipira e sertanejo, que “passou a ser pejorativo, sinônimo de brega, mal vestido, idiota, velho, quando é ser exatamente o contrário. Caipira é aquele que se conserva ligado a terra, a cultura original.” (Inezita Barroso, apud Nepomuceno, 1999, p. 24).

O gênero musical característico da viola no Brasil surgiu no começo do século XX, e tem as modas de viola, originalmente, compostas e executadas nas zonas rurais e no campo, daí a denominação de caipiras e sertanejas. Essas modas relatavam a vida cotidiana do campo e do sertão, bem como seus causos, contos de amor e morte, labuta de boiadeiros e agricultores. A moda de viola caipira é um estilo da música brasileira que se destaca entre outros ritmos e estilos formados a partir das modinhas, toadas, cirandas, cantigas, lundus, viras e valsas. Assim, as modas de viola possuem um hibridismo entre as culturas ameríndias, africanas e europeias. Para tanto:

Neste nível, é interessante observar que a música sertaneja é um gênero musical, formado pelo conjunto de diferentes subgêneros – todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo: moda-de-viola, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-viola, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros. (Oliveira, 2009, p.42)

Assim, este gênero musical é formado por influência de outros estilos e culturas, pois,

Embora violeiros tradicionais continuem em atividade também no interior de Goiás, Minas Gerais guarda, entre as montanhas um sem-número deles. Sua arte é o resultado da grande mistura da cultura negra dos escravos que vieram para trabalhar nas minas de ouro com os portugueses, dos tropeiros do sul e dos caboclos da terra. Batuques, Congadas e Folia de Reis, do Divino, de São Miguel, N. S. do Rosário, São Benedito e de um tanto de santos, além do estimadíssimo São Gonçalo, protetor dos violeiros, ainda são frequentes. (Nepomuceno, 1999, p. 29 e 30)

Um dos expoentes desse gênero musical foi Renato Andrade, artista que, conforme será relatado a seguir, inspirou o participante desta pesquisa a se dedicar à viola. Esse músico

nasceu em Abaeté, no estado de Minas Gerais, em 28 de agosto de 1932. Por influência familiar Renato foi ainda jovem para Belo Horizonte para estudar violino. Mais tarde, de volta à sua terra natal, apaixonou-se pelo som da viola caipira e dedicou-se completamente ao instrumento. Tornou-se um virtuoso que mesclava o erudito ao popular e introduziu a viola caipira nas salas de concerto. Em suas apresentações, além da música, também contava piadas e causos, relacionados ao universo da viola, com tiradas engraçadas e inteligentes. [...] no dia 30 de dezembro de 2005, aos 73 anos de idade. Renato faleceu em sua Abaeté natal, tendo deixado a esposa, três filhos e vários netos. Seu corpo foi velado na Câmara Municipal de Abaeté, onde o prefeito decretou luto oficial de três dias.<sup>8</sup>

Quanto a esse gênero, portanto, merecem destaque, também, suas raízes tipicamente regionais, bem como a importância da interação entre os participantes, que ocorre, principalmente, nas rodas de viola. Outro fato relevante é a grande importância da oralidade, destacada tanto nas letras, que muitas vezes contam causos e histórias, quanto nas apresentações dos artistas, nas quais também há o espaço para esse registro de histórias regionais e folclóricas, como ocorria nas apresentações de Renato Andrade, conforme relatado acima.

## **Rock n' Roll**

Nesta presente investigação, vale ressaltar a importância do Rock n' Roll como gênero e estilo musical, pois três dos músicos desta pesquisa citaram em algum momento de suas vivências a experimentação musical com o rock em formato de bandas e grupos. É notório

---

<sup>8</sup> Peripato, Sandra Cristina. Recanto Caipira. Disponível em [http://recantocaipira.com.br/duplas/renato\\_andrade/renato\\_andrade.html](http://recantocaipira.com.br/duplas/renato_andrade/renato_andrade.html), acesso em 24/07/2016.

destacar a influência do rock também na música popular brasileira, seja em sua música, ideologia ou forma de comportamento. Assim,

À análise dos elementos de rebeldia comportamental do Rock, contextualizadas com os valores e novas identidades sociais convencionados em cada período, relacionam simbolicamente esse estilo musical à busca de novos valores e novas identidades sociais nas sociedades capitalistas ocidentais. Dessa forma, a música popular brasileira – também influenciada pelo discurso do Rock a partir dos anos 1970 – pode ser contextualizada não apenas numa concepção artística, mas também na representação de pensamento e ideias que traduziam a inquietude frente à realidade social, política e econômica brasileira do período. (Pontarolo, 2009, p. 146)

O surgimento do rock é localizado após a Segunda Guerra Mundial, o gênero em questão surgiu nos EUA, sob influência estilística do blues, jazz, country e rhythm and blues, marcados por seus intérpretes em momentos de contestação e rebeldia, ao som da guitarra elétrica. Desde então, o rock influencia o estilo de vida, linguagem, moda e atitudes por todo o mundo.

O rock é formado por vários subgêneros, entre eles estão o heavy metal, o rock metal, o hard rock e o thrash metal, estilos que são típicos nas músicas da banda norte americana Metallica, da qual um dos músicos populares aqui estudados possui uma banda cover. A banda Metallica é constituída, desde a sua formação original, em meados de 1981, o guitarrista e vocalista James Hetfield, bem como o baterista Lars Ulrich, como únicos integrantes do grupo até hoje. Em 1983, entrou para a banda o guitarrista solo Kirk Hammett, e mais recentemente em 2003 o baixista Robert Trujillo, que completa a formação atual do grupo. Os músicos Ron McGovney, Dave Mustaine, Cliff Burton e Jason Newsted<sup>9</sup>, também fizeram parte da banda em outras formações.

---

<sup>9</sup> Disponível em [www.metallica.com](http://www.metallica.com), acesso em 25/07/2016.

### 3 METODOLOGIA

Neste estudo, foram investigadas as práticas informais de aprendizagem em música, relacionando-as com os contextos cultural e social de cada sujeito. O foco, portanto, não foi o levantamento exaustivo dessas práticas, mas sim o aprofundamento nas experiências e vivências reportadas pelos sujeitos selecionados. Por isso, a presente pesquisa utilizou métodos qualitativos, uma vez que o “paradigma qualitativo tem a ver com um modo holístico de abordar a realidade que é vista sempre vinculada ao tempo e ao contexto, ao invés de governada por um conjunto de regras gerais” (Bresler, 2007, p. 8).

Nesse contexto, a pesquisa qualitativa não pressupõe a necessidade de uma amostra numericamente significativa de sujeitos para a representação de uma população, na investigação de um determinado fenômeno. Pelo contrário, na pesquisa qualitativa, a amostra corresponde à quantidade de observações que sejam suficientes para o pesquisador explorar a fundo o fenômeno, de maneira que a generalização, se possível, seja indutiva. Duarte (2002, p. 43) destaca que, nas pesquisas qualitativas, “o número de sujeitos que virão a compor o quadro das entrevistas dificilmente pode ser determinado a priori – tudo depende da qualidade das informações obtidas em cada depoimento, assim como da profundidade e do grau de recorrência e divergência destas informações.” (Ibidem).

Assim, a análise dos dados não é cerceada por métodos dedutivos que levem a uma conclusão numérico-formal, mas sim à possibilidade de serem descobertas novas variáveis e fatos que influenciem o fenômeno, de forma a contribuir em qualidade para os pressupostos que envolvam o objeto de estudo.

O estudo qualitativo, portanto, é fundamentalmente exploratório, tanto que “Os pesquisadores qualitativos contestam a neutralidade científica do discurso positivista e afirmam a vinculação da investigação com os problemas ético-políticos e sociais, declaram-se comprometidos com a prática, com a emancipação humana e a transformação social.” (Chizzotti, 2003, p. 228)

A pesquisa qualitativa, assim, não advoga a favor da neutralidade do pesquisador. Pelo contrário, considera que tal neutralidade é impossível, pois qualquer análise passa pela subjetividade do próprio pesquisador, seja na escolha do objeto, na escolha do método e,



principalmente, na escolha da forma de análise e no ponto de vista assumido nessa análise. Nesse tipo de estudo, a qualidade depende justamente da abundância de pontos de vista e da interação entre pesquisador e pesquisado, bem como entre pesquisador e dados coletados. As contribuições não são fechadas desde o planejamento, sendo os resultados mais ricos na medida em que são mais abundantes.

A abertura que o pesquisador deve ter para as novas possibilidades e resultados que venha a encontrar na análise dos dados, no entanto, não descarta a necessidade de um planejamento na pesquisa qualitativa, podendo ser escolhidas estratégias metodológicas como “entrevista, observação participante, história de vida, testemunho, análise do discurso, estudo de caso” (Chizzotti, 2003, p. 222). A entrevista, por sua vez,

É especialmente adequada para obter informações sobre o que as pessoas e grupos sabem, acreditam, esperam, sentem e desejam fazer, fazem ou fizeram, bem como suas justificativas e representações a respeito desses temas. Assim, é fundamental para investigar em profundidade o comportamento e a subjetividade humana (Vasconcelos, 2002, p. 220)

Na entrevista semiestruturada, especificamente, há um roteiro pré-determinado, mas tal roteiro não é delimitador, pois a interação no momento da entrevista guiará o entrevistador nos possíveis aprofundamentos ou complementações dos temas que são de interesse. Portanto, tal método é favorecido se houver uma empatia entre o pesquisador e o pesquisado. Duarte (2002) destaca a importância da experiência de campo na realização de entrevistas, pois, de acordo com a autora,

adquirir uma postura adequada à realização de entrevistas semiestruturadas, encontrar a melhor maneira de formular as perguntas, ser capaz de avaliar o grau de indução da resposta contido numa dada questão, ter algum controle das expressões corporais (evitando o máximo possível gestos de aprovação, rejeição, desconfiança, dúvida, entre outros), são competências que só se constroem na reflexão suscitada pelas leituras e pelo exercício de trabalhos dessa natureza. (Duarte, 2002, p. 46)

Da mesma forma, a autora destaca a importância das referências às situações de contato, ou seja, aos fatos ocorridos na interação vivenciada no momento da entrevista, entre entrevistador e entrevistado, pois

Registrar o modo como são estabelecidos esses contatos, a forma como o entrevistador é recebido pelo entrevistado, o grau de disponibilidade para a concessão do depoimento, o local em que é concedido (casa, escritório, espaço público etc.), a postura adotada durante a coleta do depoimento, gestos, sinais corporais e/ou mudanças de tom de voz etc., tudo fornece elementos significativos para a leitura/interpretação posterior daquele depoimento, bem como para a compreensão do universo investigado. (Idem, p. 45)

Assim, para Vasconcelos (2002, p. 221), “toda entrevista constitui um processo de interação intersubjetiva e social por excelência, acentuando toda riqueza, desafio e complexidade do processo investigativo”.

Bresler (2007) destaca que a metodologia de pesquisa qualitativa tem sido adotada para o estudo da educação musical desde 1980, mas foi por volta de 2000 que esse tipo de metodologia passou a ser mais aceita na área, tendo sido cada vez mais reforçada, inclusive em função de diversas publicações em revistas científicas de renome e da realização de eventos visando a discussão dessas questões. Assim, para a autora, esse “campo parece ser muito amplo e aberto para novas e instigantes questões a serem exploradas, procurando um entendimento aprofundado da educação musical em sua variedade de contextos culturais, institucionais e pessoais.” (Bresler, 2007, p. 15).

### **3.1 Os métodos utilizados nesta pesquisa**

Neste trabalho, tendo em vista os objetivos propostos e o embasamento teórico, foi selecionada como método a entrevista semiestruturada, com as perguntas pré-selecionadas agrupadas por tópicos e categorias.

Cabe destacar que esta pesquisa foi elaborada seguindo as diretrizes e os padrões éticos do Comitê de Ética e Pesquisa (Coep) da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo sido entregue, assinado e aceito pelos participantes o Termo de Compromisso Livre e Esclarecido (TCLE), que informava sobre os objetivos da pesquisa, possíveis desconfortos e riscos, forma de armazenamento futuro dos dados, conforme modelo constante no Anexo 1 desta dissertação.

#### **a) As questões abordadas**

As questões da entrevista foram elaboradas e subdivididas nas categorias “influência familiar e social”, “desenvolvimento musical e aquisição de habilidades musicais” e “inserção cultural” – os temas dos capítulos da presente pesquisa –, visando verificar quais as formas de aprendizagem relatadas pelos músicos. Portanto, a visão deles sobre esses métodos, o arcabouço

teórico alcançado por meio dessas estratégias, as dificuldades, a forma como atuam ou se apresentam tocando, são pontos cruciais para este trabalho.

Partindo-se das hipóteses das possíveis vivências dos aprendizes informais, foram abordados, na entrevista, temas como: a função que a música exerce na vida deles e quais fatores consideram relevantes no seu aprendizado musical; como, quando e com qual instrumento começaram a prática musical; a existência de algum professor ou mestre de música, bem como a experiência familiar com a música; o que utilizam no aprendizado em música (livros, revistas, métodos, internet); a relação deles com o contexto cultural e com os estilos musicais que escolheram seguir; e informações sobre a experiência deles com teoria musical.

Por se tratar de uma entrevista semiestruturada, as perguntas eram um guia para a condução da entrevista, mas, de acordo com as respostas obtidas, o pesquisador fez complementações ou intervenções visando obter dados os mais ricos possíveis quanto às práticas de aprendizagem musical reportadas pelos sujeitos naquele momento.

#### **b) Os participantes da pesquisa**

Foram entrevistados quatro músicos populares que relataram, previamente à seleção dos sujeitos, utilizar práticas informais para a aprendizagem da música, bem como confirmaram que sua formação musical não se deu em espaços institucionalizados. Esse, portanto, foi o critério determinante para a seleção dos sujeitos que participariam da pesquisa. Além disso, na seleção dos sujeitos, buscou-se contemplar estilos musicais variados, uma vez que uma das perguntas que nortearam este trabalho era justamente se o estilo influenciaria a escolha das práticas informais de aprendizagem. De maneira complementar, foram selecionados participantes que se dedicam a tocar instrumentos diferentes, visando aumentar ainda mais o arcabouço das variáveis que poderiam influenciar o envolvimento deles com as práticas informais em música. Por fim, optou-se, também, por buscar uma maior variedade na faixa etária dos sujeitos, contemplando músicos entre 29 e 56 anos.

Dessa forma, os estilos musicais escolhidos foram o choro, o samba, a moda de viola e o rock, e os instrumentos musicais o cavaquinho, o pandeiro, a viola caipira e a guitarra, respectivamente.

Todos os músicos investigados, ao serem convidados para participar da pesquisa, demonstraram uma grande receptividade e manifestaram o pleno interesse em participar e contribuir. Sendo assim, eles optaram por serem identificados nesta pesquisa e, por isso, não foi necessária a utilização de nomes fictícios. Eles são mineiros e residem em Belo Horizonte.

Para representar o choro, foi entrevistado o cavaquinista Ausier Vinícius dos Santos, 54 anos, natural de Peçanha, que reside em Belo Horizonte há mais de duas décadas e possui o título de cidadão honorário da cidade, conferido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Ausier possui uma casa de choro nomeada “Pedacinhos do céu”, em homenagem a Waldir Azevedo. Ausier se autodenomina como um “militante”, ao dedicar seu trabalho e sua vida em prol do choro.

Pedacinhos do céu tornou-se... e designou um misto de bar e casa de música em Belo Horizonte-MG, de propriedade do também cavaquinista Ausier Vinícius dos Santos, que lançou o empreendimento com a intenção de promover o estudo e a execução de música de choro, com base na figura de Waldir Azevedo (Bernardo, 2004, p. 13)

Assim, com o qual o pesquisador não tinha um contato prévio com Ausier, ele foi abordado para participar desta pesquisa em um dia de funcionamento do seu espaço cultural, local que administra e onde se apresenta. Como ele confirmou utilizar-se de práticas informais de aprendizagem em música e relatou que sua formação não ocorreu em um espaço institucionalizado, como conservatórios ou escolas de música, o pesquisador, naquele momento, convidou-o para participar da pesquisa, tendo ele relatado que já havia sido entrevistado anteriormente, para fins científicos, por Freitas (2005). Ele foi o único participante que relatou ter uma experiência anterior nesse sentido.

Já o rock foi contemplado pelo guitarrista Claudson da Silva Cunha, 29 anos, belo-horizontino, que trabalha em uma empresa de tecidos no setor de faturamento e, paralelamente, se dedica à música, tanto que possui uma banda cover do Metallica, com a qual se apresenta em pubs e circuitos do rock em Belo Horizonte, tendo o pesquisador o conhecido em um show da sua banda. Como ele também atendeu aos requisitos da pesquisa (utilizar práticas informais de aprendizagem em música e não ter uma formação institucionalizada), o pesquisador convidou-o para participar, tendo ele, da mesma forma, demonstrado uma ótima receptividade.

A moda de viola caipira e os ritmos regionais são abordados por meio do músico Eder Alves Gomes, 45 anos, natural de Belo Horizonte e instrutor de autoescola. Um familiar do pesquisador, seu tio Tarcísio, que também é um músico popular, e já se apresentou

informalmente com o participante, foi quem lhe apresentou o referido músico, tendo, assim, mediado o contato.

A música afro-brasileira e o samba foram destacados pelo percussionista Edmar Eustáquio da Silva, 56 anos, que se apresenta pelo nome artístico de Tico do Pandeiro e que possui uma microempresa de gráfica e silcadora. Nas horas vagas e como hobby, Tico do Pandeiro dedica-se à música, tocando em rodas de samba, na capoeira e na sua religião, Umbandista. O percussionista, residente no bairro Padre Eustáquio, atua em rodas de samba em Belo Horizonte, onde houve a abordagem para a participação nesta pesquisa.



**Quadro 1: Perfil dos participantes da pesquisa**

### c) O momento da entrevista

A metodologia utilizada, como relatado anteriormente, foi a de entrevistas semiestruturadas, as quais foram filmadas, registrando, assim, áudio e vídeo, com a posterior transcrição e análise de dados e resultados.

O primeiro participante a ser entrevistado foi o percussionista Tico do Pandeiro, sendo que a entrevista foi realizada na sua empresa, em um momento em que ele não estava trabalhando no local. A entrevista foi concedida em 08/09/2015, com duração de trinta minutos.

Posteriormente, foi entrevistado o guitarrista Claudson. Neste caso, inicialmente, a entrevista ocorreria em sua residência, mas, como não foi possível realizá-la nesse local, uma vez que o próprio entrevistado relatou tratar-se de um lugar com grande fluxo de pessoas, uma vez que reside com seus familiares, em um acordo entre o pesquisador e o participante, a entrevista ocorreu na residência do entrevistador, uma vez o ambiente era mais reservado e silencioso, favorecendo a realização da mesma. A entrevista concedida por Claudson teve a duração de vinte cinco minutos e foi realizada em 25/10/2015.

Pelo mesmo motivo, a entrevista de Eder da Viola também foi realizada na residência do entrevistador, e foi concedida em 11/03/2016, com duração média de vinte sete minutos.

Já a entrevista de Ausier foi realizada no seu espaço cultural, fora do horário de expediente, em um momento reservado e foi concedida em 06/04/2016 com duração de aproximadamente trinta e três minutos.

O pesquisador considerou que todos os participantes, em um primeiro momento, sentiram-se um pouco retraídos em função da gravação da entrevista, o que é uma reação comum, mas, na medida em que foi ocorrendo a interação, passaram a manifestar uma maior naturalidade com a situação, que foi buscada pelo pesquisador na condução da entrevista.

Todos os participantes demonstraram uma grande receptividade para a participação na pesquisa, tendo valorizado a sua forma de atuação e o seu estilo musical. Assim, eles se prepararam previamente para o momento da entrevista. Os participantes Tico do Pandeiro, Claudson e Eder de Viola apresentaram-se para a entrevista vestidos de forma característica àquela como se apresentam como músicos em suas performances, sendo que o Tico, além de vestir-se de forma característica, também portou seu instrumento, o pandeiro, o que também ocorreu com o Eder, que se fez acompanhar da sua viola e do seu chapéu. A participação deles, portanto, não contemplou somente os relatos em si, mas também o ritual da apresentação musical, que eles fizeram questão de simular ao se apresentarem vestidos de acordo com o estilo musical característico.

O participante Ausier, por sua vez, optou por realizar a entrevista no seu espaço cultural, de maneira que esse espaço de homenagem ao choro compusesse o cenário da entrevista, local

este que foi valorizado explicitamente pelo pesquisado, tanto que ele o apresentou ao pesquisador, reforçando ainda mais o laço de confiança, tão importante para esse tipo de pesquisa. A escolha desse espaço para a gravação da entrevista, portanto, foi proposital, mas, ao mesmo tempo, trata-se de um edifício localizado em via de grande circulação, motivo pelo qual houve a presença de ruído externo, perceptível na gravação do áudio, porém tal fato não comprometeu a análise dos dados nem a condução da entrevista.

A linguagem utilizada nas entrevistas foi acessível, pois os entrevistados podem não dominar conceitos técnicos e teóricos referentes aos parâmetros musicais, assim ao serem convidados para a participação na pesquisa houve a necessidade de exemplificar sobre a conceituação das práticas informais de aprendizagem em música.

#### **d) A análise dos dados**

Uma vez que todos os participantes atenderam aos critérios de seleção pré-determinados, mostraram-se receptivos e relataram suas práticas de aprendizagem durante as entrevistas, não tendo ocorrido nenhum fato intercorrente que pudesse prejudicar a coleta dos dados, o pesquisador julgou suficiente a amostra selecionada, não sendo necessárias, assim, novas entrevistas.

Após a coleta dos dados, as entrevistas foram transcritas e as respostas agrupadas conforme a categoria e a pergunta, visando favorecer a análise dos dados. Depois de uma ampla incursão do pesquisador nos dados coletados, foi realizada uma análise transversal dos resultados, com o objetivo de identificar e compreender o que há de comum entre eles, bem como apontar as singularidades e diferenças.

Como a pesquisa bibliográfica acompanhou todas as etapas deste trabalho, nesta fase também foi realizada a comparação dos resultados obtidos com os achados das demais pesquisas da área, visando contribuir para as teorias e estudos já existentes.

Por meio das entrevistas e dos métodos adotados, foram contemplados todos os objetivos propostos para este trabalho. A análise dos dados e as investigações apontam situações e formas de visões distintas dos sujeitos.

## 4 A INFLUÊNCIA FAMILIAR E SOCIAL

Muitas vezes, o âmago familiar e social é importante no desenvolvimento musical, e com os presentes músicos não foi diferente. Esta seção é destinada a apontar a influência familiar no desenvolvimento musical dos músicos, sendo dividida em dois tópicos: presença de músicos na família e a influência familiar e social na prática musical.

### 4.1 A presença de músicos na família

A família é o primeiro contato do sujeito com o mundo, e ela influencia, também, suas tendências, expectativas e conceitos. Assim, os músicos populares estudados foram convidados a relatar a presença de músicos em seu ambiente familiar e se os mesmos receberam incentivos de seus familiares. Seguem os resultados:

**Eder da Viola:** O irmão mais velho lá em casa tocava muito MPB em alguns barzinhos então eu pude aprender um pouco com ele, e ele me apoiava... oh em matéria de casa assim em geral meus irmãos gostavam mais de MPB minha mãe não dava muito incentivo, mas o incentivo veio mais dos amigos de fora, “nossa você tá tocando esse instrumento isso é bom”.

**Tico** – Sim minha família me incentiva, tenho muitos músicos na minha família. Na minha família são nove homens e uma mulher, e meu pai e minha mãe. Minha mãe é religiosa ela é da área católica naquele negócio de renovação carismática. Ela é do lado do Padre Marcelo, então canta muito. Então tem um violão, a maioria dos meus irmãos tocam violão, tem um Mestre de Capoeira o Mestre João que toca violão, tem o Henrique que é mais envolvido com o violão clássico. Tenho o Lúcio Ventania que é um mestre bambuzeiro renomado, também toca violão. A maioria lá toca violão e percussão só eu e mais um lá. Então são dois de percussão e o resto quase tudo violão.

Na família de Tico, a música é algo sempre presente e importante. Como se pode perceber, a interação sempre foi determinante para a aprendizagem de Tico, seja na família, seja na capoeira, na Umbanda ou nas rodas de samba, como será mais detalhadamente abordado adiante. E essa interação integra o sujeito ao seu meio, através da música.

O violeiro Eder também relatou que sofreu a influência de um irmão, cujo instrumento é o violão e o estilo é, principalmente, a MPB, o qual, inclusive, se apresenta com esse instrumento, em barzinhos de Belo Horizonte. No entanto, ele relatou que o apoio da mãe não foi



preponderante, mas sim o dos amigos, que o incentivavam. Ao mesmo tempo, porém, a resposta dele não deixa entrever que a mãe tenha lhe desestimulado. Sendo assim, pode-se considerar que o ambiente familiar tenha sido importante para o desenvolvimento musical desse participante.

Já o cavaquinista Ausier teve um incentivo preponderante de seu avô, que o incentivava diretamente no âmbito musical e também no fomento de instrumentos, assim como a sua mãe, que também o apoiava.

Seu avô, clarinetista da banda de música local e que serviu como seu modelo musical desde muito novo, observando-o com interesse quando tocava em casa, lhe deu um cavaquinho quando tinha 7 anos de idade. Aos 9 anos, sua mãe lhe presenteia com um violão. (Freitas, 2005, p. 24).

O ato de presentear os entes queridos e familiares com instrumentos musicais é uma prática recorrente em várias famílias. Green (2002) destaca a importância da presença física de um instrumento em casa, na aprendizagem informal. Portanto, estes gestos são importantes e motivadores para a iniciação na prática musical.

**Claudson:** Tenho músicos na minha família, meus irmãos tocam né, meu pai e eu comecei a aprender mais por causa do meu pai também, vendo ele tocar viola... ali eu comecei a prestar atenção nele e vi a paixão dele pela coisa né, então com certeza ele me influenciou sim, ao querer tocar violão. Eu comecei a ouvir o rock and roll quando meu irmão mais velho chegou uma vez com um CD lá de uma banda de rock pra mim, aí eu comecei a ouvir e não parei mais. [...] meu pai gosta muito de música mais antiga, de viola caipira essas coisas. Então ele escutava o dia inteiro praticamente, toda vez que ele estava lá de bobeira ele ouvia. Ali eu comecei a prestar atenção nele e vi a paixão dele pela coisa né, então com certeza ele me influenciou sim, ao querer tocar violão não é o mesmo estilo mais eu comecei a aprender mais por causa dele mesmo, pois eu via a paixão que ele tinha por música também.

Em seus comentários, o guitarrista Claudson evidencia a presença de músicos na família e a participação dos mesmos na sua formação musical. Assim, a família é um campo de interação e de aprendizagem situada e é uma comunidade de prática (Wenger, 2009). Entretanto, o músico em questão relata que, quando começou a aprender, não recebeu muitos incentivos de seus pais, devido à forte rotina de trabalho deles, mas comentou que, depois que ele conseguiu um emprego e comprou seu instrumento musical, recebeu as motivações devidas, inclusive nos dias atuais. Seguem os relatos:

**Claudson:** Bom, eu não tive muito incentivo não porque era muito corrido né. Eu tenho muitos irmãos então praticamente era muito corrido o dia deles (dos pais) devido ao trabalho. Não tinha como, ele só me deixava tocar no violão dele quando ele estava lá, na época eu não tive muito apoio assim não... Hoje em dia eles me dão apoio, passado algum tempo eu comecei a trabalhar aí eu comprei um instrumento para mim, aí eu comecei a aprender, realmente.

Os músicos investigados nessa pesquisa, portanto, confirmaram a importância do ambiente familiar para o desenvolvimento musical deles, alguns em maior escala, outros em menor.

De acordo com os relatos, o percussionista Tico do Pandeiro advém de uma família repleta de músicos e, assim, a influência deles e desse espaço de interação é inquestionável. Porém, como relatado por ele, a maioria dos seus familiares dedica-se ao violão, sendo que somente ele e outro irmão optaram pela percussão, em um caminho próprio e particular dentro da música. Eles, assim, contribuem para a diversidade musical da família, e, no caso específico do Tico, essa variação fez com que ele buscasse outros mestres fora do ambiente familiar, como será relatado adiante.

O cavaquinista Ausier também teve um grande incentivo de familiares, em especial do seu avô, que tocava em uma banda de Peçanha, e da sua mãe. Pode-se depreender que o instrumento principal do seu avô não era o cavaquinho, mas este optou por lhe presentear com esse instrumento, sendo que, a partir daí, Ausier passou a buscar outras pessoas que pudessem lhe ajudar a aprender a tocá-lo. Já o violeiro Eder disse que seu irmão, a referência musical que teve na família, tocava violão, mas ele apesar de se iniciar no violão optou por se dedicar à viola. De maneira semelhante, o músico Claudson relatou que seu pai tocava viola e violão, e ele escolheu como instrumento principal a guitarra elétrica que é similar ao violão em seu modo de tocar.

Um ponto comum entre os entrevistados, portanto, foi a escolha por um instrumento diferente daquele que os entes tocavam, escolha essa que, no caso de Ausier, foi fomentada pelo próprio avô, que optou por lhe presentear com um cavaquinho, mas não se pode concluir o mesmo dos demais, em especial do Claudson, que relatou ter ele próprio comprado seu instrumento, ao passo que Tico sofreu a influência de um de seus familiares que tocava percussão, e Eder, por sua vez, optou pela viola por ter se encantado pelo instrumento, como será relatado adiante. O seio familiar, portanto, foi importante, no caso de todos os entrevistados, para fomentar a iniciação à música, mas não necessariamente para apoiá-los na aquisição dos conhecimentos mais específicos dos instrumentos que escolheram, tendo eles, assim, buscado

esse apoio também fora do ambiente familiar, como relataram. Ao mesmo tempo, tal fato demonstra que a família contribuiu para os músicos sem lhes cercear a autonomia, o que é um fator importante no desenvolvimento tanto musical quanto pessoal dos sujeitos. A autonomia é um fator relevante nas práticas informais de aprendizagem em música, pois os aprendizes é quem conduzem a sua formação, diferentemente das práticas formais e tradicionais de aprendizagem em música que são regidas pelos professores.

#### 4.2 A influência familiar e social na prática musical

Com o intuito de checar a gênese do aprendizado musical dos sujeitos, foi feita a pergunta “Quando começou a sua prática musical e qual foi o instrumento?”, tendo-se obtido os seguintes resultados:

**Ausier:** olha, o meu avô, que foi minha referência musical, ele tocava em uma banda de música de Peçanha, e ele percebeu que eu gostava de música, eu ficava sempre ali, ele ensaiando e eu lá perto, então ele me deu um cavaquinho aos sete anos. Foi o primeiro presente que ele me deu, foi o cavaquinho, e eu comecei com esse cavaquinho e fui lá procurar quem soubesse alguma coisa para me ensinar.

**Claudson:** eu iniciei em outro instrumento e comecei a tocar, tinha uma flauta doce lá em casa, eu comecei a tentar aprender a tirar alguma coisinha lá e depois não deu muito certo não... mas depois desisti, eu queria mais o violão mesmo. Meu pai tinha um violão muito antigo e de vez em quando ele praticava e eu ficava prestando atenção, mas só que depois de um tempo é que eu comecei a pegar para tentar praticar alguma coisa, e nisso aí eu comecei a aprender.

As respostas e os comentários dos músicos revelam a influência familiar e social na formação musical deles. Vale destacar que a motivação inicial dos músicos para a prática musical veio através da observação e do contato com o avô, no caso de Ausier, e com o pai, no caso do Claudson, como relatado por eles.

O guitarrista Claudson também relatou que tocava cover de bandas de rock com os amigos e irmãos. Para Heidi Westerlund (2006), as bandas de rock e de garagem são um modelo de desenvolvimento musical, as quais se relacionam também com as comunidades de prática e com todo o processo de aprendizagem informal da música, incluindo a enculturação. (Green 2002, Wenger, 1998). Assim, a interação entre os membros das bandas de rock promove um

contexto de troca de experiências e aprendizagem, no caso de Claudson, suas bandas eram formadas por irmãos e amigos, configurando a influência familiar e social.

Abaixo, o ambiente cultural também determinante para a motivação de Eder da Viola, através da figura de um grande violeiro, e para Tico do Pandeiro, a participação no ambiente e nas rodas de capoeira predominantes na sua formação.

**Eder da Viola:** eu comecei há 19 anos atrás, eu já tinha um pouco de musicalidade no violão ... a gente brincava de escolinha de violão com os amigos e vai aprendendo o rock and roll, um pouquinho de mpb ... e fui crescendo e cheguei aos 23 ou 24 anos e vi um mestre tocando um instrumento na televisão, que é o Renato Andrade e me apaixonei por aquele instrumento virtuoso e aquele estilo de tocar viola caipira e comecei a participar e ir nos eventos do Renato Andrade, sempre onde ele ia eu estava direcionado a ele.

**Tico do Pandeiro:** então... quando eu era bem jovem, na minha rua montaram uma academia de capoeira, e eu encantado com o movimento entrei para essa academia e naturalmente você tem ali os instrumentos de percussão: que é o pandeiro, o atabaque e o berimbau. Então foi através disso que eu comecei, eu tocava o berimbau aí você tocava um tempo e quando passava muito tempo o pessoal pedia para poder tocar um pouquinho e o pandeiro a gente tocava também. Foi através da capoeira que eu comecei.

As respostas acima indicam o processo de interação dos participantes com os grupos mencionados – amigos, familiares, capoeira – e também o processo de imitação para a aquisição dos conhecimentos musicais. Assim, a aprendizagem de ritmos de Tico, inicialmente, foi situada no grupo e na comunidade da capoeira, que se enquadra também no conceito de comunidades de prática (Lave e Wenger, 1991). Da mesma forma, o ambiente familiar e os amigos também são comunidades de prática e se tornaram um apoio e um incentivo para a prática musical dos sujeitos envolvidos.

“Sabe-se que foi por intermédio da imitação e observação de sons emitidos pela natureza que o homem reconheceu sua capacidade de se captar e reproduzir timbres e ritmos” (Sá, 1995). Assim, é possível relacionar o ato de observar e o processo de imitação dos sujeitos como fonte preciosa de aprendizado, um caminho para a experimentação musical e um pilar para o desenvolvimento dos músicos.

Segundo as declarações, Ausier começou com o cavaquinho, experimentou outros instrumentos musicais, porém este ainda é o seu instrumento de maior expressão musical. “Ausier Vinícius é natural de Peçanha-MG sua carreira musical iniciou por influência do avô Minervino, clarinetista da Banda de Música de Peçanha, que lhe presenteou com seu primeiro

cavaquinho aos 7 anos de idade.”<sup>10</sup>. Cabe destacar que, de acordo com Ausier, seu avô tentou inseri-lo na banda de música de Peçanha, do que se conclui que essa também foi uma comunidade de prática da qual ele participou, bem como os encontros com o grupo de seresteiros da cidade. Sobre a banda e o avô ele relata:

**Ausier:** Meu avô tentou me infiltrar na banda, ele queria que eu fosse músico [...] foi me ensinando aquele negócio todo e levou pra mim um instrumento de marcação o sax horn pá tum pá tum pá [ ele simula o som com a voz] aí eu falei esse trem aqui tem muito pouca nota. Então ele chegou lá em casa com um trompete, e até fazer a embocadura aquele negócio todo e sagrado e me ensinava a escala cromática e páaaaah [ele simula o som com a voz] e volta e tal. Eu cheguei a tocar na banda mais foi para agradá-lo né, e meu negócio não era sopro eu ficava sempre no cavaquinho ali, então ele foi entender que meu negócio era cordas.

O guitarrista Claudson experimentou a flauta doce, mas, segundo sua resposta, ele queria aprender o violão, que é um instrumento similar à guitarra. Como já havia iniciado no violão, o músico Eder se inspirou na figura do violeiro Renato Andrade para se desenvolver na viola caipira, instrumento que ele agregou ao seu nome artístico, Eder da Viola.

O percussionista Tico começou com o pandeiro, mas desenvolveu aptidão em outros instrumentos percussivos e comenta sobre a sua interação musical com outros entes e familiares:

**Tico:** Gostaria de citar aqui, até então eu falei lá da minha família do meu tempo de solteiro e eu já tenho trinta anos de casado; e do casamento para cá acabei eu mesmo influenciando os meus parentes e mesmo os meus dois filhos, Luís e Assis. O Assis é guitarrista, gosta mais do rock, da linha do rock, mas toca samba. O Luís ele gosta mais da linha do tambor, do congado e da linha da percussão também, e mais os sobrinhos né! Que são filhos do meu cunhado falecido, Lazindo, que tinha um ponto de encontro de sambistas de Belo Horizonte que era no bar dele que chamava “Rabo de Saia”... o interessante é que meu afilhado Pablo, ele toca pandeiro e troca de mão, é uma coisa que tocar pandeiro segurando com a direita e tocando com a esquerda é difícilimo, e ele faz com as duas e é incrível ele toca bem demais da conta. E tem o Caetano Moreno, no cavaco e percussão, ele toca cavaco muito bem e compõe também. E além dos meus dois filhos tem o Vinícius que é meu sobrinho e vocalista. Então acabei dando influência, desde pequenos na brincadeira ali já tentava ensiná-los.

Os relatos do percussionista Tico do Pandeiro demonstram a sua necessidade natural de perpetuação da sua cultura e de seus costumes e nos remetem ao lado pedagógico musical, à sua interação e à troca dos conhecimentos que ele passava aos filhos e sobrinhos de maneira lúdica e costumeira. Portanto, essa transmissão musical no âmbito familiar se configura, também, como as comunidades de prática que foram anteriormente citadas, assim como a capoeira, a roda de samba

<sup>10</sup> Disponível em <http://www.clubedochorodebh.com.br/>. Acesso em 01/07/2016.

e a Umbanda. Da mesma forma que estas, a influência familiar também foi importante em sua formação, como ele próprio relata. Como se vê, Tico procura repassar seus conhecimentos aos seus descendentes, dando sequência a uma linha de ensinamentos da qual participou, tendo como mentores os seus antecedentes.

Por meio das respostas dos participantes, portanto, pode-se confirmar a importância das comunidades de prática na aprendizagem musical deles, seja por meio da banda cover, no caso de Claudson, por meio da roda de capoeira, no caso de Tico, por meio do grupo de seresta e da banda de música do avô, para Ausier, e do grupo de amigos e banda no caso de Eder. Essas comunidades de prática, além de suscitarem a aprendizagem dos músicos, têm características culturais específicas, as quais, com certeza, também influenciaram os referidos músicos.

As rodas de capoeira trazem consigo a herança histórica da influência africana no Brasil, sendo que, nesse caso, há a união sempre presente da música e da dança, o que envolve uma grande necessidade de consciência corporal e rítmica. No caso das bandas de música, há uma variação grande de instrumentos melódicos e de instrumentistas, em geral de faixas etárias variadas, o que favorece a interação e a troca de conhecimentos. Além disso, o repertório é composto por músicas instrumentais, com grande valorização da melodia e da harmonia, tanto que, em geral, as bandas possuem o seu regente. Por fim, quanto à banda cover, pode-se considerar que, nessa comunidade de prática vivenciada pelo participante, a união ocorre em função da apreciação musical, sendo que, nesse tipo de banda, há uma grande valorização da imitação das músicas, uma vez que as apresentações remetem a um só grupo, o que, porém, não significa que não haja uma identidade própria, como o próprio Claudson relata:

**Claudson:** É na verdade a gente tenta mandar, ter o espírito da coisa mas mandar com a nossa cara, e não chegar a ser uma coisa para ficar igual, até porque não tem como, mas a gente tenta chegar o mais próximo possível mas com a nossa cara. Igual tem solos mesmo que a gente vai e improvisa, faz oitavado pra ficar uma coisa mais legal até pro público prestar atenção e ver que está com a nossa cara. Apesar de ser cover a gente tem o nosso jeito de tocar.

Dessa forma, as comunidades de prática remetidas pelos participantes desta pesquisa são essenciais não só para a aprendizagem do instrumento específico que escolheram, mas também para a formação deles como músicos integrantes de um estilo musical, com características próprias desse estilo. Sendo assim, essas comunidades atuam no desenvolvimento inicial das

habilidades musicais, assim como continuam sendo importantes, como meios de interação, na formação desses sujeitos como músicos.

O quadro a seguir apresenta os principais resultados deste tópico.

Influência familiar	
Ausier	<ul style="list-style-type: none"><li>• Motivado pelo avô</li><li>• Ganhou seu 1º cavaquinho aos 7 anos</li></ul>
Claudson	<ul style="list-style-type: none"><li>• Despertou o interesse pela música ao ver o pai tocar violão</li></ul>
Tico	<ul style="list-style-type: none"><li>• Presença de vários músicos na famílias</li><li>• Motivou os filhos e sobrinhos à prática musical</li></ul>
Éder	<ul style="list-style-type: none"><li>• Desenvolveu aptidão musical com o irmão mais velho e amigos</li></ul>

Quadro 2: Influência familiar

## 5 O DESENVOLVIMENTO MUSICAL E A AQUISIÇÃO DE HABILIDADES

Neste capítulo, são abordados o desenvolvimento musical e a aquisição de habilidades musicais dos músicos que participaram da presente pesquisa e, paralelamente, são apontadas as similaridades e especificidades de cada sujeito. Assim, alguns tópicos referentes às vivências musicais dos sujeitos nortearam este capítulo.

### 5.1 A presença do professor de música

Com o intuito de verificar o aprendizado musical dos sujeitos que passaram por práticas informais de aprendizagem em música, foi relevante destacar se eles tiveram, em algum momento da formação, um professor ou mestre de música determinante no seu desenvolvimento musical.

Assim, foi feita a pergunta: “Você teve algum professor ou mestre de música que foi determinante em seu desenvolvimento musical?”. Seguem, abaixo, os resultados.

**Tico do Pandeiro:** Tive sim. Eu tive um incentivo muito grande, depois que eu casei eu mudei pra rua Euler e lá morava um senhor que chamava Seu Hélio que era músico autodidata e ele me deu muitos toques no pandeiro.

Sua resposta mostra que, apesar de ser incentivado pelo grupo de capoeira com o qual convivia, seu aprendizado foi também mediado pela figura de um “mestre”, Seu Hélio, que pode não ter tido um papel formal de educador, mas que o orientou de maneira marcante. Seu relato seguinte mostra que, da mesma forma que foi influenciado por uma pessoa específica, que lhe repassou seus ensinamentos, Tico também tenta influenciar os outros, mantendo viva essa prática musical e o amor pela música que sente, como será relatado a seguir.

**Pesquisador:** Então ele lhe deu muitos toques, e como seriam estes toques?

**Tico:** É o que eu tento passar pra todo mundo! [Ele pegou o pandeiro e marcou um ritmo binário em colcheias com acentuação no primeiro tempo, dizendo 1 2 3 4] Com esse ritmo eu acompanho praticamente tudo, na simplicidade dele ali mesmo assim achei muito interessante.

Assim, transportando sua argumentação para o lado pedagógico, ele demonstrou que sempre gostou de repassar o que aprendeu para outras pessoas e entes familiares; “é o que eu tento passar pra todo mundo!”, comentando sobre o ritmo aprendido, que ele ensinava aos outros.



A resposta para a pergunta elucida este tópico e remete a pensamentos e estratégias de ensinar de maneira lúdica e com o caráter imitativo, que é recorrente como forma de transmissão de conhecimentos desde o surgimento da raça humana.

Nesse prisma voltado para a aprendizagem informal em música, em muitos casos, não temos a figura do professor e tutor de música. “O som da viola bateu no meu peito doeu meu irmão, assim eu me fiz cantor sem nenhum professor aprendi a lição”, este trecho é da canção “Porta do Mundo”, da dupla sertaneja Peão Carreiro e Zé Paulo. Assim, esta letra revela o sentimento pela viola caipira e também o fato de terem adquirido as habilidades musicais sem a figura do professor. No entanto, o músico Eder da Viola teve a necessidade de buscar professores de viola caipira, mas na época em que estava aprendendo o seu instrumento não os encontrou.

**Eder Viola:** Naquela época não tinha professor de viola caipira, pois procurei... eu não tive mestre e nem professor nenhum. Eu sempre acompanhei os trabalhos do Renato Andrade, comprei este instrumento a viola caipira e fui dedicando em casa.

Cabe destacar que, no Brasil, a viola caipira, historicamente é um instrumento musical que é aprendido pelos músicos de maneira informal. Embora Eder não tenha tido um professor de viola caipira, ele relatou que teve algumas aulas práticas de violão e de teoria musical na Ordem dos Músicos do Brasil, OMB – MG, porém estas não foram continuadas. Este ambiente pode ser considerado não formal, pois não tem vínculo pedagógico com conservatório musicais ou escolas regulares.

Abaixo, as respostas dos outros músicos populares sobre a figura do professor de música:

**Claudson:** Cara, tive um professor e fiz um mês de aula com ele só, porque como eu já tinha aprendido algumas coisas eu fui ver que então ele estava me enrolando, mas só que ele foi importante sim, pois algumas coisas que eu não sabia e nem imaginava ele me ensinou. Mas aí depois eu desisti e comecei a pegar de ouvido mesmo. [...] Porque ele passava uma coisa pra mim e eu conseguia pegar aquela coisa rápido só que ele continuava insistindo. Então ele continuava insistindo, pegando, treinando e repetindo. Mas só que eu já tinha pegado o negócio, já sabia fazer e ele repetia demais então eu prestei atenção que em três aulas já ficou assim e então eu comecei a pegar eu mesmo, aí que eu dei uma adiantada bacana.

**Ausier:** Não. Na teoria na época não, o que que aconteceu? Eu fui crescendo, com nove anos passei a acompanhar o pessoal da seresta, os seresteiros da cidade não que eu entrasse pra escola, mas aprendia com um aqui e aprendia com o outro. O menino ele era um clarinetista muito bom tirava as coisas e me passava, o Miltinho. Meu avô tentou me infiltrar na banda, ele queria que eu fosse músico, aí ele me ensinou a escala cromática e foi me ensinando aquele negócio todo.

De acordo com as declarações dos músicos, pode-se apontar que eles não tiveram uma formação musical formal, pois não passaram por uma orientação pedagógica continuada, regular e institucional. Assim:

[...] músicos jovens em grande parte se auto desenvolvem e adquirem habilidades e conhecimento, geralmente com a ajuda ou incentivo de sua família e colegas, observando e imitando os músicos ao seu redor e fazendo referência a gravações ou apresentações...<sup>11</sup> (Green, 2002, p.5)

O guitarrista Claudson afirmou que fez apenas um mês de aula e depois foi se dedicar a tocar de ouvido. Pode-se depreender de sua fala uma crítica à metodologia adotada pelo professor, que ele considerou muito repetitiva, apesar de ter dito que, em alguns aspectos, as poucas aulas que fez foram relevantes, pois ele aprendeu coisas que não sabia nem imaginava que existissem.

Ausier sempre buscava aprender com a roda de seresteiros, bem como com seu avô, que lhe repassou alguns conhecimentos teóricos. Ele também destaca um colega do grupo de seresteiros, chamado Milinho, que para a sua formação. Eder da Viola se apoiava na observação de Renato Andrade e de outros violeiros para alcançar seus objetivos. Entretanto, em outro trecho da entrevista, Eder comenta sobre o fato de brincar com os amigos em uma interação musical:

**Eder da Viola:** era uma brincadeira que a gente ia nas casas dos amigos. O meu irmão mais velho tocava o instrumento na área da bossa nova e MPB, e eu ficava observando ele como ele tocava. Eu tive essa escola da vida de estar pegando um pouco com cada pessoa, nas casas dos amigos e depois nós formamos até uma banda de amigos da escola, um tocava guitarra, o outro tocava baixo, tinha o meu vizinho o Vagner que tocava bateria. Então a gente foi um ajudando o outro, o Marcelo que sabia mais de música que a gente foi passando algumas coisas e a gente foi estudando, “as cifras são assim”, a gente tirava as músicas, as escrevia, e “ah você vai cantar assim” e “o outro vai na bateria”, então o Marcelo ele sempre agrupava todo mundo deixava todos nesse tempo certinho da música pois ele entendia mais.

Os músicos populares geralmente aprendem de maneira informal em um ambiente fora da escola. Eles se desenvolvem ouvindo os sons, imitando-os, aprendem com seus pares, amigos, familiares e estão envolvidos em trocas de experiências e em um dialogismo musical. Desta forma, a interação com os outros e a troca de experiências efetivadas em grupos e o processo de

---

<sup>11</sup> “young musicians largely teach themselves or ‘pick up’ skills and knowledge, usually with the help or encouragement of their family and peers, by watching and imitating musicians around them and by making reference to recordings or performances...”

enculturação se caracterizam como as comunidades de prática (Lave e Wenger, 1991). Assim, “O conceito de enculturação musical refere-se à aquisição de habilidades musicais e conhecimento por imersão no cotidiano musical e nas práticas musicais do contexto social de cada um.<sup>12</sup>” (Green, 2002, p. 22). Desta forma, pode-se apontar claramente, segundo as afirmações dos músicos acima, que eles passaram por tais situações e práticas informais de aprendizagem em música.

Nenhum dos entrevistados nesta pesquisa teve uma formação continuada formal, o que, aliás, era um requisito da seleção dos sujeitos. Porém, foi-lhes feita a questão do aprendizado por meio de um professor para verificar se eles remeteriam a um “mestre”, não necessariamente um professor de uma instituição formal.

As respostas indicam, ao mesmo tempo, a figura de um mestre específico, como Seu Hélio, no caso de Tico, e Miltoninho e o avô, no caso de Ausier, bem como a presença de várias pessoas que contribuíram para o aprendizado, sem o destaque de uma especificamente, como no caso de Eder, que remeteu ao aprendizado entre os amigos, dizendo “Então a gente foi um ajudando o outro”. Ausier, destacar o avô, também fez referência a esse aprendizado conjunto: “aprendia com um aqui e aprendia com o outro”.

Claudson, por sua vez, trouxe à tona uma experiência específica de aula particular, diferindo, portanto, dos demais, pois o professor, nesse contexto, aproxima-se mais daquele das instituições formais. Enquanto o aprendizado com os amigos ou familiares mostra-se mais natural e intuitivo, o professor particular representa um ensino mais estruturado e programado, tanto que pressupõe um método, que, no caso de Claudson, foi determinante para que ele desistisse da aula e voltasse a aprender por conta própria, porém modificado por alguns dos ensinamentos do professor por ele contratado.

---

<sup>12</sup> The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one’s social context.

## 5.2 Tocar de ouvido

“De longe a prática de aprendizagem primordial para o músico popular, como já é sabido, é copiar gravações de ouvido.”<sup>13</sup> (Green, 2002, p. 60). Para salientar e afirmar que os músicos investigados passaram pelas práticas informais de aprendizagem em música, foi-lhes feita a pergunta: “Você aprende a tocar músicas de ouvido?”, pois esse é um dos pilares para a aprendizagem informal em música: ouvir e copiar, que Lucy Green define por “listening and copyng”, termo que está presente em suas obras.

Há, ainda, alguns termos populares que são similares, remetendo ao fato de copiar uma música, que são as expressões “tirar, pegar e tocar”. Sobre o fato de tocar de ouvido, seguem as respostas:

**Claudson:** Eu tinha um radinho de fita cassete, eu ouvia o dia inteiro, botava e ouvia de novo eu tirava as músicas por ali e no violão que tinha lá em casa. Botava as músicas dava pause, voltava, ouvia de novo e tentava reproduzir, aí isso aí foi até eu começar a ficar mais rápido, comecei a prestar atenção, sabia onde estava todas as notas ali no violão aí depois começou a ficar mais fácil.

**Eder da Viola:** Aprendo a tocar de ouvido e aprendi depois a pegar músicas de vários estilos na viola. A viola pra mim hoje ficou mais global, eu toco MPB, bossa nova, toco um pouco de bolero, algumas coisas assim diferenciadas na viola caipira.

**Tico do Pandeiro:** eu toco de ouvido mesmo e o que a gente ouve lá no rádio, no CD ou DVD.

**Ausier:** Aí a minha mãe chegou um dia e ela trouxe um gravador pra mim... onde eu ia eu levava o cavaquinho e o gravador. Em Peçanha tem uma rua onde você vê a cidade toda, lá tinha uns banquinhos eu sentava ali ouvia, tirava e tocava. Daí começou a minha paixão pelo Valdir Azevedo.... é uma prática tirar música de ouvido, eu acho que a gente nunca deve aposentar o velho e bom ouvido que Deus nos deu, porque ele já existia muito antes de ter afinador eletrônico e essas coisas modernas, nunca devemos destreinar o bom ouvido.

De acordo com as afirmativas acima, é comprovada a prática de tocar de ouvido dos músicos estudados e, assim, a prática de aprendizagem informal em música pelo ato de ouvir e copiar gravações e áudios. O violeiro Eder da Viola salienta que esta prática lhe deu a capacidade de transportar estilos musicais distintos, que não são típicos do repertório da viola caipira, para a execução musical desse instrumento.

---

<sup>13</sup> By far the overriding learning practice for the popular musician, as is already well known, is to copy recordings by ear.

O cavaquinista Ausier relata sobre o fato de sempre exercitar o ouvido, segundo a sua declaração pode-se transportar este fato para o âmbito da percepção musical. Assim, ele comenta a questão de afinar o instrumento de ouvido, prática que nos dias de hoje tem sido trocada pela facilidade usual de afinadores eletrônicos e aplicativos que demonstram a frequência e a afinação das notas.

Os músicos Ausier e Claudson lembraram que tiravam as músicas em registros de discos de vinil e fitas cassetes, que ouviam, experimentavam, tiravam e tocavam. Já o Tico comentou outras formas de registros sonoros, como o CD e o DVD, sendo que, no atual momento, há outros registros que são usuais, como o MP3 e os aplicativos de internet e celulares.

Assim, o processo de tirar músicas de ouvido é uma ponte para o desenvolvimento musical e para a aquisição de habilidades musicais (Green, 2002). O ato de ouvir e copiar tem como referência a audição e o ato de tocar e comparar e, de acordo com o conhecimento adquirido, esta prática alcança níveis de desenvolvimento, ao copiar a música com mais ou menos detalhes, sejam eles rítmicos, harmônicos ou melódicos. Atualmente, existem sites e aplicativos disponibilizados na internet que visam a orientação para a prática de tocar de ouvido.

Uma questão interessante reportada por Claudson e, principalmente, por Ausier, é aquele desenvolvimento que ocorre de maneira solitária envolvida na prática de ouvir e copiar. Ausier chega a fazer referência a um cenário que acompanhava essa sua prática. Nesse sentido, a aprendizagem por meio dessa prática complementa as demais já discutidas ao longo deste trabalho, que faziam referência a situações de interação, como as comunidades de prática, a família e os mestres.

Tal consideração indica que, ao mesmo tempo em que são importantes a questão social e a cultural, também tem sua relevância a obstinação dos músicos em procurarem, sozinhos, aprimorar seus conhecimentos. Assim, conforme destacado por Green (2002), os participantes relataram sua prática de buscar a escuta intencional e a atenta, o que exige um grande trabalho cognitivo que envolve a concentração, visando favorecer a percepção musical, como bem enuncia Ausier. De acordo com Galvão,

No processo de aprendizagem de 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”. (Galvão, 2007, p. 31)

### 5.3 Formação teórica e material pedagógico

A aprendizagem informal em música ocorre, em sua maioria, por meio da exploração e da experimentação nas práticas musicais. Para salientar tal afirmativa, foram necessários os relatos dos tópicos: formação teórica musical; utilização de material didático ou método musical em formato de livros ou disponível na internet e notação musical. Seguem as declarações dos músicos:

**Tico do Pandeiro:** Não tenho nenhuma formação teórica, sou prático mesmo e nunca utilizei notação musical, eu toco de ouvido e o que a gente ouve lá no rádio, no CD ou DVD e a música vai automaticamente gravando dentro da alma da gente.

As declarações do percussionista Tico demonstram que seu aprendizado se consolidou em aparatos práticos musicais, no processo imitativo e no tocar de ouvido. Provavelmente, ele não teve a oportunidade de estudar conceitos teóricos musicais e formais, o que o caracteriza ainda mais como um músico oriundo das práticas informais de aprendizagem em música.

Ainda sobre a formação teórica, materiais didáticos e notações musicais, seguem as sentenças:

**Claudson:** Teoria musical eu não tenho formação não ... eu tiro mais de ouvido mesmo, mas eu ainda estou tentando aprender sobre teoria, estou lendo mais buscando saber mais para melhorar né o meu jeito de tocar mesmo. Bom tablatura eu até utilizo, para tirar algumas dúvidas assim de quando é uma parte que eu não consigo tirar eu consigo pela tablatura. Cifras eu consigo mas a maioria das músicas eu tiro mais de ouvido mas quando eu tenho alguma dúvida eu vou na tablatura, ou até mesmo um vídeo no youtube mostrando como se faz pra mim é mais fácil ouvir e ver o cara fazendo aí eu consigo fazer depois.

O guitarrista Claudson reafirmou a prática de tirar músicas e solos de ouvido. Contudo, ele citou a necessidade de recorrer às vezes a cifras e tablaturas, a depender da música que vai tocar, ou mesmo a algum vídeo disponibilizado na internet ou no youtube, onde atualmente existe um grande material musical e vídeo aulas (Gohn, 2003). Assim, ele demonstrou utilizar algumas notações musicais e disse que não tem uma formação em teoria musical, mas que está sempre lendo e pesquisando.

Sobre os mesmos tópicos outro relato:

**Eder da Viola:** Eu tenho de formação algumas aulas práticas de música, foi na rua Catumbi, na Ordem dos Músicos e depois de algum tempo tive algumas aulas de teoria da musicalidade... Anotava! Tem hora que eu pegava um tipo de música que era a parte

de violão eu tinha que pegar e anotar no estilo da viola, como toca, e tá anotando pra decorar. Cifras a partir das revistinhas. A partitura eu não cheguei a estudar. A tablatura também não cheguei a usar. A viola é mais prática mesmo, cifras e prática.

O músico Eder chegou a frequentar algumas aulas de música práticas e teóricas na Ordem dos Músicos do Brasil, OMB-MG. Assim, ele relatou utilizar os sistemas de cifras, dizendo que focaliza mais a prática do seu instrumento e ainda completou sobre a utilização de algum material pedagógico, relatando:

**Eder da Viola:** Eu utilizei porque as revistinhas têm as cifras né, de como fazia as posições no violão, e eu adquiri um livro que fala sobre as posições e as cifras da viola caipira, e assim direcionei para mudar de posições na viola. Não tinha nada na internet, naquela época não tinha essas coisas.

O cavaquinista Ausier também comentou sobre materiais didáticos. Assim, ele destaca o fato de ter o nome reconhecido no mercado do Choro, o que lhe gera grande responsabilidade, acarretando a necessidade do estudo da teoria musical.

**Ausier:** o que que aconteceu, quando eu fui tocar guitarra com doze ou treze anos eu pegava as revistinha com os acordes e cifras, aquilo também me ajudou a seguir o básico do cavaquinho, mas no cavaquinho eu não utilizei nenhum método específico, depois de muito tempo fui escrever um método de cavaquinho com o que eu gostaria de ter achado quando fui aprender... a medida que foi crescendo a minha responsabilidade, e o seu nome vai crescendo, aí eu fui estudar teoria depois de velho, mas o básico... pois não pode fazer feio... aí eu vou tirar uma música se eu não sei as notas eu faço o melhor que eu puder... naquela época eu não utilizava e não tinha métodos na internet mas hoje em dia tem muita coisa...

O cavaquinista Ausier afirmou não ter usado nenhum método do seu instrumento específico, mas, depois, criou um com o que ele considera relevante. Também ressaltou que, atualmente, na internet, há vários métodos e vídeo-aulas disponíveis. O presente músico domina a leitura de cifras e partituras e diz: “partitura às vezes quando se vai estudar um trecho que fica imperceptível ao ouvido, as notas já estão escritas ali, então ela ajuda a tirar certo.”. Os achados desta pesquisa corroboram a afirmação de Feichas de que:

[...] a maneira como os músicos populares geralmente adquirem a teoria básica mostra a flexibilidade deles. Para a maioria deles, ela foi adquirida informalmente, procurando

informações em livros e perguntando às pessoas e amigos, caso não tivessem certeza de como ler a notação básica. (Feichas, 2006, p. 87)<sup>14</sup>

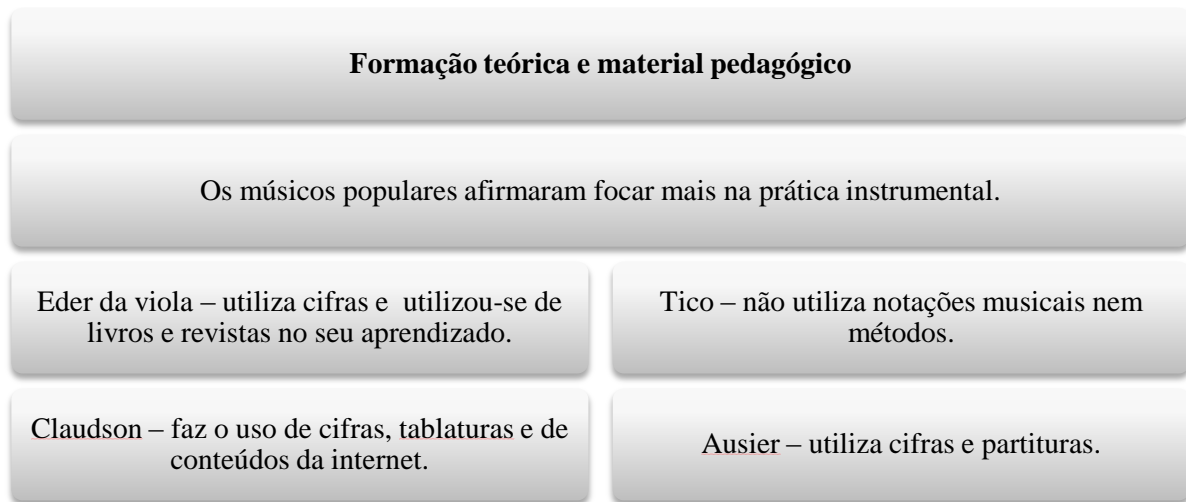
Quanto a essa questão, portanto, foram obtidos resultados não uniformes. O único participante que relatou utilizar partituras foi Ausier, que disse ter buscado, depois de adulto, uma formação mais teórica. Eder disse que utiliza, às vezes, cifras e fez referência às revistas que apresentam esse tipo de informação. Porém, como essas revistas eram específicas de violão, ele tinha que transpor as informações para a viola. Já Claudson trouxe à tona a questão da tecnologia, dizendo que utiliza como ferramenta vídeo-aulas disponíveis na internet, bem como que utiliza, às vezes, tablaturas e cifras. Tico, por sua vez, não fez referência a nenhum desses métodos nem a ferramentas específicas, dizendo que toca somente pela prática, o que, porém, todos os demais participantes também relataram.

Nesse sentido, Claudson foi o único que deu um destaque maior para as novas tecnologias, sendo ele o participante mais jovem da pesquisa, e que, portanto, faz um maior uso dessas ferramentas. Quanto aos demais, como em sua época de iniciação não tinham essa possibilidade, não as utilizam com frequência atualmente, ou pelo menos não fizeram esse destaque, com exceção de Ausier, que afirmou que “naquela época eu não utilizava e não tinha métodos na internet mas hoje em dia tem muita coisa”. Com exceção de Claudson, portanto, os participantes seguem utilizando, de maneira mais frequente, as mesmas ferramentas que tinham quando iniciaram a formação musical, sem sentirem a necessidade de buscar novas formas de aprendizagem na internet ou por meio de novas tecnologias.

---

<sup>14</sup> “[...] the way that popular musicians usually acquire basic theory shows their flexibility. For most of them it was acquired informally by looking for information in books, and by asking people and friends if they were unsure how to read the basic notation”.





Quadro 3: Formação teórica e material pedagógico

#### 5.4 Aquisição de técnicas musicais e a criatividade

Esta seção é destinada a investigar a forma como os músicos adquiriram a técnica em seu instrumento específico. Esta seção também visa apontar o lado criativo dos músicos nos quesitos: improvisação, composição e arranjos, pois “jamming é uma atividade fundamental para os músicos populares”<sup>15</sup> (Green, 2002, p. 43). Na prática da música popular e coletiva, “jamming” e “jam session” são envolvidos vários elementos de criação e improvisação. Sobre estes tópicos, seguem as sentenças abaixo:

**Eder da Viola:** Na maioria das vezes os violeiros se apresentavam na Inezita Barroso, que é um programa que passava aos domingos... mas tinha os violeiros que mostravam essas técnicas de viola, mostrando estes estilos de viola que foi também um pouco que aprendi pegando esses estilos diferentes, o cururu o cateretê que já faz parte no projeto viola caipira... Eu componho, improviso alguns solos né, tenho uma música que chama “Belo Horizonte” que está no Youtube e como se diz continuo a fazer outras músicas, mas é com o tempo que vai aparecendo, a gente vai sendo abençoado aí e vai criando outras músicas.

Segundo os relatos do violeiro Eder, ele aprendeu várias técnicas e ritmos na viola, assistindo e observando músicos em programas televisivos, em especial “Viola, Minha Viola” apresentado pela saudosa Inezita Barroso na *TV Cultura*. Desta forma, a experimentação instrumental e a imitação foram importantes nessa aquisição. Assim, o presente músico

demonstrou que compõe e improvisa solos musicais e que está sempre criando. As modas de viola caipira originalmente são cantadas por suas duplas em um dueto com intervalo musical de terças harmonizadas pela viola e pelo violão, em um estilo recitativo em seu modo de cantar. No nordeste do Brasil a viola é representada por seus músicos em emboladas, desafios, repentes e muita improvisação, no entanto no centro-oeste e sudeste os violeiros se apresentam com as canções previamente decoradas e arranjadas instrumentalmente.

Seguem abaixo declarações do percussionista:

**Tico do Pandeiro:** Tenho que agradecer muito ao saudoso Seu Hélio, que era um instrumentista, compositor ... além do acordeom ele tocava: violão, bateria, pandeiro e alguns instrumentos de sopro e era muito incrível, ele tinha uma formação técnica e tocava perfeitamente todos esses instrumentos. Como eu citei, quando eu voltava da capoeira, eu passava ali na rua dele com um pandeiro e um dia ele me chamou ali para acompanhá-lo e ele estava com o acordeom. Ali ele começou a me dar os toques de como tocar o pandeiro e eu tive muitos toques mesmo, ele cantava umas músicas do Jackson do Pandeiro, baião, forró e um pouco de samba. Foi aí que eu comecei a perceber o toque do samba, que é um toque muito simples, né! Aquele toque de pandeiro 1 – 2 – 3 – 4... - No improviso é o improviso da música né, se tiver um Jazz ou uma pessoa cantando um Jazz eu vou improvisar no pandeiro, mas não é aquela coisa certa ali... É aquela linha e o tempo em cima, e tem o samba né, e o que a música pede a gente improvisa.

Tico aprendeu suas habilidades musicais na interação com o meio sociocultural em que estava inserido e com o mestre de música citado, que o alertou para várias nuances técnicas e posturais. Ele aprendeu imitando os movimentos e técnicas no grupo de capoeira, nos ritmos citados, e afirmou que improvisa e acompanha as batidas do estilo musical.

**Tico:** É muito marcante mesmo esse lance, a história, né? Essa história de começar na capoeira lá, de fazer os ritmos da capoeira, o jogo da capoeira. O berimbau, quando eu comecei a tocar o berimbau lá, tinha os ritmos São Bento Grande, São Bento Pequeno, o coro da cavalaria e mais o acompanhamento que a gente aprende ali a tocar o atabaque e os movimentos mais de pandeiro e, depois disso, aí o samba foi uma consequência né? E os dois se encontram ali e para mim o que foi relevante mesmo foi começar na capoeira e o samba veio em seguida.

**Claudson:** Eu componho algumas músicas e já tenho uns riffs lá já gravados e tenho alguns solos, componho e tento me aventurar na letra mas deixo mais para o meu baterista mas tento também dar uma ajuda. Solos eu faço solos né, consigo fazer algumas improvisações sim nas escalas mais fáceis assim.

---

<sup>15</sup> “jamming is a fundamental activity for popular musicians”

O guitarrista Claudson demonstrou seu lado criativo no estilo do rock metal, salientando que improvisa e cria solos e que participa da elaboração das letras das canções de sua banda, explorando, assim, o seu lado literário.

O cavaquinista Ausier, que é um virtuose e um exímio improvisador, comenta “a gente tem que saber harmonia até pra compor”. Assim, ele dedica-se, também, à composição, tendo Freitas (2005) feito um levantamento das seguintes músicas de autoria de Ausier: Chorinho da Jéssica; Minha doce paixão valsa-choro; Momento de paz valsa-choro; Tema pra Celinha; Um choro para D. Olinda (dedicado à Dona Olinda Azevedo, viúva de Waldir Azevedo) (Freitas, 2005 p. 25). Sobre a aquisição das técnicas no instrumento, ele comentou:

**Ausier:** Primeiro sempre ouvindo o Waldir Azevedo tentando de ouvido mesmo sentir os Pizzicatos, trinados, trêmulos e harmônicos aí eu estive com a Dona Olinda e ela me deu vídeos do Waldir Azevedo aí realmente eu peguei e é claro que você vê o cara fazendo é muito importante, demorei, jamais vou falar que eu faço igual, quem me dera... aquela sonoridade que ele tirava. Eu me preocupo muito com a sonoridade pois ela é uma grande técnica. Na sonoridade é o que dizem “eu faço a diferença”, ou seja, é o som que você tira, talvez seja o cúmulo da técnica, está na sonoridade.

Segundo as afirmativas do cavaquinista de choro Ausier, ele adquiriu suas técnicas ouvindo discos e observando vídeos do Waldir Azevedo. Desta forma, utilizou-se dos métodos de observação e imitação para desenvolver suas técnicas e comenta a questão da boa sonoridade como um ápice da técnica. Ausier ainda foi incentivado pela família de Waldir de Azevedo, conforme relatado no site “Clube de Choro de BH”, que reúne informações sobre o estilo e sobre o perfil dos músicos na cidade.

Em 1996, criou em Belo Horizonte-MG, o Espaço-Musical “Pedacinhos do Céu”, em homenagem a Waldir tornando-se, a partir daí, amigo de Dona Olinda Azevedo – viúva de Waldir e de sua filha Marly Azevedo, as quais, delicada e carinhosamente colocaram a sua disposição o acervo da família para suas pesquisas, inclusive, com orgulho, Ausier registra o presente que ganhou à época: uma palheta usada pelo Mestre Waldir, assim como várias fotos e reportagens.”<sup>16</sup>

Portanto, todos os músicos relataram que improvisam e que compõem, exceto Tico, com relação a última afirmativa.

## 5.5 Obstinação e vocação

No aprendizado de qualquer instrumento musical, vale ressaltar a força de vontade, a obstinação, a dedicação e o prazer para adquirir as habilidades musicais. A seguir, os músicos comentaram sobre qual fator foi determinante no seu desenvolvimento musical.

**Tico** - Uai? Ééé... como é que eu vou dizer? O samba né, é o sentimento, o amor, o que a música nos traz, né. Relaxa a gente, cada um tem sua cachaça. Tem gente que gosta de jogar uma bola, tem gente que joga vôlei, tem gente que joga vídeo game e tal. E eu gosto de pandeiro, então é a música que me traz paz me relaxa e eu me realizo muito tocando pandeiro.

Essa resposta remete ao amor a música, à determinação no âmbito do aprendizado (Green, 2002) e também à sua interação no meio em que vive como fonte de relações de aprendizagem sociais e culturais situadas em grupos distintos, pois, “Além do “conteúdo” afetivo sensivelmente aprendido em experiências com música, o ouvir e/ou produzir música em grupo pode provocar uma forma especial de prazer que tanto serve para integrar os participantes como para marcá-los em suas especificidades de idade, função e mesmo gênero.” (Tourinho, 1993, p.69). Portanto, as comunidades de prática citadas aqui são bastante pertinentes e presentes na vida cotidiana do Tico do Pandeiro, tendo ele destacado o prazer que sente com a música.

**Eder da Viola:** O fator determinante foi a persistência, porque a pessoa que quer aprender a viola ela tem que persistir, tem que todo dia pegar um pouco para ela ir decorando, gravando músicas e solos estilos pra chegar onde eu estou hoje.

**Claudson:** Foi a força de vontade, porque eu via o violão ali e tinha vontade de aprender mesmo então eu busquei aprender da minha maneira dentro do possível do que era mais fácil ali pra mim, então eu comecei a aprender e isso aí foi fundamental.

**Ausier:** A partir do momento que você pega um instrumento tem que ter a dedicação, tenho uma formação prática e sempre fui de correr atrás.

Os comentários confirmam a disciplina e a prática que os músicos tiveram para aprender a tocar seus instrumentos musicais. Expressões como persistência, força de vontade, dedicação, sentimento e amor foram citados pelos músicos e demonstram o quão estavam envolvidos no processo de aprendizagem. Portanto, os caminhos para a aprendizagem informal em música requerem afinidade, envolvimento, enculturação (Green, 2002, 2006). Assim, a obstinação e a vocação são concomitantes para o desenvolvimento musical e para a aquisição de habilidades. Ao

---

<sup>16</sup> Disponível em [www.clubedochorodebh.com.br](http://www.clubedochorodebh.com.br), acesso em 01/06/2016.

mesmo tempo, essa obstinação não acarreta somente momentos prazerosos, mas demonstra a necessidade de os indivíduos terem consciência de suas necessidades e tentarem superá-las, sendo que os estudos sobre expertise destacam, como relação a essa questão, a importância da prática deliberada. Portanto, essa força de vontade relatada pelos sujeitos indica que eles demandaram muito tempo de suas vidas nesse prazer que é tocar, superando desafios ao buscar identificá-los e trabalhá-los, seja em conjunto, na interação com outras pessoas, seja em estudos individuais e solitários.

## 6 INSERÇÃO CULTURAL E SOCIAL

### 6.1 A função da música para os músicos investigados

Desde os primórdios, a música está presente no cotidiano das sociedades e da civilização humana. Em 1964, o antropólogo e etnomusicólogo Allan Merriam descreveu e categorizou várias funções que a música exerce no dia a dia, tais como: expressão emocional; prazer estético; divertimento; comunicação; representação; reação física; impor conformidade às normas sociais; validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e contribuição para a integração da sociedade.

Além destas funções criadoras da música, podem surgir e derivar outras, como: educação, comunicação, representação simbólica, protestos, validações institucionais, socialização, terapia, cura, trabalho, relaxamento, hobby, entretenimento, marketing, rituais religiosos, cânticos de torcidas, hinos, etc. E, se a música está presente na vida cotidiana, ela também está inserida nas famílias e no meio sociocultural. Portanto,

A música está presente no cotidiano das sociedades e exerce várias funções, dependendo da situação em que estiver inserida. Principalmente nos dias de hoje, a música está presente na vida dos alunos dentro e fora da escola, na TV, no rádio, nos CDs, no telefone, enfim, diuturnamente. (Hummes, 2004, p. 24)

Algumas dessas funções relacionadas acima foram citadas pelos sujeitos.

**Eder da Viola:** Hoje ela exerce a função de hobby pra mim e como trabalho na noite tocando em alguns eventos, e como professor tá passando para os meninos novos que querem aprender, já comecei agora a dar aulas para algumas pessoas, pois na época que eu queria aprender não tinha professor de viola e agora posso ensinar essas pessoas.

**Ausier:** Sempre teve música na minha vida... mas eu fui passar a viver de música com o “Pedacinhos do Céu”.

**Claudson-** A música exerce uma função total na minha vida, porque a música eu escuto desde que eu acordo até a hora de dormir. Eu tenho uma banda também e faço uns shows aí no final de semana então ela tem uma função bem relevante.

Os comentários dos músicos acima demonstram o quão a música está presente na vida cotidiana dos mesmos. Ausier pesquisa o choro e vive profissionalmente de música. O violeiro Eder tem a música como hobby, mas também se apresenta profissionalmente com sua viola,

instrumento que já começou a lecionar. Assim entre tantas funções, para Almir Sater, “A viola não é apenas um instrumento é uma concepção”. (Almir Sater, apud Nepomuceno, 1999, p. 76)

O guirarrista de rock metal Claudson diz que escuta música o tempo todo, em outras palavras, está sempre com a música. Portanto, “No mundo de hoje, decidir qual tipo de música ouvir é uma parte significativa da decisão e anúncio não somente do quer você “quer ser”... mas de quem você é” (Cook, 1998). Assim se percebem várias funções da música, tais como as citadas acima e abaixo, inclusive a de identidade cultural.

**Tico:** É... Na realidade é, é uma função até, vamos dizer assim, de integração social. Certo! Porque o que significa pra mim, nesse caso seria é, é o lazer né! E é a união das pessoas, mesmo porque eu sou ritmista, e no caso aí eu uso mesmo para a diversão, e pro lazer mesmo, e samba. É a integração que eu tenho aí na função da música. Por exemplo, né! No lazer, na religião, na cultura ou mesmo num lance físico de exercício físico. Posso explicar o porquê, no caso da religião, eu sou o Ogan, então eu toco o atabaque no centro, sou Umbandista, no caso essa música veio através da capoeira, comecei a tocar pandeiro, berimbau esse tipo de coisa. Então basicamente neste tipo de coisa que eu comecei.

Segundo Tico, pode-se enquadrar seu perfil de significação musical como fundamentado na troca de experiências e significados, entrelaçados com as interações sociais, algo que a corrente interacionista de Vygotsky enfatiza. A forma como o entrevistado coloca o jogo da capoeira, da dança aliada com a música remete a várias linguagens artísticas, como “cross arts”, um termo que, por designação, elege o dialogismo entre as linguagens artísticas. Portanto,

[...] ela também oferece outros benefícios, como interação social e, através de processo de transferência, desenvolve certas qualidades, como concentração, memória e coordenação física [...] a música apresenta potencial integrador, embora seja uma forma ímpar de conhecimento que oferece modos distintos de interação direta do som. (Gifford, 1988, p. 118).

Portanto, pode-se verificar que os participantes desta pesquisa remeteram a funções diferentes da música: integração; prazer ou hobby; meio de trabalho; ensino. Essas funções relatadas por eles, porém, não são excludentes. Pelo contrário, as respostas se complementam e culminam na totalidade reportada por Claudson: “A música exerce uma função total na minha vida”. Cada um destacou o que mais lhe marca, o que não significa que seja essa a única função, o que podemos depreender de todas as demais respostas relatadas ao longo deste trabalho.

Podemos entrever, assim, que as respostas tiveram respaldo na própria formação descrita por eles. Assim, Tico, por exemplo, que atua no samba e teve como bases de sua formação a

capoeira e a Umbanda, fez referência à questão da interação, que está extremamente presente nesses ambientes por ele frequentados. Eder destacou a questão do ensino, mostrando que lhe marcou o fato de não ter encontrado um professor de viola quando necessitou. Dessa forma, essa função que ele escolheu, de propagar o domínio desse instrumento, tem relação com sua vida e com suas experiências. Por outro lado, Ausier também trouxe à tona a importante função da música como trabalho, uma vez que ele se denomina um militante do choro e dedica sua vida ao seu espaço cultural Pedacinhos do Céu.

Nota-se, dessa forma, a importância da interação social e cultural, bem como da história de cada um, que se reflete na resposta à questão e, assim, na relação deles com a música.

## 6.2 Influência estilística e atuação musical

Esta seção é destinada a apontar os estilos musicais que influenciaram os presentes músicos e, por fim, visa demonstrar fatores determinantes da vivência musical deles. Desta forma, foi feita a seguinte pergunta aos colaboradores desta pesquisa: “Os estilos musicais que aprecia foram importantes no seu desenvolvimento musical? E quais são eles?”:

**Tico** – Com certeza. Quase todos os ritmos, no ritmo da capoeira, a simpatia do jogo da capoeira. Tem o batido do atabaque das ruelas da Umbanda e do Candomblé e no final samba, samba e baião esse tipo de coisa.

Um ponto importante é a relação que Tico constrói com símbolos da cultura afro-brasileira, que são o samba, a capoeira e a Umbanda. Dessa forma, a aprendizagem situada e o processo de enculturação estiveram presentes no desenvolvimento das habilidades musicais desse sujeito. Assim, as interações nos espaços acima estão nos padrões das comunidades de prática relatadas na fundamentação teórica da presente pesquisa (Lave; Wenger, 1991). Segue outro relato sobre estilos musicais:

**Eder da Viola:** Foram importantes porque o Renato Andrade ele trouxe aquele estilo de música clássica, os solos e as variedades de jeitos de executar estes toques na viola e nessa época tem o Tião Carreiro que é o rei do pagode de viola e eu fui direcionando também e pegando um pouco e tem as músicas do Almir Sater também que eu fui ver depois e foi aparecendo no mercado o grande mestre do estilo pantaneiro e eu resgatei um pouco de cada um.



O músico citado por Eder, em especial o violeiro Tião Carreiro, conforme já descrito por Rosa Nepomuceno, gostava de samba e inventou uma maneira diferente de tocá-lo na viola, assim foi gerado o ‘Pagode de Viola’, ritmo típico do instrumento. A viola é um instrumento que possui uma versatilidade e diversidades de sons e de timbres, tanto que Renato Andrade, que teve uma formação musical clássica com o violino, imitava sons de harpas, balalaicas russas e bandolins napolitanos na viola caipira. Sendo assim, a viola é um instrumento musical que permite vários tipos de afinação, por exemplo, o Tião Carreiro afinava a viola gerando um acorde de Mi maior ao tocar todas as cordas soltas, conhecida como ‘cebolão’ em Mi similar ao violão. No entanto, o músico Almir Sater tem por preferência a afinação designada por ‘rio abaixo’ gerando uma afinação em Sol Maior, e Renato Andrade gostava de utilizar afinações distintas.

Renato Andrade, o violeiro-concertista, disse de seu colega de ofício e amigo, em entrevista a Inezita Barroso, na Cultura: “Quem viu Pelé jogar, viu, quem não viu, nunca mais verá nada parecido. Da mesma forma, quem não ouviu Tião Carreiro tocar, nunca vai saber o que perdeu.” (Nepomuceno, 1999, p. 347)

Seguem outros relatos:

**Ausier:** Na realidade eu ouço de tudo, eu escuto clarinetista eu escuto Benny Goodman, eu escuto Abel Ferreira, eu escuto Dominginhos acho importante ouvir todos os tipos de solistas para se ter referências.

Assim, o cavaquinista Ausier demonstrou ouvir uma gama de estilos distintos. Entre os músicos citados, Ausier apontou ícones do jazz, do choro e do baião. Desta forma, por lidar basicamente com a música instrumental, ele salientou ouvir solistas que executam instrumentos musicais e estilos distintos.

O guitarrista Claudson comentou: “o rock para mim é essencial”. Vale ressaltar que este estilo é formado por vários subgêneros de múltiplas linguagens culturais.

As respostas dos músicos investigados revelam uma grande pluralidade musical e diversidade cultural. “E a música pode ser uma opção socializante poderosa para ajudar nesse processo de construção social do conhecimento na diversidade cultural.” (A. Oliveira, 2006 p. 32).

Para investigar o estilo e o gênero em que os músicos populares atuam e estão inseridos, foi feita a pergunta a eles: “Qual estilo musical você se sente inserido?”. Seguem os resultados:

**Claudson:** Bom, me sinto inserido totalmente no rock and roll.

**Tico** - O samba! Naturalmente o samba, hehehe!(Sorri) E bossa-nova né, porque é mais técnico e mais profundo e tal e tenho mais facilidade!

**Eder:** Em um pouco de cada, do Renato Andrade, um pouco do Tião Carreiro, e um pouco do Almir Sater... hoje eu tenho essa imensidão de estilos de viola e adquiri um pouco de estilo próprio, como se eu fosse um pouco de cada um deles.

Eder demonstrou a importância dos seus ídolos na sua formação, chegando a manifestar a pluralidade de vozes que se reflete na dele próprio, como músico. Ele, assim, considera que esses músicos têm características tão próprias que fazem com que sejam a representação de um estilo musical ou forma de tocar, no qual ele se sente inserido. O violeiro citou alguns ícones que representam a história da viola caipira no Brasil, entre eles estão os saudosos Tião Carreiro e Renato Andrade. Assim, ele enalteceu o ecletismo desses músicos, que, juntamente com Almir Sater, oferecem uma contribuição de ritmos musicais que vão do regional, do popular até o clássico. Na sua resposta, Eder mencionou possuir características e influências musicais desses violeiros. No que diz respeito a Almir Sater,

Nos anos 90, foi alçado à condição de galã rural de novelas. Mas, imune às seduções da cidade e a suas múltiplas possibilidades profissionais, e ainda driblando os modelitos sugeridos pelas gravadoras, não abriu mão da vocação fazendeira e arranjou um pedaço de terra no Pantanal, onde vive e continua ruminando suas modas. Conquistando prêmios, público e levando um instrumento difícil para os horários nobres da televisão, Almir Sater recuperou a figura do violeiro entre os jovens de sua classe social e deu visibilidade à desde sempre pressentida identidade entre os elementos caipiras, a viola e a música popular brasileira. (Nepomuceno, 1999, p.195).

**Ausier:** No choro, totalmente no choro! Evidentemente também toco outras coisas, as pessoas as vezes pedem bolero.

A “facilidade”, comentada pelo percussionista Tico, demonstra sua naturalidade, por se sentir inserido no gênero musical citado. Assim, nos relatos dos músicos houve palavras nas respostas que reforçassem bem o estilo musical, tais como: totalmente, naturalmente, evidentemente. Essas expressões demonstram as atitudes, valores e comprometimento que os músicos têm com o seu estilo musical, uma vez que “[...] o som musical é o resultado dos processos de comportamento humano que são moldados pelos valores, atitudes, e crenças das pessoas que constituem uma cultura particular” (Merriam, 1964, p. 6).

### 6.3 Inserção cultural

Esta seção visa demonstrar e relatar a participação dos músicos populares nos movimentos culturais em que eles se encontram e estão inseridos. Desta forma, eles destacaram algumas vivências e engajamentos culturais:

**Tico** – Sim participo através do Terreiro de Umbanda e quando tem um evento, uma festa, e aparece alguns convites, quando tem uma roda de capoeira ou mesmo uma roda de samba. Esses tipos de eventos eu sempre tenho participado... Quando sou convidado, *free lancer!* E na Umbanda eu sou Ogan e participo do coro, sou eu quem conduz o coro. Sobre os três principais coros... Sou convidado muito pelo músico Rodolfo Assumpção e eu toco com ele de vez em quando e com todos os músicos que tenho contato eu tento fazer um som. Já tive uma apresentação no Conservatório de Música da UFMG, pois uma pessoa me viu tocar e ela chama Solange não estou lembrando do sobrenome dela mas ela ia fazer o lançamento do CD e um show de jazz e me chamou para tocar três músicas de samba e bossa-nova Vinícius de Moraes alguma coisa assim e eu fui convidado, mas para tocar lá no Conservatório tinha que ser músico profissional aí eu me aventurei até a Ordem dos Músicos e fiz um exame lá consegui tirar a carteira de ritmista consegui me apresentar lá e por sinal foi uma boa apresentação.

O relato de Tico demonstra sua forte ligação com o cenário cultural no qual está inserido, seja no samba, na capoeira ou na Umbanda e, assim, há significados e valores entnomusicológicos intrínsecos e imensuráveis. Suas experiências extrapolam essas comunidades de prática, levando-o a tocar em outros contextos, que não lhe são familiares, mas que se configuram como vivências para ele importantes, tanto que ele as relata, demonstrando o seu lado ritualístico muito aguçado, assim como na seguinte resposta:

**Tico:** Nas manifestações religiosas principalmente. Ah, naturalmente tudo isso veio de lá né, da África e o samba é do negro... É no Terreiro lá e sou o Ogan! Lá no Terreiro, né, de Nossa Senhora do Rosário no Bairro Aparecida.

A resposta de Tico traz à tona a manifestação afro-brasileira por ele vivenciada, que influenciou sua formação como músico e marcou o seu processo de aprendizagem, como ele próprio relata. No seu caso específico, é importante a definição de “terreiro”:

Um bom exemplo dessa imaginação de espaço na música afro-brasileira é a palavra terreiro. Ela é usada para definir dois territórios diferentes, um deles sagrado, e o outro secular. No sentido sagrado, terreiro é o pátio da casa de culto (atualmente, simplesmente o salão da casa de culto), onde se). No momento em que os membros do culto começam o ritual, o terreiro é transformado em solo africano: as pessoas não mais pisam em terra brasileira, mas passam a andar sobre terra africana. A mesma palavra,

entretanto, é usada para definir, no imaginário, o lugar onde ocorrem danças seculares de música afro-brasileira. O samba, o pagode, o tambor de crioula, o carimbó, o samba de caboclo, etc., são todos tocados no terreiro. Assim, as tradições tanto sagradas quanto seculares da música afro-brasileira comentam o processo de industrialização do país. É muito mais que uma coincidência, por exemplo, que o primeiro samba gravado, Pelo Telefone, nos fale de uma conversa de um policial com músicos negros que estavam tocando um samba, provavelmente num terreiro. (Carvalho, 2000, p.7)

É no “Terreiro” que ocorre o samba, a Umbanda e o jogo de capoeira. Em alguns rituais afro-brasileiros, especialmente na Umbanda, cada coro é regido pelo Ogam, que é aquele que recebe uma função no grupo da Umbanda, pode ser de organização, recepção, administração ou ser responsável pelas músicas nos cultos, entre outros. Cada coro é regido pelo Ogan, que toca seu atabaque, que geralmente tem tamanhos distintos: o maior e mais grave chama-se Rum; o médio, Rumpi; e o menor e mais agudo, Lê. Eles ditam o ritmo dos rituais e simbolizam o diálogo musical e as entidades que têm por sinônimos os orixás, se manifestam através das danças, do canto e do ritmo dos instrumentos, que conduzem os rituais (Silva, 2005). A Umbanda pode ser conhecida também como magia branca e, por determinação, é a: “religião originada na assimilação de elementos culturais afro-brasileiros pelo espiritismo.” (Ferreira, 2010, p. 765).

A Umbanda, tão presente na formação deste sujeito, cultua a prática do bem, com princípios cristãos, e, em seus cultos, são evocadas algumas entidades, pessoas e parentes que se foram, com o intuito de agradecer, adquirir ajuda e de estar em uma comunhão cósmica e espírita. As entidades ou orixás mais evidentes são os de Cristo Senhor, representado pela entidade maior Oxalá; Iemanjá, que está relacionada a Nossa Senhora da Conceição, que pertence à falange das águas; o Preto Veio, protetor dos negros; Seu Jorge, o orixá Ogun, responsável pela proteção contra o mal; o Caboclo, simbolizado pela figura indígena; Xangô, que é São Jerônimo; Cosme e Damião, os protetores das crianças na figura do orixás Erês; Obaluaê, senhor da cura da saúde e da terra, entre outros (Silva, 2005).

A Umbanda surgiu no Brasil em meados de 1917 e, desde sua origem, era praticada por negros, índios, africanos e brasileiros. Dessa forma, ela tem uma forte relevância etnomusicológica, assim como o samba e a capoeira, todos citados pelo presente sujeito. Essas três práticas culturais são carregadas de valores e de identidade nacional brasileira. Tanto que, na história da música brasileira, há uma obra famosa intitulada “Os Afro-Sambas”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, lançada em 1966, que traz sucessos como: “Canto de Xangô”, “Canto de Ossanha”, “Canto de Iemanjá”, entre outros. Eles compuseram também a música “Berimbau”,

reiterando a influência da capoeira. Estas três vertentes, citadas pelo Tico do Pandeiro, que são o samba, a Umbanda e a capoeira, estão entrelaçadas e interligadas na cultura afro-brasileira, e nessas manifestações culturais e musicais encontramos a síncope tipicamente brasileira. Tico assume a importância delas, ao manifestar sobre suas influências musicais.

O cavaquinista Ausier possui uma casa de choro, espaço destinado para a apresentação, a preservação da memória do gênero musical e a sua divulgação. “Única casa exclusiva de choro em Belo Horizonte, o Pedacinhos do Céu, sob o comando do cavaquinista e compositor Ausier, é hoje o principal reduto do choro na cidade” (Freitas, 2005, p.22). Seguem os comentários do músico sobre seu espaço cultural “Pedacinhos do Céu”.

**Ausier:** ... como eu te falei eu fui até citado em uma tese sobre preservação de memória... eu sou um preservador de memória, preservo a memória do Waldir Azevedo e do Choro.

O cavaquinista Ausier Vinícius foi citado no CD da Coleção Folha: *Raízes da Música Popular Brasileira-Waldir Azevedo*, como um dos cinco seguidores mais renomados do artista:

E as homenagens a Waldir seguem até os dias de hoje, significativas e fazendo jus à sua figura ímpar. Destas, destacam-se as comemorações dos 50 anos de *Brasileirinho*, em 1999. Em Belo Horizonte, o autor e apresentador Saulo Laranjeiras realizou uma edição de seu programa *Arrumação*, pela *TV Alterosa (SBT)*, em homenagem a Waldir e a efeméride em questão, estrelado por Altamir Carrilho, Pernambuco do Pandeiro e o cavaquinista mineiro Ausier Vinícius dos Santos, proprietário do bar *Pedacinhos do Céu*, o mais destacado point do choro da capital mineira. No Rio de Janeiro, a *ABI-Associação Brasileira de Imprensa* promoveu seu evento alusivo, que culminou com Ausier Vinícius dos Santos solando num dos cavaquinhos que pertenceu a Waldir e Olinda gentilmente lhe dispôs.” (Bernardo, 2004, p.118)

A inserção de Ausier no cenário cultural está engajada com seu grupo de choro “Pedacinhos do Céu”, em apresentações em teatros e eventos relacionados ao choro em âmbito nacional. Ele já acompanhou os saudosos Altamiro Carrilho e a “Rainha do Choro” Ademilde Fonseca, entre outros:

[...] já dividiu o palco com artistas consagrados tais como Zé da Velha, Paulo Sérgio Santos. E, no programa “Arrumação”, sob o comando de Saulo Laranjeira, tocou ao lado de grandes cantores: Beth Carvalho, Jair Rodrigues, Dona Ivone de Lara, Leci Brandão, João Nogueira, Nelson Sargento, Dicró e Paulinho da Viola. O cavaquinista está presente em todos os espaços, festivais, programas de rádio e TV onde o Choro ganha destaque e seu talento está registrado em CDs e DVDs como convidado de muitos artistas brasileiros<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Disponível em <http://www.clubedochorodebh.com.br/>. Acesso em 01/07/2016.

A seguir, as considerações dos outros participantes sobre essa questão:

**Claudson:** Participo, como eu disse faço shows praticamente todo final de semana, tenho uma banda então aí eu me sinto inserido totalmente, porque também nós mesmos da banda promovemos os eventos, corremos atrás das coisas então é isso aí a gente tem que fazer o corre mesmo e todo final de semana tem show... É uma banda cover por enquanto a gente vai começar a fazer algumas músicas próprias, mas por enquanto é só cover.... cover de metal da banda Metallica. Mas estamos fazendo umas músicas próprias ainda, escrevendo as letras e fazemos umas coisas mais nessa pegada assim mesmo.

**Eder da Viola:** Participo do “Fogão e Viola” da Bandeirantes, “Nico Space Show” e nesses eventos que de vez em quando tem uma amiga nossa que tem uma parceria com o pessoal pra estar levando a gente pra participar do “Palco e Fuxico” em Barretos.

O guitarrista Claudson está inserido no meio cultural do rock por meio dos shows de sua banda cover do Metallica. Porém, os componentes da banda, provavelmente sentindo a necessidade de expandirem sua criatividade, têm investido em músicas autorais, o que, para o referido músico e seus colegas, é um desafio e um novo projeto, que, possivelmente, poderá inseri-los em novos contextos culturais.

O violeiro Eder já se apresentou em alguns programas televisivos e se apresenta em eventos ligados às modas de viola caipira. Contudo, as modas de viola e a música sertaneja encontraram e encontram constantes mutações, até os dias de hoje. Assim,

Todas estas leituras, portanto, deram-me a possibilidade de pensar a música sertaneja, surgida a partir da modernização (tomada aqui no sentido de inserção do universo capitalista através da tecnologia e da mercantilização), sem cair em um pessimismo sentimental relativo aos seus elementos tradicionais e nem em uma dicotomia que, no limite, a nega enquanto objeto de estudo. Há elementos tradicionais – a viola, as duplas, subgêneros como a moda-de-viola, o cururu, o catira, o canto em terças, as temáticas campestres, as estruturas narrativas (canções sem refrão) – e há elementos acrescentados ao longo do tempo – harpas paraguaias, trompetes, guitarras, subgêneros como o pagode-de-viola, a guarânia, o batidão, as temáticas amorosas, novas estruturas narrativas – todas co-existindo em um universo que é constituído por múltiplos espaços: casas noturnas, bares, lanchonetes, rádios AM e FM, sites na *web*, programas de TV, revistas, lojas de vestuários, lojas de discos, dentre outros. (Oliveira, 2009, p. 25 e 26)

Inserção cultural	
Ausier	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espaço cultural "Pedacinhos do Céu"</li> <li>• Seguidor de Waldir Azevedo</li> </ul>
Claudson	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Banda cover do Metallica e circuitos do rock de Belo Horizonte</li> </ul>
Tico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rodas de samba</li> <li>• Capoeira e Umbanda</li> </ul>
Éder	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Encontros de violeiros e rodas de viola</li> </ul>

Quadro 4: Inserção cultural

#### 6.4 Considerações dos músicos sobre seus estilos

Esta seção é destinada a registrar os valores e significados que os músicos consideram relevantes sobre o estilo musical no qual eles atuam. Sobre a roda de samba, segue a consideração do percussionista:

**Tico:** Eu comentei no começo, é aquela integração social, porque o samba é a reunião, é a união dos amigos ali no fim de semana, na hora do lazer, bate um papo tomando uma cerveja e é fundamental, e o entusiasmo de poder estar acompanhando uma pessoa pode estar em harmonia, com uma pessoa ao violão cantando.

Sua resposta indica, inconscientemente ou não, que samba é uma festa, uma diversão, um lazer! Assim, historicamente, a resposta de Tico está ligada ao próprio surgimento do estilo como gênero musical, nas festas nas casas das tias baianas, que eram chamadas de samba. Em outras palavras, temos aí uma comunidade de prática, que é a roda de samba, calcada em interações mediadas a um determinado grupo de amigos, citados pelo sujeito. Essa comunidade de prática teve importância cabal na sua formação.

É nítido que a formação deste sujeito está relacionada à música popular brasileira e às influências afrodescendentes. O samba desenvolveu-se e se arraigou na cultura popular brasileira, com diversos expoentes. No caso do Tico, ele representa, também, a história de seu povo, daí seu grande interesse pela formação nesse gênero, o que o impulsionou a buscar e aprimorar seu aprendizado em música, voltado para os instrumentos de percussão característicos do samba.

Sobre os instrumentos musicais pertinentes à roda de samba, foi perguntado ao sujeito quais os instrumentos que ele acha mais importante para se ter uma roda de samba:

**Tico** - Uai na percussão quase todos, e os principais mesmo lá seria a timba, o tam tam, pandeiro, tamborim, os quatro ali acho muito importantes e as cordas fazendo a harmonia, cavaquinho e violão.

Sobre as competências e instrumentos para se ter uma banda de rock, seguem as considerações que o guitarrista julga relevantes.

**Claudson:** Eu considero relevante, porque tem que ter muita força de vontade e fazer porque gosta mesmo. Porque como o rock and roll não é uma coisa muito forte pois o estilo que eu toco é mais pesado e tem que ter muita força de vontade e gostar o primeiro de tudo para se ter uma banda de rock and roll. Comprometimento também com o negócio né, porque muita gente começa com a banda e depois vai e sai sem dar satisfação. Essa coisa de mesclar o trabalho com banda também é muito difícil e então acima de tudo tem que gostar, e amar mesmo o que faz.... Os instrumentos primordiais no rock são: baixo, bateria, guitarra tudo isso aí e o violão também.

Os valores são comprometimento, determinação e gosto pelo estilo, e os instrumentos musicais utilizados são a guitarra elétrica, o contrabaixo e a bateria. O participante ainda destaca a variação do rock a qual se dedica, indicando que o gosto pelo estilo deve ser ainda mais específico. Ele também aborda as dificuldades em conciliar o trabalho e as atividades da banda, relatando que muitos abandonam o grupo. Portanto, ele também reporta à importância não só do estilo em si, mas também da interação nele envolvida, vendo-o sob uma perspectiva mais abrangente.

Com relação às rodas de viola caipira, o violeiro Eder comentou sobre as tradicionais festas nas fazendas que ocorriam durante toda a noite ao som dos violeiros. Os instrumentos mais comuns são a viola caipira, o violão, a sanfona e algum de percussão.

**Eder da Viola:** Eu acho que uma roda de viola é um grupo né, um já começa com um som aquele já escuta, talvez mude a nota e toca todo mundo junto. Quando junta muitas violas já vira uma orquestra de viola. Mas a roda de viola em si em fazendas por exemplo um músico toca duas ou três aí o outro violeiro duas ou três e vai fazendo



aquela roda, uma ciranda cada um toca um pouco para descansar os outros pois eles viram a noite em uma roda de viola.

Este participante também destaca a importância do ambiente social para a composição do estilo, não se atendo somente aos registros, mas sim à gênese do próprio surgimento do estilo, que, segundo ele, se perpetua até hoje. O choro é um estilo musical que tem sua gênese comum ao samba. Entretanto, o choro ou o chorinho tem um caráter mais instrumental. Os instrumentos mais utilizados no choro são: violões, cavaquinho, flauta, posteriormente foram agregados mais instrumentos de sopro e percussão. Portanto,

O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam á execução das polcas, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil [...] Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome choro a tal maneira de tocar, e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão. (Tinhorão, 1974, p.103).

Estas formas de tocar o violão improvisando nos bordões mais graves do instrumento se caracterizaram como as “baixarias” do choro. Assim, as baixarias eram e são expressas de maneira lamentosa e chorosa, que acompanham um instrumento solista, em maior proporção a flauta e o cavaquinho. “Esses artistas, aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos.” (Siqueira, 1970, apud Tinhorão, 1974, p. 98). Essa citação é do Maestro Batista Siqueira e refere-se à forma de os chorões executarem os seus instrumentos e de aprenderem a tocar de ouvido, um pilar para a aprendizagem informal em música. O cavaquinista Ausier relata a sua consideração e definição de choro e o que é relevante para se ter uma roda de choro.

**Ausier:** As vezes a pessoa liga para cá e pergunta “ O quê que é choro?”... aí eu falo você conhece o “Meu Caro Amigo” do Chico Buarque? Se você tirar o Chico cantando e colocar uma flauta é um Choro. Você conhece o Cartola? ... “As Rosas Não Falam” que é bem conhecida, tira a voz e coloca o cavaquinho solando, é Choro, ou samba-choro que é um das variações do choro... a primeira coisa para se ter uma roda de choro, é ter pessoas que gostam do estilo, é preciso ter uma formação no violão, cavaquinho e pandeiro... você tendo esta base, e mais quem chegar... um flautista, um clarinetista ou trombonista.

Da mesma forma, assim como os demais participantes, Aussier também faz referência à importância da interação para a perpetuação do choro como estilo, indicando, ainda, um caráter inclusivo, ao demonstrar que, além da base, podem ser incluídos outros instrumentistas. Ele, por sua vez, também destaca a questão mais conceitual do estilo, talvez porque, por ser um conceituado chorão na cidade, seja referência para esclarecimentos sobre essa questão, como ele mesmo relata ao dizer que recebe ligações a respeito.

Portanto, ao tratarem dos seus respectivos gêneros, todos os sujeitos abrangeram mais do que a própria conceituação, fazendo referência a elementos “vivos” desses gêneros, ou seja, à interação social que eles pressupõem. Essa forma de ver a questão está atrelada à maneira informal que eles adquiriram seu aprendizado musical, uma vez que as práticas informais são calcadas na interação social. Dessa forma, os músicos populares investigados, tendo a base do seu aprendizado na interação com o meio social, não abrem mão da importância dessa interação na visão que fazem da música e de seus estilos.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foram investigadas as práticas informais de aprendizagem em música, por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas com músicos populares que relataram ter o aprendizado informal como principal fonte de formação. Com base nesse critério, foram selecionados quatro participantes, sendo que cada um deles tinha ligação com um instrumento e um estilo musical específicos, sendo eles: cavaquinho e choro; viola caipira e moda de viola; pandeiro e samba; guitarra e rock. A diversidade de estilos e instrumentos musicais foi definida como parâmetro desta pesquisa, de maneira a propiciar uma maior riqueza dos dados, em especial para a comparação entre os relatos e a identificação das similaridades e diferenças na formação dos músicos investigados.

Na revisão bibliográfica, foram abordados os estudos anteriores referentes às práticas informais de aprendizagem e algumas considerações sobre os estilos musicais, uma vez que eles foram importantes no direcionamento da pesquisa e na escolha dos participantes. Em um primeiro momento, foi abordada a questão da conceituação dos termos aprendizagem formal, não formal e informal, pois tal conceituação envolve diversos critérios, não só o critério referente ao local de realização da aprendizagem. No caso de a aprendizagem informal ser realizada fora do ambiente institucional das escolas e conservatórios, nela há uma maior autonomia do aprendiz, que, ao mesmo tempo em que guia sua formação buscando estratégias que o ajudem a evoluir, também aprende, em muitas situações, de maneira natural e quase inconsciente, na interação com o seu meio social e cultural, em especial por meio da enculturação.

Depois de delimitado e definido o objeto de estudo, passou-se, então, a selecionar os estudos da área cujos resultados e metodologias dialogassem com este trabalho, para embasar a escolha das perguntas a serem feitas aos participantes, de maneira que se pudesse contribuir positivamente para o campo de investigação das práticas informais de aprendizagem em música, trazendo novos achados e novas perspectivas. Nesse sentido, merecem destaque os trabalhos de Lucy Green, que investigou aprofundadamente essas práticas e propôs novas metodologias para trazer à educação formal as contribuições da aprendizagem informal em música.

Diversos autores, no Brasil e em outras partes do mundo, corroboram as considerações de Green, ao investigarem a aprendizagem informal em diversas culturas e com instrumentos diferentes. Dessa forma, tendo como base esses estudos anteriores, foram selecionados grupos de perguntas a serem feitas durante a entrevista semiestruturada, de maneira que os resultados pudessem contribuir e trazer novas considerações quanto às práticas informais adotadas pelos músicos populares.

As perguntas das entrevistas semiestruturada, assim, foram divididas em três grupos, sendo eles: a influência familiar e social, o desenvolvimento musical e a aquisição de habilidades e a inserção cultural e social. Sendo assim, esses temas compuseram os capítulos desta dissertação. Os resultados obtidos demonstram que os participantes tiveram, basicamente, os mesmos parâmetros de formação, utilizando práticas informais de aprendizagem semelhantes. Porém, tendo em vista o contexto social e cultural de cada um deles, o caminho percorrido ao longo da trajetória de aprendizagem não foi o mesmo, sendo importante a contribuição dessa diversidade, uma vez que as especificidades de formação fazem os sujeitos serem o que são, como músicos e como cidadãos.

No decorrer da pesquisa, houve algumas reflexões que nortearam os estudos. O foco investigado foram as diferenças e similaridades encontradas entre os músicos populares estudados no processo de aprendizagem e até que ponto o estilo musical foi determinante na formação do músico.

Com seus relatos, respostas e considerações, os músicos populares aqui investigados obtiveram resultados similares na aquisição de habilidades musicais. Portanto, um ponto de similaridade foi o fato de os músicos aqui estudados terem participado e interagido em alguma comunidade de prática para desenvolver suas habilidades musicais, sejam elas famílias, religião, grupos musicais e na interação com os amigos e contexto social e cultural.

Com referência à presença de músicos na família, todos eles relataram terem sido influenciados por familiares, tendo variado a quantidade de músicos na família, uma vez que Ausier, que representa o choro, Claudson, do rock, e Eder da Viola, que representa as modas de viola, relataram ter um familiar músico na família, que, em especial, os influenciou, sendo, respectivamente, o avô, o pai e o irmão. Já Tico do Pandeiro, representante do samba, relatou ter vários familiares músicos e, assim, considerou ter sido influenciado por todos eles.

Uma questão importante que emergiu nesta pesquisa foi que a maioria dos participantes escolheu, para ter como instrumento principal, um instrumento musical diferente daquele que os familiares tocavam. Somente Tico tinha um irmão que também tocava pandeiro, mas, nesse sentido, ele relatou que a maioria dos seus irmãos dedicavam-se ao violão. Sendo assim, embora tivesse na família um outro representante do pandeiro, eles eram minoria. Os demais também reportaram terem optado por outro instrumento, sendo que, no caso de Ausier, seu avô, que tocava na banda de música, dominava instrumentos de sopro, e ele optou pelo cavaquinho, um instrumento de corda. Eder escolheu a viola caipira, e não, como seu irmão, o violão; e o pai de Claudson tocava violão e viola, mas ele optou pela guitarra.

Dessa forma, todos os participantes confirmaram a importância da família, e esta é uma comunidade de prática, mas, ao mesmo tempo, os resultados indicam, também, a importância da autonomia deles como aprendizes, uma vez que eles não se restringiram àqueles conceitos e à formação que a família poderia lhes dar, buscando novas fontes de aprendizagem de outros instrumentos, que depois vieram a ser os seus instrumentos principais. Essa, portanto, é uma questão importante a ser levada em consideração na formação dos músicos ora investigados e, também, como um aspecto da aprendizagem informal, pois esse tipo de autonomia e de expansão de conhecimentos pode ser um fator determinante na formação dos músicos populares, via aprendizagem informal, o que é uma questão interessante a ser investigada mais aprofundadamente em estudos futuros. A preferência por um instrumento específico, diferente daquele que a família, como comunidade de prática, domine, é uma questão importante ligada à individualidade dos aprendizes, aos seus gostos e escolhas, o que deve ser levado em consideração quando se investiga a aprendizagem informal, principalmente visando trazer suas contribuições para a educação formal.

Além da família, todos os participantes confirmaram a importância de outras comunidades de prática, na sua formação. Tico do Pandeiro destacou a importância das rodas de capoeira, que, de acordo com ele, o influenciaram na escolha do instrumento, bem como a importância da religião, que, no seu caso, é a Umbanda, onde é Ogan, ou seja, sua função dentro dessa religião também está ligada à música e ao domínio do instrumento. Paralelamente, o participante relatou ter escolhido o samba como estilo musical no qual se sente inserido, sendo este, assim, um estilo cujas raízes estão bastante ligadas às influências sociais reportadas por Tico, tendo em vista a origem afrodescendente comum aos três componentes: à capoeira, à Umbanda e ao samba. Tico

do Pandeiro, portanto, indicou comunidades de prática que estão interligadas e que são importantes não só para a aquisição dos parâmetros musicais, mas também, e principalmente, para a sua formação como um músico inserido em um contexto social de raiz do seu estilo musical. Pode-se dizer, portanto, que ele não apenas escolheu um instrumento e um estilo, mas também os vivencia e faz deles um guia para as suas interações sociais.

Já o participante Ausier relatou que, no início de sua formação, tinha como comunidade de prática a banda de música, na qual foi inserido por meio de seu avô, que fazia parte da banda de Peçanha. No entanto, ele experimentou alguns instrumentos de sopro, mas manifestou que sempre teve predileção por instrumentos de corda e, seu primeiro instrumento musical foi o cavaquinho que o avô lhe presenteou, este seria seu instrumento principal no futuro, com o choro como estilo musical. Os participantes Eder da Viola e Claudson, por sua vez, reportaram às rodas de amigos como comunidades de prática, com destaque, no caso deste, para a banda cover do Metallica da qual faz parte, e daquele, para as rodas de violeiros e os shows de seu ídolo, Renato Andrade.

Sendo assim, todos os participantes reforçaram a importância das comunidades de prática em sua formação, nas quais eles interagem e buscavam novos conhecimentos, seja de maneira deliberada ou natural, em “brincadeiras”, como explicitamente citado por Eder da Viola, por exemplo. A interação que faz parte dessas comunidades de prática, portanto, é essencial para a formação dos músicos populares e deve ser levada em consideração quando se pensam novas estratégias de aprendizagem formal que abarquem as práticas informais. Ao mesmo tempo, porém, não há fórmulas prontas para se trazer as experiências referentes a essas comunidades para o ambiente formal, pois cada indivíduo tem uma história e um ambiente sociocultural específico, o que exige do professor maleabilidade, flexibilidade, diversidade e criatividade.

Os participantes desta pesquisa relataram não terem estudado música no ambiente formal, sendo que Eder da Viola disse já ter feito algumas aulas de teoria, nas quais não deu sequência, e Claudson reportou ter iniciado aulas particulares, mas, por opção, também não quis continuar. Este último, em especial, relatou que o professor não cativou sua confiança, o que traz à tona a importância das metodologias a serem desenvolvidas levarem em consideração as vivências e especificidades dos aprendizes. Quanto à formação teórica, Tico do Pandeiro foi o único que respondeu não utilizar nenhuma notação, mas somente “tocar de ouvido”, e os demais, embora também tenham feito referência a essa prática informal, disseram utilizar o sistema de cifras,

Claudson diz que utiliza tablaturas para guitarra e Ausier, de acordo com a necessidade, faz uso de partituras. Portanto, esses músicos populares não tiveram experiências continuadas com métodos e pedagogias da aprendizagem formal em música.

Além da prática de tocar de ouvido, outros fatores importantes para a aprendizagem informal também foram confirmados pelos participantes, em sua formação, tais como: a criatividade, a obstinação e o prazer em tocar o instrumento. Assim, as considerações dos músicos desta investigação demonstraram, quase como um senso comum, pontos relevantes para o desenvolvimento musical. A determinação, a disciplina, o amor, a força de vontade, a experimentação e as vivências são determinantes para a aprendizagem musical, seja informal ou formal.

Quanto à função que a música exerce na vida dos músicos investigados, as respostas indicaram questões importantes, pois foram diversificadas: foi abordada a questão profissional, pelo músico Ausier, que destacou hoje viver de música; a questão social, pelo músico Tico do Pandeiro, que destacou as suas possibilidades de integração por meio da música; a função de hobby, pelo participante Eder da Viola, que também destacou lecionar; e o participante Claudson manifestou amplitude, ao afirmar que a música exerce uma função total em sua vida, pois está presente durante todo o seu dia.

Nesse sentido, os participantes trouxeram suas experiências no meio cultural, relatando os locais nos quais se apresentam. Esses locais têm influência nos estilos musicais por eles escolhidos, sendo que Tico destacou o terreiro de Umbanda e as rodas de samba, Eder as rodas de violeiro e os programas televisivos ligados a esse gênero; Claudson fez referência aos locais em que se apresenta com sua banda cover e Ausier destacou o espaço cultural do qual é proprietário e ao qual se dedica, como um militante do choro, nos seus termos. Todos eles, portanto, manifestaram ter uma relação direta com o seu estilo musical, indicando que, para se sentirem inseridos nesses estilos, não basta ser um apreciador, mas também vivenciá-los nas comunidades de práticas e nos cenários social e cultural.

Cada estilo endossado pelos músicos populares – o rock, o samba, o caipira e o choro – tem seus valores, significados, ideologias e, se eles escolheram algum, é pelo fato de se identificarem e se vislumbrarem no mesmo. Assim, as especificidades estilísticas são inerentes à escolha dos músicos pelos seus gêneros musicais e determinam o conteúdo a se aprender, pois o

choro, o samba, o rock, as modas de viola e a MPB, cada um tem suas harmonias características, instrumentação e especificidades em seus fraseados melódicos e nuances rítmicas.

Os parâmetros musicais e conteúdos de cada estilo distinto foram aprendidos pelos músicos de acordo com o gênero musical escolhido e estes são imensuráveis. Notavelmente, as formas de aprender informalmente e as práticas musicais foram similares.

Embora os músicos desta pesquisa atuem em estilos musicais distintos, estes estilos, em um primeiro momento, não determinaram que as práticas de aprendizagem informais entre eles fossem diferentes. Ao contrário, eles têm características bem comuns em relações às práticas de tocar de ouvido, imitar, criar e desenvolver-se em grupo. Assim, embora as práticas reportadas pelos participantes não tenham variado consideravelmente, levando-se em conta o estilo musical escolhido, as particularidades das vivências e das comunidades de prática de cada um ligam-se ao estilo musical escolhido, fazendo com a formação deles não seja somente como músicos, mas, principalmente, como músicos de um estilo e de um contexto social e cultural específico. Isso significa que suas práticas, suas vivências e a história de formação de cada um deles são as bases que fazem deles músicos que se consideram inseridos em determinados estilos musicais.

Em sua totalidade os sujeitos da pesquisa confirmaram utilizar a prática de ouvir e copiar, tocar de ouvido, criar, improvisar e desenvolver as habilidades musicais em grupos de amigos ou familiares, ou seja, as comunidades de práticas já mencionadas. Os músicos também afirmaram focar nos aparatos práticos de manuseio do instrumento musical que escolheram.

Ao analisar os dados, três dos quatro músicos afirmaram terem em algum momento participado do formato bandas de baile ou rock de garagem. Eles tocavam guitarra ou violão, e as bandas ainda comportavam vocalistas, bateristas e baixistas. Nessa interação com os integrantes das bandas, os músicos afirmaram que, através da experiência e prática musical, eles aprendiam uns com os outros. Portanto, a participação em bandas e grupos musicais é um caminho para o desenvolvimento musical, seja no sistema formal ou informal. Assim,

Preferencialmente, sugere-se que, de acordo com as teorias de aprendizagem situada e pesquisas sobre a aprendizagem baseada em experiência, nas garagens as bandas de rock e seus modos de aprendizagem informal podem exemplificar como se desenvolver em comunidades a construção do conhecimento e a expertise musical na educação musical formal.<sup>18</sup> (Westerlund, 2006, p.119)

---

<sup>18</sup> Rather, it is suggested that, in line with situated learning theories and research on expertise-based learning, garage rock bands and their informal ways of learning can exemplify how to develop knowledge-building communities and musical expertise in formal music education. (Westerlund, 2006, p.119)



Embora vários dos músicos populares aqui estudados tenham passado por gêneros afins ao rock, apenas o guitarrista Claudson continua com o instrumento musical e endossando o estilo com sua banda cover do Metallica. O músico Eder comentou que participou de bandas de pop rock e MPB tocando violão, mas, atualmente, ele dedica-se à viola caipira e suas modas. O cavaquinista Ausier sempre teve o cavaquinho como instrumento de maior expressão, porém, quando adolescente, participou de banda de baile, tocando guitarra. Estes três músicos citados desenvolveram instrumentos harmônicos, rítmicos e melódicos.

O percussionista Tico do Pandeiro tem como grande especificidade os instrumentos de percussão. Assim, este é um ponto distinto nos casos, pois ele dedica-se somente à categoria rítmica e percussiva e não utiliza nenhum tipo de notação musical.

Portanto, esta pesquisa, ao abordar estilos musicais variados, indicou que é importante inserir as práticas informais de aprendizagem e a música popular no contexto da educação formal, como já apontado por outros autores, é necessário considerar as variáveis das vivências de cada um, o que está diretamente ligado ao contexto sócio cultural. Sendo assim, é importante levar em consideração a diversidade da formação, e não somente a uniformidade, o que pode vir a ser um desafio para o professor de música da educação formal. Como bem enuncia Sandroni,

[...] considero muito positiva a inclusão de elementos das músicas populares brasileiras (e, porque não?, também de músicas populares de todo o mundo) nos currículos de nossas escolas de música; mas creio ser fundamental que tal inclusão não seja concebida como mera adoção de novos conteúdos, a serem trabalhados de acordo com metodologias alheias a seu contexto cultural. Nas culturas populares, os modos-de-fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos; em todo caso, ambos estão inextrincavelmente ligados. Incorporar, mesmo que parcialmente, modos-de-fazer oriundos de contextos sociais muito distintos é bem mais difícil do que incorporar conteúdos. Mas pode ser a única maneira de tornar a escola de fato mais permeável à pluralidade cultural. (Sandroni, 2000, p. 9)

Sendo assim, baseado nesta e em outras investigações, explorados ao longo deste trabalho, as práticas informais de aprendizagem devem ser utilizadas no ambiente institucional e formal de ensino, a fim de ter uma educação mais humanista, inclusiva e transformadora. Entretanto, elas têm que ser ensinadas conforme elas são aprendidas, isto é, motivando os aprendizes a desenvolver a prática e o fazer musical a partir da vivência e experimentação deles, na interação de uns com os outros, valorizando e respeitando suas especificidades.

É extremamente necessário compreender os significados musicais em contextos diversos [...] 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”) (Feichas, 2008, p. 6)

As práticas informais de aprendizagem em música têm algumas características já citadas antes, como a experimentação, ouvir e copiar, improvisar e tocar de ouvido, criação e aprendizagem em grupo. Além disso, o repertório utilizado é o da música popular, que pode prestar relevantes contribuições para a educação musical formal. Assim, a aquisição das habilidades musicais ocorre na interação entre os envolvidos no processo de aprendizagem e no âmbito sociocultural. Para tanto,

A escola precisa da arte para estar viva. Possuindo uma identidade que a re-signifique no contexto sócio-cultural e econômico, e desenvolvendo um ensino que torne os seus estudantes seres mais humanos, a nossa escola pode não somente transmitir cultura às gerações mais novas, mas também pode modificar a cultura dos envolvidos, articulada com o conhecimento e afinada com a ordenação do social. Assim, têm chances de transformar o mundo através de novas sensibilidades, sentimentos, valores, comportamentos, ações significativas e estéticas. (Oliveira, 2006, p. 32)

Este estudo, portanto, trouxe contribuições à área ao aprofundar nas práticas informais de aprendizagem, corroborando os achados de outros pesquisadores e, também, trazendo à tona a importância de essas práticas serem inseridas no ensino formal, para torná-lo amplo e efetivo, de maneira que o ensino forme cidadãos atuantes em seu contexto social e cultural, capazes de transformar a sua realidade. Assim,

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. (Freire, 1996, p. 41)

Assim, como apontamentos para trabalhos futuros, podemos destacar a importância de se aprofundar ainda mais na questão da relação entre o estilo escolhido e as vivências dos aprendizes, buscando novos estilos ou, mesmo, correlacionando-os por grupos, com base em critérios como a ideologia implícita, as origens, os principais locais de inserção cultural, os instrumentos principais, etc. Ao mesmo tempo, de uma maneira complementar a esta pesquisa,

seria interessante aprofundar, também, na influência de outros estilos na formação dos músicos, uma vez que uma similaridade encontrada neste trabalho foi o fato de três dos participantes terem relatado suas experiências com o rock, embora não tenha sido este o estilo no qual todos eles se consideram inseridos, mas somente um deles.

Por fim, uma questão importante a ser considerada é justamente a inserção das práticas informais de aprendizagem em música nos vários segmentos do ensino formal. Por isso, é importante, também, que os estudos se voltem para o lado do professor, buscando tanto identificar suas relações pessoais com a aprendizagem informal, quanto suas efetivas experiências em sala de aula com as metodologias que abarcam o aprendizado informal dos alunos.

Cruzando as duas questões abordadas, torna-se ainda mais proveitoso e complementar o estudo em educação musical que, além de buscar analisar a aplicação prática dos conceitos, ainda aborde, também, a influência dos estilos musicais nas práticas informais que efetivamente estão sendo levadas para o ensino formal, analisando suas contribuições, seus contextos e as dificuldades encontradas, para que, cada vez mais, tenhamos uma educação musical mais socializante e transformadora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete. Transitando entre o “Formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: Anais do Simpósio Paranaense de Educação, Londrina, 7., 2000, p. 77-90.

BASTOS, Patricio de Lavenère. Trajetória de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas. 2010. 162p. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) – Instituto de Artes/Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

BERNARDO, Marcos Antonio. *Waldir de Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. Revista da Abem, n. 12, p. 99-109, 2005.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 16, p. 7-16, mar. 2007.

CARVALHO, Denis Almeida Lopes. Aprendizagem musical não formal no ambiente no samba. 2009. 72p. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

CARVALHO, José Jorge. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Série Antropologia, Universidade de Brasília, pág. 1-11, 2000.

CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. Revista Portuguesa de Educação, vol. 16, n. 2, p. 221-236, 2003.

CIRINO, A. C. Aprendizagem musical na maturidade: diálogo entre teoria... Per Musi. Belo Horizonte, n.31, p.123-133, 2015.

COOK, Nicholas. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CORRÊA, Marcos Kroning. Violão sem professor: um estudo sobre processos de autoaprendizagem musical com adolescentes. Anais do Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Salvador, 1999, p. 1-10.

COUTINHO, Maria Tereza da Cunha. *Psicologia da Educação*. Belo Horizonte: Lê, 1992.

COX, Gordon. La investigación histórica en educación musical: influencias de las ideas sobre la infancia, de las Iglesias y de las escuelas. Revista Eletrônica de Investigación em Educación Musical, vol. 3, n. 1, p. 1-10, 2006.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. Cadernos de Pesquisa, n. 115, p. 139-154, março/ 2002.

ERICSSON, K. A.; PRIETULA, M. J.; COKELY, E. T. The making of an expert. Harvard Business Review, p. 1-7, jul/ago 2007.

FEICHAS, Heloisa Braga Faria. Bridging the gap: Informal learning practices as a pedagogy of integration. British Journal of Music Education, Cambridge, v. 27, p. 47-58, 2010.

\_\_\_\_\_. Formal and informal music learning in Brazilian higher education. 2006. 258 f. Tese (Doctor of Philosophy - PhD) - University of London (Institute of Education), Londres, 2006.

\_\_\_\_\_. Música Popular na Educação Musical. In: Anais do VIII Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM. Brasília, p. 1-6, agosto/2008.

FEICHAS, Heloisa Faria Braga; NARITA, Flávia Motoyama. Contribuições de Paulo Freire para a Educação Musical: análise de dois projetos pedagógico-musicais brasileiros. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, n. 1, p. 1-24, jan-jun 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 34 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras. 2005. 51p. Artigo (Mestrado em Música – Performance Musical) – Pós-Graduação da Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Capital cultural *versus* dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.

GARCIA, M. R. Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. *Revista da Abem*, v.19, n.25, p. 53-62, 2011.

GIFFORD, E. F. An Australian rationale for music education revisited: a discussion on the role of music in the curriculum. *British Journal of Music Education*, v. 5, n. 2, p. 115-140, 1988.

GOHN, Daniel Marcondes. *Autoaprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas*. São Paulo, Annablume / Fapesp, 2003.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. London: Ashgate, 2002.

\_\_\_\_\_. *Hear, Listen, Play!:* How to Free Your Students' Aural, Improvisation, and Performance Skills. Oxford: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, vol. 24, n. 2, p. 101-118, 2006.

\_\_\_\_\_. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*, London: Ashgate, 2008.

HENTSCHKE, Liane. A formação profissional do educador-musical: poucos espaços para múltiplas demandas. *Anais do Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, Uberlândia, p. 67-74, 2001.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, vol. 11, p. 17-25, set. 2004.

ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical: Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção a produção*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O choro dos chorões de Brasília*. 2009. 203p. Dissertação (Mestrado em Música e Contexto) – Instituto de Artes / Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LEHMANN, Andreas C.; GRUBER, Hans. Music. In: ERICSON, K. A. et al. Anders. The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 457-470.

LIMA, Maria de Barros. Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectivas dos cantores no Distrito Federal. 2010. 199p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MAK, Peter. Learning Music in Formal, Non-Formal and Informal Contexts. In: MAK, Peter; KORS, Ninja; RENSHAW, Peter. *Formal, Non-Formal and Informal Learning in Music*. The Hague, The Netherlands: Lectorate Lifelong Learning In Music, 2007. p. 8-28.

MERRIAM, A. O. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. 2009. 352f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PEDERIVA, Patrícia; TUNES, Elizabeth. Musicalidade x Amusicalidade: concepções e consequências para o ensino de música na escola. *Musica Hodie*, vol. 9, n. 2, p. 105-111, 2009.

PONTAROLO, Fábio. Protesto, crítica social e a influência musical do *rock n'roll* na música popular brasileira no pós-guerra. *Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá*, vol. 1, p. 135-147, jul. 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da Abem*, n. 10, p. 99-107, 2004.

RENSHAW, Peter. Lifelong Learning for Musicians; Critical Issues arising from a Case Study of Connect. In: MAK, Peter; KORS, Ninja; RENSHAW, Peter. *Formal, Non-Formal and Informal*



*Learning in Music*. The Hague, The Netherlands: Lectorate Lifelong Learning In Music, 2007. p. 28-49.

SÁ, Serginho. *Fábrica de sons*. São Paulo: Globo, 1995.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Anais... Belém, set 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal... Per Musi, Belo Horizonte, n.13, p.52-62, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 3. Ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1970.

SOUZA, Jusamara et. al. práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. Per Musi. Belo Horizonte, v. 7, p. 68-75, 2003.

SOUZA, Jusamara. O formal e o informal na educação musical no ensino médio. In: Anais do Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, Santa Maria, p. 38-44, 2001.

SOUZA-SILVA, Jader C. de; DAVEL, Eduardo. Da Ação à Colaboração Reflexiva em Comunidades de Prática. Revista de Administração de Empresas, vol. 47, n. 3, p. 53-65, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da Música Popular: da modinha a canção de protesto*. São Paulo: Circulo do Livro S.A. Editora Vozes Ltda, 1974.

TOURINHO, I. Música e controle: necessidade e utilidade da música nos ambientes ritualísticos das instituições escolares. *Em Pauta*, Porto Alegre, ano 5, n. 7, 1993.

TRONCA, Flávia Zanbon. Criatividade: uma abordagem contemporânea. *VIRTUS*, Tubarão, v. 1, n. 1, p. 59-79, 2001.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar: Epistemologia e Metodologia Operativa*. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. UFRJ, 1995.

VITALE, John L.. Formal and Informal Music Learning: Attitudes and Perspectives of Secondary School Non-Music Teachers. *International Journal Of Humanities And Social Science*, Los Angeles, v. 1, n. 5, p.1-14, mai 2011.

WRIGHT, Ruth; KANELLOPOULOS, Panagiotis. Informal music learning, improvisation and teacher education. *Brit. J. Music. Ed.*, [s.l.], v. 27, n. 1, p.71-87, jan. 2010.

WENGER, E.; SNYDER, W. M. Communities of practice: the organizational frontier. *Harvard Business Review*, v. 78, n. 1, p. 139-145, 2000.

WENGER, Etienne. *A social theory of learning*. In: ILLERIS, Knud (ed.). *Contemporary Theories of Learning: Learning Theorists ... In Their Own Words*. London: Routledge, 2009, p. 209-218.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

WESTERLUND, Heidi. Garage rock bands: a future model for developing musical expertise? *International Journal of Music Education*, vol 24, n. 2, p. 119-125, 2006.

WILLE, Regiana Blank. As vivências musicais formais, não-formais e informais dos adolescentes: três estudos de caso. 2003. 152p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. *Revista da Abem*, n. 13, p. 39-48, set. 2005.

WU, Echo H. Parental Influence on Children's Talent Development: A Case Study With Three Chinese American Families. *Journal for the Education of the Gifted*, vol. 32, n. 1, p. 100–129, 2008.

## Anexo I - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

**Título do Projeto:** “Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares”

Convidamos-lhe para participar da pesquisa científica realizada pelo aluno Thiago Lúcio Coelho, sob orientação da Profa. Dr. Heloísa Faria Braga Feichas, vinculada à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Música. O objetivo é compreender melhor e de maneira mais ampla os processos de aprendizagem informal em música, suas similaridades e particularidades, de maneira a contribuir para o aprofundamento de estratégias de ensino que incluam a experiência informal de aprendizagem no âmbito institucional e formal.

A participação consiste na gravação de entrevista semiestruturada e de possíveis performances musicais, em seções de, em média, 30 minutos. Os riscos envolvidos referem-se ao desconforto pela gravação da entrevista. Após a gravação, os dados serão utilizados para a presente pesquisa e poderão ser utilizados pelo mestrando ou pela orientadora, em pesquisas futuras. O armazenamento dos dados, por 4 anos, ficará a cargo dos pesquisadores envolvidos.

A participação na pesquisa não acarretará gasto, sendo totalmente gratuita, e não haverá remuneração. Conforme consentido, o participante será identificado individualmente quando o material coletado for utilizado na pesquisa, assim como as informações a respeito da idade, sexo e grau de instrução podem ser utilizadas.

A sua participação na pesquisa não é obrigatória e poderá ser interrompida a qualquer momento, caso julgue necessário. A saída do estudo não trará nenhum prejuízo na relação com o pesquisador ou com a instituição.

Cada participante receberá uma via deste termo, devidamente assinada pelo pesquisador e pela professora orientadora. O COEP deve ser procurado em caso de dúvidas éticas.

### Declaração de consentimento

Eu, \_\_\_\_\_ (*nome completo em letra de forma*), declaro que li ou alguém leu para mim as informações contidas neste documento antes de assinar este termo de consentimento. Declaro que fui informado sobre os métodos do estudo a ser realizado, as inconveniências, riscos, benefícios e eventos adversos que podem vir a ocorrer em consequência dos procedimentos.

Declaro que tive tempo suficiente para ler e entender as informações acima. Confirmando também que recebi uma via deste formulário de consentimento. Compreendo, ainda, que sou livre para me retirar deste estudo em qualquer momento, sem perda de benefícios ou qualquer penalidade.

Dou meu consentimento de livre e espontânea vontade e sem reservas para participar deste estudo.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do participante

Local: \_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Thiago Lúcio Coelho (Mestrando)  
(31) 9 9216-2294  
[thiagolcoelho@yahoo.com.br](mailto:thiagolcoelho@yahoo.com.br)

\_\_\_\_\_  
Heloísa Faria Braga Feichas (Orientadora)  
(31) 3296-9495  
[hfeichas@gmail.com](mailto:hfeichas@gmail.com)

Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG: Av. Antônio Carlos, 6627 Unidade Administrativa II - 2º andar - Sala 2005 - Campus Pampulha Belo Horizonte, MG - Brasil - 31270-901 coep@prpq.ufmg.br - Tel: 31 3409-4592