

Navegar é preciso: travessias entre o piano erudito e o piano popular brasileiro

Nome: Ighor Patrick Andrade dos Anjos¹

Instituição: Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Educação Musical*

E-mail: ighoranjos@yahoo.com.br

Resumo: Considerando a recente inserção da música popular no campo acadêmico brasileiro e a força da tradição europeia no ensino do piano, é possível compreender como a dicotomia erudito/popular ainda prevalece. No entanto, a figura do “Músico Anfíbio” (AQUINO, 2007), que combina os saberes da música de concerto e da música popular em uma prática musical plural, inovadora e alinhada com o atual mercado musical, se faz cada vez mais presente no contexto brasileiro. Diante dessa premissa, esta pesquisa em fase inicial de desenvolvimento, tem como principal objetivo investigar o processo de formação musical e a dupla atuação profissional - nos universos da música de concerto e da música popular - de quatro pianistas atuantes no mercado musical brasileiro atual. Para tanto, será realizada uma investigação biográfico-narrativa (BOLÍVAR, 2010) utilizando a entrevista narrativa (FLICK, 2013) como ferramenta metodológica. Espera-se que os resultados da pesquisa esclareçam questões relacionadas à formação e atuação do Músico Anfíbio na atualidade.

Palavras-chave: Piano popular brasileiro; Músico anfíbio; Transição erudito-popular; Investigação biográfico-narrativa.

Going Through Classical Music and Brazilian Popular Music on Piano: A Trip to Be Done

Abstract: Considering the recent introduction of popular music as scientific subject into the Brazilian Academic Community and the European tradition present in the piano education, it is possible to comprehend how the dichotomy erudite/popular still prevails. However, the “Amphibious Musician” profile (AQUINO, 2007), that combines both popular and concert music knowledge in a multiple and creative musical activities, are growing in numbers and showing itself more suitable to the actual work demand in the Brazilian context. Given these considerations, this ongoing research aims to look into the musical education process and double professional activity – in both popular music and concert music universes - of four pianists acting in Brazilian territory. To achieve its objective, this research pretends to use the method of biographic-narrative investigation (BOLÍVAR, 2010) through the approach of narrative interview (FLICK, 2013). It is expected as result to clarify issues that concern the musical education and professional acting of the Amphibious Musician nowadays.

Keywords: Brazilian popular music on piano; Amphibious Musician; Erudite-popular transition; Biographic-narrative investigation.

¹ Orientadora: Prof^a Dr^a Carla Silva Reis.

1 Introdução

Apesar da crescente disseminação de conteúdo na internet voltado para a aprendizagem da música brasileira ao piano, como *workshops* e aulas *online*, pode-se considerar que ainda é uma área que se encontra em fase de sistematização. Por ainda ser um assunto recente nas Universidades, o material didático para a iniciação ou aperfeiçoamento do piano popular brasileiro, entendido nesta pesquisa como o piano na música brasileira de caráter popular, não é muito difundido nos cursos de graduação que não sejam em música popular.

A partir de um levantamento de trabalhos apresentados entre os anos de 2015 e 2019 nos congressos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), foi possível notar que ainda há pouca produção acadêmica no que diz respeito à pedagogia da música popular, à natureza do aprendizado do músico popular, bem como a sua relação com o ensino formal e informal da música. Ao todo, foram encontrados seis trabalhos de autores interessados nessa temática, a saber: Radegundis Aranha Tavares Feitosa (2015); Eva Verena Schmid (2015); Bruna Maria de L. Vieira e Cláudia Fernanda Deltrégia (2016); Luis Ricardo Silva Queiroz (2017); Júlio César de Melo Colabardini (2017); Adrian Estrela Pereira e Ekaterina Konopleva (2018).

Diante da necessidade de se entender melhor como se dá o ensino-aprendizagem do piano na música popular brasileira e da escassez de pesquisas a respeito da temática, esta pesquisa em fase inicial de desenvolvimento tem como objetivo principal investigar o processo de formação musical e dupla atuação profissional nos universos da música de concerto e da música popular de quatro pianistas atuantes no mercado de trabalho brasileiro atual. Para tanto, será realizada uma investigação biográfico-narrativa (BOLÍVAR, 2010) utilizando a entrevista narrativa (FLICK, 2013) como ferramenta metodológica. Espera-se como objetivos específicos analisar os aspectos confluentes e divergentes, motivações e dificuldades enfrentadas por cada entrevistado compreendendo as singularidades de cada trajetória; entender como se dá as tensões que a transição entre a música de concerto e a música popular pode gerar no indivíduo, uma vez que são dois campos que possuem práticas sociais diferentes; como também descrever o mercado de trabalho voltado para o pianista de formação erudita que se dedica à música popular brasileira na atualidade.

2 Metodologia

Pretende-se realizar a abordagem metodológica sob a perspectiva do método de investigação biográfico-narrativo (BOLÍVAR, 2010-2012; SOSA, 2016) e utilizar a entrevista narrativa (JOVCHELOVICH & BAUER, 2002; FLICK, 2013) como ferramenta para coleta de dados.

Ao todo, serão quatro entrevistas com pianistas profissionais de destaque no cenário do piano popular brasileiro, mas que vieram de uma formação erudita. Inicialmente, planeja-se contatar os seguintes pianistas para a realização das entrevistas, mediante a aceitação do convite e disponibilidade de cada um: Bianca Gismonti, Luiza Mitre, Hércules Gomes e Claudio Dauelsberg. Ressalva-se a possibilidade de alterações na escolha dos entrevistados selecionados conforme o andamento da pesquisa. O foco das entrevistas será o processo de formação profissional de cada indivíduo bem como suas trajetórias de vida em relação à suas experiências em ambos universos da música de concerto e da música popular.

Segundo Antonio Bolívar, o método de investigação biográfico-narrativo é “una metodología “hermenéutica” que permite conjuntamente dar significado y comprender las dimensiones cognitivas, afectivas y de acción.” (BOLÍVAR, 2010, p.4). Trata-se de uma investigação feita a partir de entrevistas em que o investigador induz o entrevistado a reconstruir sua história de vida em formato de narrativa sob o direcionamento de perguntas temáticas. Assim, é comum que o objetivo da investigação seja trazer à tona questões pertinentes ao tema da entrevista por meio do relato das trajetórias do entrevistado (BOLÍVAR, 2012, p.8).

Ernel T. Sosa aponta que a utilização das narrativas de vida em uma pesquisa de cunho investigativo se mostra eficiente uma vez que os seres humanos são contadores de histórias por natureza, vividas individualmente e socialmente. Sendo assim, por meio de um relato um indivíduo é capaz de se expressar de forma detalhada, podendo dissertar sobre os aspectos mais subjetivos de sua trajetória de vida, tais como motivações, propósitos, sentimentos, etc., o que, por sua vez, são questões, usualmente, não expressadas de forma lógica-racional. (SOSA, 2016, p.86).

De acordo com Uwe Flick, a entrevista narrativa é um método de coleta de dados voltado à pesquisa qualitativa cujo objetivo é reunir os relatos de vida de entrevistados a partir de uma pergunta ou tema guia para a construção da narrativa. Apesar de o entrevistador utilizar perguntas no início e no fim da entrevista, o objetivo principal não está nas perguntas em si, mas em uma narrativa que permita o pesquisador ter acesso às experiências do

entrevistado relacionadas à trajetória de uma determinada fase de sua vida (FLICK, 2013, p.116).

Segundo S. Jovchelovich e M. Bauer, a entrevista narrativa é uma forma de entrevista não estruturada que surge em contraponto ao estilo de pergunta-resposta dos demais modelos de entrevista. Esse método parte do princípio de que para se conseguir um relato de vida genuíno do entrevistado, é necessário que haja a mínima influência do entrevistador, pelo menos no início do processo, para que o narrador consiga desenvolver sua fala de maneira natural utilizando uma linguagem própria (JOVCHELOVICH; BAUER, 2002, p.95).

3 Aporte teórico

Em relação ao ensino e aprendizagem do piano popular, essa pesquisa utiliza como aporte teórico os dizeres dos seguintes autores: J. Lave e W. Wenger (1991); Lucy Green (2002) e Patrícia Santiago (2006).

Diferentemente do modelo tradicional de ensino da música, em que o foco das aulas é a técnica instrumental e o repertório, a aprendizagem do piano popular se dá, em parte, pela prática informal, ou seja, por meio de um ensino não institucionalizado em que o músico desenvolve, além da técnica e leitura, outras competências “tais como a improvisação, a composição, o arranjo e o tocar de ouvido” (SANTIAGO, 2006, p. 1).

Para se adquirir determinado conhecimento, é possível fazê-lo por dois caminhos: formal ou informal. O primeiro é quando há uma metodologia de aprendizagem progressiva guiada por um responsável. O segundo é quando o indivíduo aprende de maneira intuitiva ou por um método de aprendizagem próprio, sem a orientação de professores, como, por exemplo, músicos autodidatas que dominam a prática do instrumento sem a aplicação da teoria (GREEN, 2002, p. 18).

Lucy Green não difere a educação formal e informal como sendo uma questão social. Para ela, os dois contextos estão presentes a todo o momento na formação continuada do músico, seja ele “erudito” ou “popular”, uma vez que não existe método perfeito que atenda a todas as demandas do ensino do instrumento e nem uma aprendizagem completamente informal, pois o aprendizado é algo singular, em algum momento o músico se depara com situações em que é preciso recorrer aos dois contextos. Como, por exemplo, um músico erudito que eventualmente precisa tirar uma música popular de ouvido para tocar em um casamento ou na igreja; enquanto, por outro lado, um músico popular que, para melhorar suas habilidades técnicas e de leitura, procura uma escola de música especializada (GREEN, 2002, p. 18).

O conjunto de práticas pertinentes à música popular colabora para a formação integral do instrumentista e não se deve considerar oposta ao ensino conservatorial, uma vez que são complementares, pois ambas servem ao mesmo propósito. Cabe ao professor pesquisar metodologias que abrangem ambos universos para oferecer a seus alunos uma leitura ampla do funcionamento do instrumento e conhecimento da diversidade cultural na música, além de preparar melhor os estudantes para ingressar no atual mercado de trabalho brasileiro que vem se mostrando cada vez difícil (SANTIAGO, 2006, p.7 e p.10).

Grande parte da atividade musical informal se encontra em grupos musicais, como por exemplo: rodas de choro e de samba, bandas militares, fanfarras, grupos de congado, igrejas etc. Tais grupos são compostos, normalmente, por pessoas de diferentes faixas etárias e experiências musicais. Nesse meio, o músico participante atua em um processo coletivo de ensino-aprendizagem, tanto como aprendiz quanto professor, formando um ciclo em que os indivíduos com mais experiência treinam os recém-egressos que, de acordo com o desempenho pessoal, farão o mesmo com futuros integrantes. Essa prática interativa é um elemento fundamental para o desenvolvimento do músico iniciante, pois o ambiente se torna motivador para um aprendizado rico e diversificado.

A aprendizagem coletiva dentro de um contexto sociocultural pode ser pensada sob o conceito de *Legitimate Peripheral Participation* apresentado por Lave e Wenger (1991). Analisando o contexto da aprendizagem musical informal por esse conceito, os grupos musicais seriam o que os autores chamam de *communities of practice*, onde há uma troca de conhecimento por meio de atividades práticas (LAVE; WENGER, 1991, p. 29).

De acordo com os autores, o ato de aprender é por si só uma prática social, logo, quando inserido em um grupo, o indivíduo passa por processo de aprendizagem quase que natural, sem passar necessariamente por um esquema sistematizado de ensino, absorvendo conhecimento pelo contato com a diversidade de experiências compartilhadas por cada membro (LAVE; WENGER, 1991, p. 35). Assim acontece no universo da música popular, quando um músico começa sua jornada musical em um culto religioso, na roda de samba do bairro ou na banda da cidade, onde ele aprende a tocar um instrumento tirando músicas de ouvido e observando e reproduzindo a forma como os mais experientes tocam.

Green (2002) comenta sobre a equivocada ideia de que o ensino da música de concerto está relacionado ao estudo disciplinado enquanto o ensino da música popular está relacionado a um aprendizado natural, ou “por osmose”. Basta aprender por experiência própria ou ler depoimentos de músicos para constatar que o método de aprendizagem da música popular não se limita apenas a isso. É compreensível que tende a ser um processo

natural por uma questão de enculturação e vivência, mas a disciplina está presente a todo o momento no desenvolvimento musical do indivíduo, seja para aprender uma música por ouvido ou dominar escalas e arpejos. Em um determinado momento, para que o músico não fique estagnado e se limite a tocar sempre as mesmas músicas da mesma forma, será necessário que haja um estudo cada vez mais disciplinado e consciente, a fim de continuar desenvolvendo sua técnica instrumental e sua musicalidade, permitindo-lhe quebrar novas barreiras a todo o momento (GREEN, 2002, p. 113).

Assim como no estudo da música de concerto, é necessária a compreensão e o desenvolvimento de um conjunto de competências técnico-musicais para se tocar o repertório popular, tais como: formação de escalas, acordes e arpejos; controle de articulações; controle de planos sonoros e conhecimento da estética de diferentes estilos musicais, dentre outras que são desenvolvidas ao longo do aprendizado musical. Independente do repertório, a técnica utilizada para se tocar o instrumento é a mesma, o que muda é a disposição dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos em cada estilo.

Para refletir sobre o músico contemporâneo e a dicotomia entre o ambiente musical “erudito” e “popular”, estão sendo utilizados os trabalhos dos seguintes autores: Home k. Bhabha (1998); José Miguel Wisnik (2007) e Thaís Lobosque Aquino (2007).

A contemporaneidade exige que o indivíduo permaneça em constante metamorfose com a atualidade. Independente da área de atuação, o profissional deve ampliar suas competências e se tornar multifuncional para conquistar o seu lugar no mercado de trabalho. Na música, aquele que transita entre diferentes contextos musicais, mostra-se consciente da necessidade de adaptação profissional para as demandas do mercado musical contemporâneo. Esse músico, por sua vez, ao intercambiar os saberes característicos da música de concerto e da música popular, desenvolve uma prática musical plural, inovadora e alinhada com o atual mercado musical. Dessa forma, o indivíduo “sofre as determinações e, ao mesmo tempo, contribui para as metamorfoses do seu mundo como profissional, artista e homem” (AQUINO, 2007, p.91). Esse perfil de músico se enquadra no conceito de “Músico Anfíbio” apresentado por Thaís Aquino (2007).

Ao ingressar no mercado de trabalho, é comum o músico aceitar propostas inéditas à sua formação acadêmica ampliando sua área de atuação a fim de iniciar uma carreira profissional. Para isso, além da prática instrumental e da docência, é necessário adquirir diversas competências, tais como: noções sobre sonorização, composição e arranjo, orquestração, gravação, produção artística, etc. Assim se caracteriza o músico anfíbio, o

profissional apto a desenvolver “uma prática profissional multiface, direcionada para vários campos de atuação” (AQUINO, 2007, p.90).

Ao pensar o Brasil como um país mestiço cuja história é marcada pela fusão de diferentes culturas e costumes, além de uma riqueza musical fruto dessa mesma combinação, categorizar músicos eruditos e populares como sendo duas coisas isoladas é um ato não coerente com o perfil sociocultural brasileiro (AQUINO, 2007, p.89).

Grandes obras populares brasileiras conhecidas mundialmente são frutos da alquimia musical entre o erudito e o popular. Villa-Lobos, por exemplo, mostrou para o mundo a riqueza musical espalhada pelo país em sua icônica expedição Brasil afora, onde teve contato com diversas manifestações musicais, desde a música popular e folclórica à música das tribos indígenas da Amazônia (WISNIK, 2007, p.3). É válido citar, também, o pianista e compositor Ernesto Nazareth, que apresenta em sua obra uma “síntese de elementos africanos e europeus”, mesclando princípios da música de origem escrava negra, presentes nos lundus, com o pianismo das polcas de Chopin (WISNIK, 2007, p.11).

É possível compreender o fenômeno dessa miscigenação musical entre diferentes universos musicais ao considerar o entorno sociocultural ao qual essa manifestação se encontra. Nazareth, por exemplo, era chamado de “pianeiro”, termo considerado pejorativo na época, por não se adequar ao que era visto como um pianista de concerto. Veio de uma formação pianística tradicional e frequentava os ambientes da música urbana, como as rodas de choro. Ele atuava em teatros e salas de espera de cinemas tocando suas próprias composições, frutos da união de elementos de diferentes manifestações musicais. Ao analisar sua trajetória pianística sob a ótica de Bhabha (1998), é possível observá-lo como um indivíduo em um entre-lugar.

Partindo de um empréstimo conceitual dos estudos da crítica cultural, encontra-se a noção de entre-lugar. O conceito é definido por Home K. Bhabha (1998, p.20) como um espaço que oferece a possibilidade de elaboração, seja no singular ou no coletivo, de novos signos de identidade. Para o teórico, o entre-lugar “é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência” (1998, p.29).

Por fim, pode-se pensar o músico contemporâneo, aqui visto como músico-anfíbio, como sendo o indivíduo situado no entre-lugar localizado entre as polaridades do erudito e do popular. Lugar esse onde ao se fundir as diversas práticas do universo musical, o profissional é capaz de se reinventar como músico, trazendo à tona uma manifestação artística criativa e enriquecedora para o mercado musical.

4 Resultados esperados

Considerando que a inclusão da música popular, assim como a popular brasileira, nos cursos de música país afora é um acontecimento relativamente recente, é comum que o músico de formação erudita recém-ingresso no mercado de trabalho necessite de uma complementação de formação para atuar no âmbito da música popular. Nesse sentido, espera-se que essa pesquisa, para além dos objetivos já citados, possa auxiliar pianistas que não tiveram contato com a música popular brasileira em sua formação a encontrar caminhos para se iniciarem em tal linguagem a partir de relatos dos pianistas profissionais a serem entrevistados.

Pretenciosismo à parte, essa pesquisa almeja contribuir para a ampliação do pensamento científico acerca da formação continuada de pianistas e professores de piano, bem como para o desenvolvimento da pedagogia do instrumento ao compreender diferentes processos de aprendizagem da música popular brasileira.

Referências

- AQUINO, Thaís L.. *O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica*. Goiânia, 2007. 108 p.. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2007.
- BHABHA, Home k.. Locais da Cultura. In: BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Trad.: Myriam A., Eliana R. e Gláucia G.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 19-42.
- BOLÍVAR, A.. Metodología de la investigación biográfico-narrativa: Recogida y análisis de datos. In M. C. Passeggi, & M. H. Abrahão (Orgs.), *Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica*: Tomo II. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2012. p. 79-109
- BOLÍVAR, A.; Porta, L. La investigación biográfico narrativa en educación: entrevista a Antonio Bolívar. *Revista de Educación*, Universidad Nacional de Mar del Plata. v. 1, n. 1, p. 199-210, 2010.
- FLICK, Uwe. *Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes*. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: Penso, 2013.
- GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London : ed. Ashgate, 2002.
- JOVCHELOVICH S.; BAUER M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER M. W. ; GASKELL G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 90-113.
- LAVE, J. ; WENGER, E. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. New York : ed. Cambridge University, 1991.
- SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p.52-62, 2006.
- SOSA, Ermel T. *Investigación Educativa: fundamentos para la investigación formativa*. Ecuador: ed. Esmeraldas, 2016.
- WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.