

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O ENSINO TRADICIONAL DO PIANO COMO FERRAMENTA PARA O PIANO
POPULAR.

CASSIO DA SILVEIRA MARINS COUTINHO

RIO DE JANEIRO, 2016

O ENSINO TRADICIONAL DO PIANO COMO FERRAMENTA PARA O PIANO
POPULAR

por

CASSIO DA SILVEIRA MARINS COUTINHO

Projeto de Monografia de final de curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, para a obtenção da graduação, sob orientação da Profa. Dr. Lúcia Barrenechea.

\

RIO DE JANEIRO, 2016

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pela saúde e por ter me dado a oportunidade de estudar.

Aos meus pais, Erivelto e Noemi, por nunca medirem esforços para que eu tivesse acesso à educação, em todas as fases da minha vida.

À minha esposa, Rebecca, por sempre acreditar e apoiar meus sonhos.

Ao meu irmão, Bruno, por ser um exemplo de estudante e profissional para mim.

À minha orientadora, Dr. Lúcia Barrenechea, pela paciência, confiança e compromisso com o meu trabalho.

Aos pianistas, Rafael Vernet, Itamar Assiere, Cliff Korman, Haroldo Mauro, Gustavo Salgado, Antonio Guerra, Danilo Andrade e Natan Gomes, por enriquecerem o meu trabalho compartilhando suas experiências. Vocês foram fundamentais.

COUTINHO, Cassio. *O ensino tradicional do piano como ferramenta para o piano popular*. 2016. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho propõe-se tratar da falta de preparo de muitos pianistas populares no que se refere à leitura e técnica e, ao exercerem a função de professores, a dificuldade na abordagem desses assuntos em suas aulas. Por meio de entrevistas com pianistas populares, referências no instrumento e altamente requisitados, foi feito um levantamento dos dados para uma análise de suas formações e atuações profissionais, como instrumentistas e professores. Os pianistas são de duas gerações diferentes, porém todos estudaram elementos do ensino tradicional do piano. Foram feitas análises, discussões e reflexões dos benefícios gerados do ensino tradicional para saber o que e como abordar esses elementos ao ensino do piano popular.

Palavras-chave: piano popular; ensino tradicional; aprendizagem informal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I – A MÚSICA E SEUS SIGNIFICADOS.....	10
CAPÍTULO II – AS ENTREVISTAS.....	14
2.1 Objetivo das entrevistas.....	15
2.2 Critérios para escolha.....	15
2.3 As perguntas.....	16
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
4 REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi motivada pela minha própria formação musical e atuação profissional. Como muitos músicos, comecei a me envolver com a música na igreja. A música sempre foi muito presente na igreja em que eu participava e foi a partir desse envolvimento que comecei a estudar piano. O meu professor também era um músico que tinha essa experiência com a música na igreja, então com poucos meses de aulas eu já estava tocando nos cultos. Eu tocava toda semana, mesmo sem entender o que eu estava tocando, o que desenvolveu muito o meu ouvido musical. Nas aulas de piano, meu professor abordou a leitura de cifras, improvisação, harmonia funcional e acompanhamento no piano. Tudo isso me ajudou muito a desenvolver a questão do pianista acompanhador e com isso comecei cedo a tocar profissionalmente. Com quatorze anos eu já estava tocando com alguns cantores e bandas em diversas igrejas, basicamente todos os finais de semana. A partir daí comecei a conhecer outros músicos e tocar em lugares diferentes, não só em igrejas. Os processos de ensaios, sejam dos cantores que cantavam em igrejas ou não, eram basicamente o mesmo. Eu, na maioria das vezes, recebia as músicas em um CD, aprendia de ouvido na minha casa, escrevia as cifras e ensaiava com a banda. Quando eu não recebia o CD, eu recebia as cifras e tocava. Tudo girava em torno da leitura de cifras e da aprendizagem de ouvido, pois era muito raro ter alguma notação além da cifra, que, na maioria das vezes, eram escritas em cima das letras das músicas. Tudo era aprendido com a prática e memória. Algum tempo depois eu comecei a estudar no CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical), lá fiz parte da OLA (Orquestra Laboratório de Arranjo). Como o próprio nome diz, era uma orquestra, dirigida pelo Professor Ian Guest ¹, para tocar os arranjos feitos pelos seus alunos no seu curso de arranjo. Lembro o primeiro dia que fui tocar na OLA, foi um dia memorável, uma vez que eu me perdia na forma basicamente em todas as músicas, não tocava várias convenções e quando tinha alguma melodia para ler eu ficava muito nervoso, aproveitando cada momento de pausa, que o arranjador usava para comentar alguma coisa, para tentar aprender e decorar com o teclado sem volume. Até esse dia eu

¹Ian Guest (n. 1940), húngaro, radicado no Brasil desde 1957. É precursor do ensino da música popular no país. Fundador, em 1987, do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical - CIGAM. Introdutor, no Brasil, do Método Kodály de Musicalização.

não tinha consciência do que era ser um bom músico profissional, preparado para o mercado da música popular. Essa orquestra era de música popular e quando recebi o convite não fiquei tão preocupado, visto que eu estava estudando meu instrumento diariamente e, de fato, estava preparado e tocava o repertório que a orquestra tocava. O que eu não esperava eram as convenções, os diversos sinais de orientação das formas das músicas e as melodias escritas na partitura. Como eu disse, o meu primeiro professor de piano trabalhava leitura de cifras, improvisação, harmonia funcional e acompanhamento. Foram poucas as vezes que trabalhamos leitura de partitura. Lembro-me de ter feito poucos exercícios dos livros *Hanon: O Pianista Virtuoso* (HANON, 1983), *Czerny: Coletânea: 60 pequenos estudos* (1932) e um minuetto do *O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach* (BACH, 1959). O contato com a partitura era mínimo, basicamente aprendi rudimentos de teoria musical, como entender os valores das figuras, por exemplo. Mesmo estudando Hanon, Czerny e Bach, eu aprendia mais pelo ouvido do que com a própria partitura, pois a leitura era complexa e difícil, eu fazia contas matemáticas para tentar dividir os valores de cada figura, então era mais fácil ler as notas na pauta, mesmo com pouca prática e decorar o ritmo ouvindo o professor tocar ou gravações. Eu também achava que leitura era uma habilidade exigida para pianista clássico e que não eu precisava estudar tanto esses métodos ou compositores, pois o que eu gostava era de música popular e para ser um músico popular bom eu tinha que trabalhar o ouvido, *voicing*, improvisação e harmonia, pois na minha prática com os cantores e bandas era basicamente isso mesmo até o primeiro dia da Orquestra do CIGAM. Foi um choque de realidade ver os músicos de uma orquestra popular lendo os arranjos e as músicas sendo tocadas sem ter que ouvir antes em casa, ou decorar. Estava tudo lá, tudo escrito bem claro na partitura, onde começar, onde repetir, onde não tocar, onde solar, as convenções, ou seja, as informações necessárias para cada arranjo. A partir daquele dia eu notei as grandes lacunas da minha formação de pianista. Notei a importância de uma boa leitura para poder atuar profissionalmente, mesmo esta atuação sendo na música popular, e também da limitação técnica que eu tinha pelo fato de praticamente não ter estudado nenhum método, repertório ou exercícios que trabalhassem técnica.

Com o passar dos anos me dediquei mais a essas questões, chegando até a estudar piano clássico com um professor particular e nas minhas práticas diárias sempre trabalhando técnica e leitura. Essas atividades ajudaram, não só a desenvolver o instrumentista que sou, seja tecnicamente, profissionalmente, em ensaios, gravações, shows, na atuação como pianista de um modo geral, mas também como professor, tendo

mais consciência de como abordar leitura e técnica com meus alunos. Além disso, notei que eu não era o único músico que passou por essa experiência, na verdade, muitos ainda nem sequer notaram que estão vivendo essa situação. Não é difícil encontrar pianistas populares atuantes, com uma agenda cheia e que, de fato, toquem bem com dificuldades técnicas e de leitura. Muitos deles aprenderam informalmente, seja ouvindo os discos e tentando tocar de ouvido, tocando em grupo ou lendo as revistas. Essas atividades são chamadas de “práticas de aprendizagem informal” (GREEN, 2012). Ao exercerem o papel de professores, tais músicos são excelentes ao tratar de assuntos como improvisação, tocar de ouvido e acompanhamento ao piano, por exemplo, devido à vasta experiência que adquiriram no decorrer de suas trajetórias. Porém, existe uma grande dificuldade para ensinarem leitura e técnica, por conta dessas lacunas em suas formações, acabando repetindo-as em seus alunos, ensinando da forma que aprenderam.

Saber por onde começar é uma tarefa difícil para muitos professores de piano popular. Como dito anteriormente, existe uma facilidade ao abordar assuntos como tocar de ouvido ou improvisação, mas saber trabalhar esses assuntos de maneira em que o aluno entenda o que está tocando e tenha capacitação técnica adequada para cada atividade deixa o caminho um pouco mais obscuro. Com base na reflexão dessas questões, foi feita uma pesquisa com oito pianistas populares residentes da cidade do Rio de Janeiro com o intuito de conhecer suas formações, discutir e refletir sobre eles para orientar os pianistas que se encontram nessa situação, não só como instrumentistas, mas também como professores. A pesquisa foi dividida em duas partes: quatro pianistas são mais experientes, acima dos quarenta e cinco anos, que atuam como músicos instrumentistas e/ou professores de piano popular; os outros quatro são jovens pianistas, com menos de trinta anos. O objetivo é conhecer a formação dos dois grupos. O primeiro grupo, de uma época com menos informação, onde o ensino de música popular era escasso; e o segundo grupo já com acesso a toda essa informação, internet e escolas de música. A proposta é ouvir sobre suas formações, como desenvolveram técnica e leitura, o que estudaram, como estudaram, seus professores e suas experiências profissionais. Os músicos do primeiro grupo são formadores de novos pianistas, uma vez que são referências, não só como músicos, mas como professores, tendo diversos dos novos pianistas como alunos. Ao investigar suas formações e atuações profissionais nessa pesquisa, espera-se coletar informações sobre a maneira como abordam a leitura e técnica em suas aulas.

No primeiro capítulo será abordada a questão dos significados inerentes e delineados da música. Será discutida a relação e associações da música com a própria

música e, principalmente, com o músico e o seu meio social. Será analisado, com base nos significados da música, o motivo da falta de interesse ou dificuldade quando o professor de piano popular aborda recursos do ensino tradicional do piano em suas aulas. Em seguida, a partir dos dados coletados nas entrevistas, será feita uma discussão por meio do cruzamento das respostas para chegar a uma reflexão que possa orientar os pianistas, sejam no papel de alunos, instrumentistas ou professores que encontram dificuldades nas questões de leitura de partitura e técnica.

CAPÍTULO I

A MÚSICA E SEUS SIGNIFICADOS

Comecei este trabalho falando sobre a minha formação e experiência profissional. Como dito, meu primeiro contato com a música foi na igreja e foi nesse ambiente que tive o interesse por um maior envolvimento e aprofundamento. Basicamente toda a minha infância e início da adolescência foi ouvindo, cantando e tocando o repertório musical que era executado na igreja. O repertório era composto por músicas de influência americana, como baladas, chegando a ter diversas versões em português e também músicas de gêneros brasileiros, como o samba e o baião. Esse foi o ambiente onde tive o contato com a música, mas existem várias outras formas e diversas histórias diferentes desse primeiro acesso. Muitas pessoas têm esse acesso no ambiente familiar, tendo pais músicos, a mãe cantora, a avó que toca piano, um tio que toca um pouco de violão; outros na escola, com um professor de música ou amigos que tem uma banda e outros prestam mais atenção nas trilhas dos filmes e desenhos animados, por exemplo. São diversas as maneiras em que somos apresentados ou envolvidos com a música. A música é muito presente na vida das pessoas de várias formas. Não é necessário ser músico ou querer ser um músico profissional para ter esse acesso.

Existem dois aspectos muito importantes relacionados ao significado musical, que vão servir de base para o desenvolvimento dessa discussão. O primeiro deles é o significado inerente:

(...) as formas em que os materiais são inerentes à música - sons e silêncios – são organizados em relação a eles mesmos. Isso pode ser pensado como uma sintaxe musical, ou significado inter e intra-musical (GREEN, 2012, p. 63).

O outro aspecto é o significado delineado:

Referindo-se aos conceitos e conotações extramusicais que a música carrega, isto é, suas associações sociais, culturais, religiosas, políticas ou outras. Essas associações podem ser convenções gerais, tais como as conotações de um hino nacional, por exemplo; mas podem também ser exclusivas a um indivíduo, como associações de uma canção específica a um momento memorável. Toda música carrega algum significado delineado que surge não apenas de seu contexto original de produção, mas também dos contextos de distribuição e recepção. Nenhuma música pode ser percebida como música em um vácuo social. Mesmo a música considerada autônoma traz a noção de sua própria autonomia como uma de suas principais delineações (GREEN, 2012, p. 63).

Pensar nos significados inerentes e delineados transforma a nossa relação com a música e nos faz entender o motivo pelo qual somos mais atraídos ou quando nos identificamos por ela. Também nos faz entender o contrário, quando não gostamos, quando não temos interesse ou quando não somos atraídos a tal música. Esse é o ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho. Vou dar início utilizando esses dois aspectos para uma análise da minha própria formação, analisando a música que eu ouvia, a música que eu aprendia nas aulas de piano e a música que eu tocava fora da aula, seja em casa ou em outros locais. Pensando no significado delineado da música que era tocada na igreja, ela tinha uma associação religiosa, sendo feito e executada para o fim religioso. Mas qual era o significado delineado dessa música em relação a mim? Lembro que desde criança eu e meus amigos gostávamos de imitar os gestos do baterista enquanto ele estava tocando. Nós tínhamos as nossas baterias imaginárias e brincávamos de tocar, mesmo sem som. Havia corais para todas as idades e eu sempre estava inserido em algum. O repertório do coral era composto por canções bem simples, sem abertura de vozes e sempre acompanhadas com instrumentos musicais, seja com *playback* ou ao vivo. Quando eu estava em casa, era muito comum ouvir meus pais ensaiando, por meio de gravações, as músicas do coral que eles cantavam. Quando eles não estavam ouvindo as gravações, era comum o rádio estar tocando um CD de algum cantor ou em alguma estação com músicas religiosas. Nas festas de aniversário que íamos dos amigos da igreja, geralmente, tocavam esse mesmo tipo de música. Essa música era muito presente na minha vida, não me refiro a um gênero específico, mas aos que costumávamos ouvir, por exemplo: baladas, *pop rock* e alguns gêneros brasileiros como o samba e baião, sendo esses menos frequente que os anteriores. Ela era mais do que simplesmente a música que tocava nos cultos, porém fazia parte do meu dia a dia, da minha família, dos meus amigos. Ao começar as aulas de piano com um professor particular, que também frequentava uma igreja, meu interesse pela música se intensificou bastante. Nossas aulas eram baseadas no repertório da igreja, ou seja, meu interesse em aprender o que eu ouvia e cantava era muito grande. Trabalhamos a leitura de cifras e o acompanhamento no piano, que era a principal função do pianista da igreja. Bastava saber ler as cifras e acompanhar a melodia com a banda e eu já estaria apto para começar a tocar na igreja, e foi exatamente isso que aconteceu. Cinco meses depois eu já estava escalado para tocar nos cultos e quanto mais eu tocava, mais eu queira me aperfeiçoar e aprender a função do meu instrumento naquele ambiente. Eu gostava de estudar as possibilidades de montagem dos acordes, de entender a harmonia, de saber quais acordes eu poderia substituir, gostava de praticar tocando em

diferentes tons, sendo isso uma prática comum na igreja, gostava de aprender as músicas de ouvido, já que algumas vezes a música era escolhida no momento de tocar, nem sempre tendo as cifras prontas. A opção era tocar, tendo como referência algum músico que estava tocando no momento e que sabia a harmonia. Quase tudo estudado nas aulas girava em torno desse repertório e, de fato, o resultado era sempre rápido e positivo, pois eu queria aprender aquele tipo de música, seja para tocar na igreja, em casa ou com os amigos. Motivo não faltava para servir de estímulo para eu querer aprender. A grande questão era o preparo para enfrentar outros ambientes e situações. Quando o assunto era leitura de partitura na pauta todo esse entusiasmo e dedicação desapareciam, uma vez que não era necessário ler partitura para tocar na igreja. O que tinha de partitura era um livro com vários hinos antigos com arranjos a quatro vozes, que os mais idosos gostavam de cantar. Eu sabia que se eu me dedicasse eu iria aprender a ler e tocar as músicas desse livro, mas existia um fator que, acredito eu, me fez ter pouco estímulo para esse estudo: meus amigos não gostavam das músicas do livro, eles ouviam as músicas com arranjos e instrumentos mais atuais. Eu também não gostava dessa música, ela não fazia parte do meu cotidiano, era muito distante, parecia ser música só para os mais velhos. Aprender a ler partitura naquele momento só iria me possibilitar a tocar aquela música e eu não tinha interesse algum em querer tocá-la. Tocar as músicas do livro, na verdade, era a possibilidade concreta para tocar, caso eu estudasse leitura de partitura, mas eu também sabia que poderia tocar músicas clássicas, porém eu nunca tinha sequer ouvido uma peça inteira, ou tinha ido a um concerto. Essa música não dialogava comigo e, era evidente a minha falta de interesse. Bastava entrar em assuntos como esse que as aulas perdiam a atratividade. O meu professor não teve sucesso no ensino da leitura de partitura, o que gerou uma outra lacuna na minha formação. Como eu tinha dificuldade para ler, era muito complicado estudar os métodos ou alguma peça do ensino tradicional para o aperfeiçoamento técnico. Fiz alguns exercícios e talvez uma ou duas peças que abordassem esse assunto, pois era muito cansativo ler, então eu decorava tudo o que eu tinha que tocar, seja ouvindo o professor ou alguma gravação. Essa prática até desenvolvia o meu ouvido, mas só era possível decorar exercícios curtos, caso contrário nem chegávamos a terminar, desistindo antes mesmo de aprender as notas.

Analisando a minha formação, tendo a minha vida social como plano de fundo, fica evidente o motivo pelo qual eu não tive tanto interesse e acabei não desenvolvendo tanto a leitura de partitura e técnica do instrumento naquele momento. São diversos os métodos para aprender leitura de partitura e desenvolver a técnica no ensino tradicional

do piano, e é cada vez mais comum os professores de piano popular utilizarem esses métodos em suas aulas. Não existe mal algum nessa prática, pelo contrário, esses métodos são utilizados no mundo inteiro por vários anos e já comprovaram que são eficazes. A questão é o quanto esse repertório dialoga com um músico que tem a música popular em seu meio social. Como essa música vai dialogar com uma pessoa criada na igreja, como no meu caso? Ou como vai dialogar com um músico que ouve samba desde criança, que sempre foi aos desfiles das escolas de samba no carnaval? Ou com o músico que tem uma banda de rock com os amigos? Ou com aquele que vai aos bares e teatros para ouvir *jazz*? A música clássica dialoga muito pouco com esses perfis de músicos e trabalhar os métodos do ensino tradicional sem conhecer a realidade do aluno pode afastá-lo ainda mais desse belíssimo repertório. Ao entrar na aula de piano popular, eu queria aprender a tocar, queria que as minhas aulas de piano refletissem na minha vida prática e foi exatamente isso que aconteceu.

O fato de o aluno mostrar o desejo de aprender tocar um instrumento não implica necessariamente que já esteja familiarizado com a notação tradicional, pois a leitura musical não é condição para que se dê a experiência musical (GURGEL, 2007, p. 2).

Isso, na maioria dos casos, é alcançado com sucesso pelos professores de piano popular, mas aprender a notação tradicional e desenvolver a técnica mantendo essa praticidade e o diálogo com a vida do aluno é uma tarefa muito complicada e dificilmente o professor consegue ser bem-sucedido.

CAPÍTULO II

AS ENTREVISTAS

Aprendizagem musical por meio do ouvido, repertório familiar, tocar em grupo, imitação e a transmissão oral são características peculiares da educação informal. É bastante comum o músico popular não saber os fundamentos teóricos do que está tocando. Muitos professores encontram dificuldades para abordar as questões teóricas, não sendo este um caso exclusivo dos professores do piano popular. GURGEL (2006), em seu trabalho *Iniciação ao piano: um estudo comparativo dos métodos “Meu Piano é Divertido” de Alice G. e “Explorando Música Através do Teclado” de S. Marion Verhaalen*, diz ser comum em diversas escolas e instituições musicais existir uma separação do ensino da teoria musical da prática do instrumento, e em alguns casos são oferecidas aulas de teoria musical por um período indeterminado como pré-requisito para, só após, oferecerem aulas de instrumento.

(...) é procedimento comum no ensino musical das escolas e conservatórios desde as primeiras aulas dissociar os elementos teoria e prática. O aluno tem um professor ‘de instrumento’ e um professor de ‘teoria e solfejo’. Este procedimento evidencia muito cedo as tendências de isolar o ‘fazer música’ do ‘falar sobre música’ (TOURINHO, 1992, p. 42, apud GURGEL, 2006, p. 414).

Por mais que o ensino tradicional do piano tenha seus variados métodos, muitos professores ainda não obtiveram sucesso ao unir teoria e prática, uma vez que “a maioria dos métodos de iniciação ao piano não aborda conceitos na prática instrumental” (GURGEL, 2006, p. 415). A pesquisa de Gurgel teve como objetivo a demonstração de uma aprendizagem integrada. Para isso ela analisou os seguintes elementos: leitura, ritmo, improvisação, imitação, técnica, transposição e tonalidades, fazendo uma análise comparativa entre os dois métodos citados acima. Meu objetivo não é o detalhamento ou análise dos resultados de sua pesquisa, mas sim levantar a seguinte reflexão: se no ensino formal, com a disponibilidade de diversos métodos organizados progressivamente os professores encontram dificuldades na união da teoria com a prática, imaginem com um professor de piano popular, sem os “métodos do ensino do piano popular”. Como manter um ensino integrado abordando os elementos do piano popular a elementos teóricos? Ou

como integrar os elementos do piano popular com os recursos do ensino tradicional do piano, como métodos de leitura e de rudimentos técnicos?

2.1 Objetivo das Entrevistas

O objetivo das entrevistas é conhecer mais de perto a forma em que os pianistas selecionados desenvolveram e transmitem essas habilidades. Não é de interesse da pesquisa uma resposta final ou conclusão de um modo ideal de ensino ou reprovação de algum outro, mas sim conhecer, analisar e refletir sobre a formação e a maneira em que os pianistas lidam com essas situações, servindo de apoio aos pianistas, alunos e professores, que encontram dificuldades nessas questões. No primeiro grupo estão os pianistas Rafael Vernet, Haroldo Mauro, Itamar Assiere e Cliff Korman. Todos são residentes da cidade do Rio de Janeiro e muito atuantes no mercado da música popular, com vasta experiência em shows por todo o mundo, além de muito procurados pelos novos pianistas em busca por aulas. O segundo grupo é formado pelos pianistas de uma geração mais nova, sendo alguns deles alunos ou ex-alunos dos professores do grupo anterior. São eles: Antonio Guerra, Danilo Andrade, Gustavo Salgado e Natan Gomes. Também residentes da cidade do Rio de Janeiro e muito atuantes no mercado da música popular.

2.2 Critérios para escolha

Como dito anteriormente, todos os pianistas são bastante atuantes no mercado da música popular. Além das características gerais de um pianista popular, como improvisação, percepção auditiva, conhecimento da harmonia e de *voicings*, facilidade para transposição de tonalidades, dentre outras, todos sabem ler partitura e possuem um grande domínio do instrumento, com uma técnica muito bem desenvolvida. Suas formações são bastante integradas, tendo um bom domínio prático e teórico. O objetivo da escolha era ter um grupo de pianistas populares com uma formação “completa” do instrumento para obter resultados relevantes para uma boa discussão e reflexão.

2.3 As perguntas

Foram elaboradas três perguntas para cada grupo, com o objetivo de conhecer suas formações, a maneira em que abordam leitura e técnica em suas aulas e como entendem ou definem o ensino popular e tradicional do piano. Com a exceção da questão de número dois, as perguntas são as mesmas para ambos os grupos. São elas:

- 1 – Você pode descrever, por favor, com detalhes, como se deu a sua formação de pianista?
- 2 - Como você trabalha as questões de técnica e leitura musical com seus alunos? (Primeiro grupo)
- 2 – Como você avaliaria sua formação pianística? Ela foi bem estruturada e sistematizada ou você acredita que existam aspectos a serem aperfeiçoados? Comente. (Segundo grupo)
- 3 - Como você definiria os termos: “ensino tradicional do piano” e “ensino do piano popular”?

A justificativa para a questão dois ser diferente é a maior experiência e reconhecimento como professores do primeiro grupo, sendo eles formadores de muitos pianistas da nova geração. E para o segundo grupo, de uma época com mais espaços para o ensino do piano popular e com mais recursos, saber se mesmo com toda essa informação ainda existem lacunas a serem preenchidas.

As respostas serão divididas por grupo, começando com o primeiro grupo. A divisão também será feita por cada questão, facilitando o foco de análise para cada uma delas.

PRIMEIRO GRUPO

- 1 – Você pode descrever, por favor, com detalhes, como se deu a sua formação de pianista?

Haroldo Mauro

Comecei a estudar piano clássico com seis anos de idade. Minha mãe era pianista também. Embora eu tivesse uma professora, minha mãe sentava-se ao meu lado no piano para me obrigar a estudar, pois eu não gostava muito, e para me ajudar a aprender as músicas, as quais eu decorava rapidamente após ela demonstrar no teclado o que estava escrito na partitura. Por insistência dela estudei até os onze anos e parei. Aos quatorze ou quinze, mais ou menos, me interessei por jazz e bossa nova, e voltei a tocar piano e estudar clássico. A harmonia de jazz, o aprendizado das músicas etc., nisso tudo fui autodidata, aprendendo ouvindo gravações e conversando com outros pianistas de jazz. Daí comecei a trabalhar profissionalmente alguns anos depois e toda a minha experiência profissional é na música popular, especificamente o jazz e a bossa nova. Quanto à minha formação acadêmica, com a exceção de um semestre do Berklee College em Boston, ela é toda na área da música erudita. Me graduei (1985) e fiz mestrado (1987) em composição clássica na Manhattan School of Music em Nova York. No Brasil estudei harmonia e composição com Guerra Peixe e H. J. Koellreutter. Piano com Dayse de Luca. Nos EUA estudei piano também com William Daghlian, pianista brasileiro.

Rafael Vernet

Meu primeiro instrumento foi a flauta doce e logo depois iniciei meus estudos no piano. Eu tinha por volta de 9 anos nessa época. Foi um início bem ortodoxo, em um conservatório no interior do RS. Estudei quase todos os métodos que os pianistas, ao menos naquele tempo e lugar, eram obrigados a conhecer. Havia também o estudo sistemático das escalas e arpejos. O estudo de teoria musical era obrigatório para quem cursava um instrumento e logo comecei a aprender a ler e escrever música. Tudo isso me ajudou ao fazer a transição para a leitura de cifras, linguagem muito usada na música popular, que também se baseia na relação intervalar das notas de uma escala. O estudo da montagem vertical, do perfil dos acordes, os “voicings”, posteriormente se tornam mais profundo e complexo, sendo definitivo no estilo de cada músico/pianista. A partir deste momento, julgo importante dizer que irei me utilizar dos termos “música/piano clássico (a)” e “música/piano popular”, relativos em muitos aspectos, mas necessários para um melhor entendimento dessas fronteiras que, até certo ponto, não são tão grandes assim. Diferenças há, não há dúvida, mas também há muitos pontos de interseção. Executar bem

e ser um bom músico me parece indiferente à questão dos estilos, por óbvio. Não tenho dúvida que a base do piano clássico me possibilitou uma facilidade, ao menos no que se refere à destreza, para tocar música popular. Fiz aulas regulares de piano clássico até os 20 anos de idade, cheguei a cursar 2 anos de bacharelado em piano na UFRGS, e a partir de então decidi me dedicar profissionalmente à música popular, embora tenha um contato frequente com a música erudita, sobretudo como ouvinte. Mantive durante todos aqueles anos uma rotina mais rígida de estudos diários, o que foi e é determinante na minha capacidade de resolução dos problemas técnicos que aparecem. Ao longo da minha formação tive 3 professoras regulares e fiz alguns cursos e masterclasses com outros pianistas que também se tornaram importantes e que me deram contribuições muito valiosas. Acho que é sempre bom ouvir outra opinião além daquela que é do professor que nos ouve com frequência. Como todo pianista clássico que pretende seguir nesse caminho, fiz concursos e recitais solos. Isso me habituou com o palco e com o controle emocional e mental que são tão importantes para qualquer músico, independentemente do estilo ao qual ele se dedique. Com o fim das aulas regulares com os professores, segui como autodidata no aprofundamento dos estudos de harmonia funcional e improvisação, já totalmente dedicado à música popular. Busquei informação nos livros, na audição dos músicos e pianistas que admirava e na prática com outros instrumentistas. Tocar em grupo é fundamental em música popular. Curiosamente, por nem sempre ter parceiros que pudessem tocar junto comigo, acabei por desenvolver muito as linhas de baixo na mão esquerda - o que acabou sendo um diferencial em algumas formações e grupos de que participei mais tarde e que não contavam com o contrabaixo na sua formação. Por ter começado numa cidade pequena do interior do RS e pela escassez, naquela época, de métodos e escolas de harmonia funcional e harmonia aplicada ao piano, só fui tomar conhecimento da nomenclatura daquilo que já fazia com desenvoltura, muito tempo depois - o que confirma que é mais importante, assim como na alfabetização, no processo de aprendizagem da linguagem, falar antes e escrever depois. Estudo até hoje, pois o aprendizado é um processo constante, sempre inacabado e com a possibilidade permanente de evolução - e é isso o que, afinal, nos move e estimula.

Itamar Assiere

Comecei meus estudos aos 6 anos com a professora Maria da Penha Bacelar. Ela era professora de piano da minha irmã. Deixou de dar aulas na escola em que estudávamos

e passou a dar aulas em casa. Isso foi em 1976. Teoria e prática, usando os métodos Leila Fletcher e Mário Mascarenhas. Ao mesmo tempo, aprendia músicas de ouvido e ela sempre estimulou isso. Em 1981, passamos eu e minha irmã para um conservatório na Penha, de uma professora chamada Elly Gerbassi, que também tinha um conservatório na Ilha do Governador. Em 1983, passei para o curso técnico da Escola de Música da UFRJ, que eu cursaria até 1989, sem concluir. No conservatório da Penha, embora a base fosse clássica, eu podia tocar música popular; na Escola de Música, somente o piano clássico. Ao longo desses anos, mantive o hábito de "tirar" músicas de ouvido. Era algo que fazia com facilidade e com prazer. Paralelamente ao piano, tocava órgão na igreja que frequentava desde 1980. Tinha 10 anos. Tocava nas missas de domingo, de graça, e nas cerimônias de sábado, quando era remunerado. Eu sonhava em ser organista clássico, mais do que pianista, e quando entrei para a Escola de Música assistia só os recitais de órgão, nunca os de piano! Em 1984, fui convidado por uns amigos do bairro a ser o tecladista de uma banda de rock cover dos sucessos da época e com algumas músicas autorais de integrantes do grupo. Começou aí minha trajetória como acompanhador. Em 1986 meu irmão mais velho formou uma banda de baile, com ênfase no rock, e lá fui eu, claro. E já estava me encantando com o jazz e suas variações, principalmente o *fusion* de Jean-Luc Ponty e os jazzistas brasileiros. Nesse meio tempo, em 1985, Wagner Tiso era a sensação por conta da música Coração de Estudante, parceria dele com Milton Nascimento que ficaria marcada como o hino das Diretas Já, e ficaria três anos na parada de sucesso. Fui com outro irmão (éramos 4, minha irmã viria a falecer em 2001) ao Circo Voador ver o show do Wagner. Saí de lá decidido: quero tocar como o Wagner! E já estava ligado no piano/teclado acompanhador, quando, no piano clássico, você só estuda pra ser solista. Então eu estava dividido entre o estudo do piano clássico, a prática do piano popular como solista (continuava tirando músicas de ouvido), a prática do piano popular como acompanhador nas bandas de rock (na verdade com teclados), o órgão litúrgico na igreja (sempre eletrônico) e o desejo de ser organista clássico. Que foi abortado em 1989, quando escolhi o órgão como instrumento complementar no penúltimo período do curso técnico da Escola de Música. A professora era uma alemã muito rígida, que furou a greve da UFRJ e estava dando aulas sozinha no prédio da Rua do Passeio e me jogou isso na cara ("por que você não veio às aulas? EU não estava em greve!") e o único horário pra estudar era às 7h30 da manhã de um dia específico da semana, acho que sexta. Nessa época, eu já estava estudando harmonia funcional e improvisação no CIGAM, desde agosto de 1988. Aí o desejo por ser um pianista acompanhador ligado à

MPB e ao jazz estavam muito fortes. E, em 1989, comecei a tocar com Luizão Maia em seu trabalho solo e, pouco tempo depois, com Gonzaguinha. Aí já não havia mais espaço para o piano e o órgão clássico. Não com a metodologia burocrática da Escola de Música. Como ferramenta de formação musical sim, tanto que eventualmente voltei a estudar piano clássico com a Caterina di Gioia, que tinha sido minha última professora (excelente) na EM e, mais tarde, com a Maria Teresa Madeira, que até hoje é a quem eu recorro quando preciso estudar algo que está fora do meu alcance. E ainda desejo estudar composição clássica. E, quem sabe ainda, o órgão clássico, que vejo hoje como uma grande ferramenta de composição e orquestração.

Cliff Korman

Eu sou uma consequência dos meus professores, de muitos anos atrás, começando fora da instituição, onde não existia jazz nem música popular na minha época. Eu busquei professores que estavam tocando um gênero que eu queria, o jazz, com uma técnica formidável. Eles tocavam o *instrumento*, não era só o idioma, e sim o instrumento. É justamente isso, há muitos anos atrás, que eles falavam: “sobre o jazz, a gente vai falar sobre isso, o que é o repertório, a maneira de entender cifras, harmonia, *voicings* e outras coisas, mas antes de tudo isso você tem que aprender seu instrumento, o piano”. Isso vem de uma maneira de pensar, que não é só “tomando uma posição” Isso é uma coisa muito prática na profissão; eles me falavam: “olha, você vai ter que ler e você vai ter que aprender a tocar o seu instrumento, porque se não, você não vai trabalhar”. Você até “vai trabalhar”, você sabe, a gente busca trabalho. Tem trabalhos na música popular que não precisam de leitura, mas isso é um preconceito sobre o músico popular, porque é claro que a gente vai precisar da leitura. Agora, com minha sorte, eu nasci em Nova Iorque, que é um grande centro de trabalho e não era só tocar jazz à noite com quarteto, em uma *jam session* ou em um trabalho – mesmo que não precisasse de repertório escrito, precisava de repertório, mas isso é outro assunto. Mas também, como em São Paulo e aqui (no Rio) tinha rádio, tinha orquestra popular, com os grandes arranjadores. Radamés e vários outros das décadas de quarenta e cinquenta, que eram impossíveis tocar sem ler, principalmente o pianista. Então impossível tocar e mais difícil arrumar emprego neste campo de trabalho, a própria realidade era essa. Na prática, além do amor e paixão pelo instrumento, é uma coisa de necessidade, é uma exigência do mercado. Orientando qualquer músico popular com esse tipo de questão, é óbvio, quanto mais você aprende de

leitura, de técnica, de entender o regente, de tocar com diversas formações, mais você vai aumentando as suas possibilidades de trabalho. Alguém que toca muito bem, com muito balanço, mas não tem leitura consegue tocar com uma orquestra? Poderia. Deveria. Mas não vai. Eles vão chamar alguém que talvez não toque tanto como ele, mas que tenha leitura e não gaste tempo no ensaio, que resolva. Então, é uma coisa da carreira. E outra parte é o instrumento, uma pessoa que toca o piano tem que considerar a tradição do instrumento. Meu início foi com um professor jazzista, com um balanço nota dez, quem me falou: “Olha, isso depois. Primeiro a gente tem que olhar para o Chopin, Bach...”. Ele não me deu muita coisa de repertório, até porque esse não era o foco. Era para eu aprender que sem isso eu não iria conseguir tocar na maneira que queria. Isso é o mais importante e eu entendi muito bem o que ele estava dizendo. Um problema na música popular é que um músico começa a tocar o piano de uma maneira errada; isso é perigoso porque a gente começa a se machucar. Quando não sabe tocar o seu instrumento, ou você vai se limitando num estilo ou vai se machucando. Eu, pessoalmente, e vários outros colegas passamos um tempo com professores de piano erudito. A minha apresentação sempre foi a seguinte: “Já escolhi a minha área, não posso, infelizmente, para me dedicar seis ou oito horas por dia para estudar o repertório erudito inteiro. Isso não faz parte da minha carreira, com todo respeito. O que eu preciso é técnica. Preciso resolver vários problemas que eu encontro nos idiomas em que atuo.” Como fazer essa linha *bebop*? Isso não é uma linha do piano, é uma linha do saxofone. Como faço isso? Além do fato que o instrumento, no popular, não é um instrumento que vem exclusivamente da tradição do erudito, então quando você quer tocar uma balada e você tem acesso dos recursos da mão esquerda do Chopin, você ganha muito. Tudo isso são informações compostas, escritas para a gente pegar e, com respeito, adaptar. Não é possível tocar esse instrumento sem técnica, não é. Não é infrequente que eu vejo por aí uma pessoa que nunca estudou com ninguém por pelo menos seis meses a técnica, a força, o dedilhado, a fluidez, e que não está conseguindo, em minha opinião, se expressar da maneira que ele quer e poderia, e isso gera frustração. No início da minha formação comecei com professores que me passaram um repertório diverso, mas eles não estavam exigindo um nível profissional. O último professor da minha época de adolescência foi uma pessoa que tinha passado um tempo em Nova Iorque e foi ele quem começou a mostrar essa questão. Ele falava: “Cadê a técnica? Tem que fazer esses exercícios. Por que não tocar uma sonata ou pelo menos um minueto? Tocar uma invenção do Bach? Não precisa ser o repertório completo, mas é o instrumento e a sua linguagem.” E quanto mais nós, músicos populares, fazemos isso,

mais material e recurso a gente adquire. Eu passei meses tocando escalas e arpejos, e esse tipo de repertório por seis horas diárias. Depois a gente trabalhou a questão do jazz, mas antes o foco era numa formação do instrumento.

Considerações sobre a questão 1

As experiências que Haroldo Mauro, Rafael Vernet e Itamar Assiere viveram no início de suas formações são bastante parecidas. Todos eles começaram a estudar ainda crianças com um professor de piano clássico, seja na instituição ou fora dela, ainda sem a pretensão de se tornar um músico popular, diferente de Cliff Korman que já começou a estudar com um pianista que tocava jazz. O estudo parecia ser bastante rígido e para alguns pouco atraente, visto que Haroldo Mauro não gostava tanto das aulas, o fato de Rafael Vernet ter usado a palavra “ortodoxo” e Itamar Assiere dizer que na Escola de Música da UFRJ não existia espaço para a música popular, além do exemplo de sua professora de órgão alemã. Cliff Korman estudou com um professor que ele admirava e tocava o gênero que ele gostava, que mesmo abordando assuntos técnicos, “menos atraente”, ele argumentava mostrando a importância desses estudos para se tornar um bom pianista popular. Isso não diz que o estudo não era rígido, já que ele disse que passou seis horas estudando escalas e assuntos relacionados à técnica durante um bom tempo, mas parecia ser mais consciente e com mais sentido de uso, devido aos argumentos do professor. Cliff Korman não tinha o objetivo de se tornar um pianista clássico, ele já sabia o que queria tocar e isso ajuda bastante na conscientização de cada estudo, tudo que é estudado ganha mais sentido, e o papel do professor ao saber abordar e argumentar essas questões antes de cada estudo é muito importante. Rafael Vernet e Itamar Assiere passaram bastante tempo na instituição estudando o repertório erudito e com mais evidências de serem futuros músicos clássicos, mas em algum momento de suas vidas, todos começaram a demonstrar um interesse e uma identificação pela música popular, inclusive Haroldo Mauro, e tiveram as suas experiências profissionais na música popular. Com exceção de Cliff Korman, que já queria estudar jazz e estudou o repertório clássico como ferramenta para adquirir técnica, todos os outros adquiriram técnica separadamente, com professores diferentes, no início de suas formações. O fato de terem estudado o piano clássico antes proporcionou a eles um grande desenvolvimento técnico e domínio do instrumento que, segundo Rafael Vernet, foi determinante, acredito que não só para ele como para todos, na capacidade de resolução de problemas técnicos que vieram

posteriormente. Mesmo sendo pianistas populares, todos cultivam até hoje uma relação com a música/piano clássico, seja como instrumentistas ou ouvintes. Como Cliff Korman citou, é muito importante procurar um professor de piano clássico, não para se tornar um pianista clássico, mas para ter ajuda nas resoluções técnicas dentro do idioma em que se está atuando. Outro ponto em comum entre Haroldo Mauro e Rafael Vernet é que eles foram autodidatas na música popular, desenvolvendo suas habilidades de maneira informal, descobrindo e aprendendo com discos, ouvindo outros músicos, no convívio, com livros, tocando. Itamar Assiere também teve uma colaboração tocando nas bandas covers com seu irmão, aprendendo músicas de ouvido, mas também estudou harmonia e improvisação no CIGAM.

2 - Como você trabalha as questões de técnica e leitura musical com seus alunos?

Haroldo Mauro

Quanto à técnica, minha primeira preocupação é como tirar som do instrumento. Aprendi, com o William Daghlian, que é preciso treinar o cérebro no processo de amparar, sustentar, nos dedos, o peso do braço, para que o som saia robusto, mas sem golpear as teclas com violência, o que já produz um som menos agradável. Com essa técnica o braço mantém-se relaxado, evitando problemas de tensionamento e dores musculares. A força vem do peso do braço relaxado sobre os dedos. A segunda coisa importante é o uso de pedal. O mau uso deste pode arruinar uma performance. Há várias maneiras de se usar o pedal de sustentação, desde a básica àquelas que o pianista deve ele mesmo criar para situações excepcionais. O uso do pedal para os graves é diferente do uso no meio do teclado, inútil no agudo; há o meio pedal etc. Tanto para a questão do peso do braço como a do pedal, há exercícios específicos. Quanto à leitura, temos na música popular dois tipos. Leitura de notas e leitura de cifras. Na leitura de notas, há também dois tipos. A leitura para aprender a música e a leitura à primeira vista. Nesta última, ensino logo que o mais importante é não parar para corrigir notas erradas, mas se concentrar em não se perder na música. Ao perceber a iminência de uma dúvida, hesitação, o pianista deve dirigir o olhar para um ou mais compassos à frente, pular a parte "perigosa" e continuar contando para mais adiante voltar a tocar. Ou improvisar alguma coisa simples na parte complicada, ou mesmo que toque errada, nunca perder a

contagem de compassos. A leitura para aprender a música deve ser sempre com mãos separadas primeiramente e deve utilizar algumas técnicas específicas para cada situação. Um procedimento muito eficaz para decorar uma partitura, que requer, no entanto, muita paciência, é começar tocando o último compasso e ir adicionando um compasso de cada vez, do final para o início, ou seja, após tocar o último compasso duas ou três vezes, o pianista toca os dois últimos, depois os três últimos, e assim por diante, de forma que todos os compassos vão se repetindo à medida que vai se adicionando os anteriores. Na leitura de cifra o pianista deve aprender que muitas vezes é possível tornar os acordes mais complexos ou simplificá-los, mas que para isso precisa saber a melodia daquele momento. Não só a melodia da partitura, mas a melodia como está sendo interpretada no momento, por ele mesmo, outro instrumento ou voz.

Rafael Vernet

Aprender a ler e escrever música é o nosso processo de alfabetização, é entender os signos que representam a linguagem que expressamos na música. Obviamente, para se fazer música não é imprescindível ler e escrever na pauta. Em alguns tipos de música, no entanto, é fundamental. É raro nos depararmos com um trabalho em música popular que não se utilize de alguma forma de escrita, seja ela em cifras, cifras com marcações rítmicas, melodias cifradas ou mesmo partituras mistas. Se um aluno chega a mim sem noção alguma de leitura/escrita – o que, a bem da verdade, é cada vez mais raro, felizmente – peço a ele que faça algum curso relacionado ao assunto ou procure os bons livros que há no mercado. Não é um pré-requisito para que faça aulas comigo, mas explico que em algum momento a leitura fará falta a ele. Boa leitura e escrita dependem de bons fundamentos e, principalmente, muita prática, portanto é importante começar o quanto antes e acho mais produtivo que o aluno faça aulas específicas sobre o assunto. Às vezes, vejo que alguns alunos possuem dificuldades que têm origem em um início quase traumático - resultado, penso, de alguns métodos equivocados no ensino da teoria musical, que fazem com que a leitura e a escrita se tornem metas inalcançáveis aos estudantes. Já tive alunos com bloqueios nessa área, uma fobia, um medo da escrita. Não é preciso que seja assim e parece que aos poucos as coisas estão mudando, ainda bem. Quanto à técnica, procuro passar aquilo que aprendi, tendo o cuidado de fazer a adaptação de alguns conteúdos que são mais importantes ao estilo que ensino, sempre respeitando a subjetividade dos alunos. Procuro enfatizar a diferença entre técnica e velocidade, termos

usados muitas vezes, a meu ver, erroneamente, como sinônimos. Estimulo meus alunos a fazerem aulas de piano clássico e a participarem de masterclasses com professores renomados na área. Ao longo dos anos fui criando um método e uma série de exercícios que abordam questões específicas da execução em música popular. Em alguns casos são práticas em estruturas fixas, escritas ou não, e, em outros, estruturas que dependem da criatividade do aluno, com improvisação em progressões determinadas ou em ostinatos.

Itamar Assiere

Eu não tenho uma rotina de professor, pois direcionei esse lado para workshops. Ou seja, é uma atividade muito eventual. Nas vezes em que tenho que dar aulas particulares, sempre parto do que o aluno já me apresenta. Procuo melhorar o que o aluno já faz. Cheguei a dar aulas no CIGAM durante os anos 90, e me deparei com muitas situações diferentes. Por um lado, comecei do zero, lendo partituras desde o início. Por outro, as informações de clássico e popular vieram de diferentes fontes ao longo do tempo. Portanto, essas informações na minha cabeça são um tanto caóticas. E confesso ter uma dificuldade na hora de organizar isso para aplicar a um aluno. Por isso optei por personalizar o estudo de cada aluno, em vez de "tome esse método aqui e me traga a lição 1, 2, e 3 para semana que vem". Às vezes, muitas vezes, o aluno quer uma coisa, mas você sente que ele precisa de outra. É comum que o aluno tenha queimado etapas, tenha aprendido por métodos "fáceis", mas falta alguma percepção, pode ser rítmica, pode ser harmônica ou outra. E é comum o aluno querer que você despeje toneladas de métodos que tenham essa função milagrosa de lhe transformar no mais novo Chick Corea da praça. É decepcionante para eles descobrir que isso não existe. E é comum que eles desistam das aulas em pouco tempo. O que mais gosto é de dar aulas de prática de conjunto. Aí eu me sinto em casa. Porque ensino aquilo que eu vivo, e senti muita falta de orientação quando comecei a tocar em grupo. Foi botando o ouvido para funcionar e prestando atenção nos meus ídolos acompanhadores: Cesar Camargo Mariano, Gilson Peranzetta, Wagner Tiso, Jota Moraes, Fernando Merlino, Leandro Braga, João Carlos Coutinho, Cristóvão Bastos e outros. E, como tecladista, você acaba tendo que programar bateria, baixo, cordas, metais. Aí acaba tendo que absorver a linguagem de outros instrumentos, o que é maravilhoso, muito enriquecedor. Mesmo se você só tocar piano solo!

Cliff Korman

Para abordar as duas coisas já temos literatura. Dependendo do aluno, várias leituras: leitura de música erudita, em livros de metodologia que começam do simples para o complexo, como o Béla Bartók, Kabalevsky, são vários. Aí eu vou escolhendo o que é necessário para cada aluno. Vou fazendo um programa, por exemplo: em três meses temos que fazer “X” estudos. Para escalas existe o Hanon, o dedilhado está lá. E em relação a música popular, podemos pegar peças como as de Kabalevsky ou as de Bach, o livro da Anna Magdalena Bach, por exemplo, e colocar cifras ou, pelo menos, analisar. Dá para aprender tudo junto. Não é para introduzir complexidades, mas sim simplicidade, com vários sistemas. Depois disso tudo, o músico popular tem desafios específicos, já que a maioria das nossas partituras não são completas. Não mostram o que a mão esquerda faz, qual acompanhamento, qual nota, etc. O próximo passo é pegar uma melodia simples, com cifra, e tentar entende-la, como executá-la. Para quem já está trabalhando com mais experiência, eu uso, por exemplo, partituras de orquestra, ou partituras de *big band*, que tem muita convenção, forma, tem que trabalhar isso.

Considerações sobre a questão 2

Nessa questão do ensino da técnica e leitura encontramos similaridades, mesmo quando o processo apresenta algumas diferenças. Cliff Korman utiliza métodos mais voltados e focados no assunto, métodos usados no ensino tradicional do piano. Por mais que Itamar Assiere não se utilize de métodos fechados, ele também utiliza recursos do ensino tradicional, tanto para a técnica quanto para a leitura. Rafael Vernet, apesar de sugerir um estudo com professores do ensino do piano clássico e leitura, não abre mão de trabalhar essas questões, utilizando materiais que fizeram parte de sua formação, porém com o cuidado de adaptar alguns conteúdos e respeitar a subjetividade dos alunos. Haroldo Mauro enfatiza o fato de tirar som do piano, assunto muito importante no ensino tradicional do piano. Também ensina a usar o pedal, ou seja, é nítida a preocupação com o domínio do instrumento, entender o piano. Em relação à leitura, todos também utilizam recursos do ensino tradicional. Seja usando os métodos, como Cliff Korman, ou adaptando algumas coisas, como Rafael Vernet. Haroldo Mauro divide em duas partes, a leitura para aprender a música e à primeira vista, com formas diferentes de estudar. Rafael Vernet também aconselha seus alunos a aprenderem em cursos específicos de leitura.

Cliff Korman e Haroldo Mauro também falaram do ensino da leitura de cifras, como entendê-la e executá-la dentro de cada contexto. Aproveitam para ensinar as duas leituras juntas, numa mesma situação.

É importante ressaltar que a proposta não é fazer uma espécie de síntese da maneira de trabalho de cada um. É impossível resumir em algumas linhas os anos de experiência que eles possuem. Quando é dito que algum professor faz algo, não quer dizer que o outro não faça, por exemplo: Ao dizer que Haroldo Mauro enfatiza o fato de tirar som do piano, não se conclui que os outros não reforcem isso também. É óbvio que todos trabalham essa questão, mas como mencionado, é impossível escrever tudo o que fazem em uma página. A proposta é colher o que eles citaram e refletir a partir disso. Não fazendo comparações entre eles ou elegendo uma maneira de ensinar “perfeita”, mas sim aproveitando cada similaridade ou diferenças entre eles. É muito importante notar que todos utilizam recursos do ensino tradicional do piano, seja para o ensino de técnica ou da leitura, adaptando cada um à sua maneira. Esses são os pontos relevantes da pesquisa. Muitos professores de piano não sabem o que usar e como trabalhar os recursos do ensino tradicional. Temos quatro relatos muito relevantes que podem ajudar essas pessoas, não só citando métodos, mas também tratando de especificidades como identidade de cada aluno e lugares de atuação.

3 - Como você definiria os termos: “ensino tradicional do piano” e “ensino do piano popular”?

Haroldo Mauro

A diferença principal, talvez a única, entre os dois tipos, é o repertório. A técnica dos dedos, pulso e braços, pedal, é a mesma. Apenas há que aplicá-las de acordo com as situações específicas. Por exemplo, para tocar uma fuga de Bach é necessário que o pianista adquira grande independência entre os dedos para que se distingam as vozes. Um dedo pode ter que tocar com mais força que outro; a melodia de uma voz começa com dedos de uma mão depois continua na outra, etc. E tudo isso precisa ser apresentado com clareza, evitando diferenças que venham a obscurecer o movimento das vozes. Algo semelhante ocorre quando o pianista sola uma canção de bossa nova. O quinto dedo da mão esquerda mantém a pulsação do baixo nos tempos 1 e 2 do compasso, podendo variar vez ou outra com a ajuda de um ou mais dedos; a melodia é tocada com os dedos mais

externos da mão direita (3,4 e 5), e os acordes, imitando a batida de um violão, são tocados com os dedos disponíveis da mão esquerda e da mão direita. Por exemplo, polegar e indicador de cada mão em um acorde, polegar da esquerda e três dedos da direita no outro, e claro, os acordes são tocados com uma batida cujo ritmo é diferente tanto do ritmo do baixo como o da melodia. São três partes independentes, cada uma com ritmo diferente, exigindo também independência entre os dedos.

Rafael Vernet

Frequentemente sou convidado a responder perguntas como essa, especialmente em teses universitárias. Acho que é um assunto ainda muito controvertido. Costumo dizer que o grande conhecimento, a “cultura” do instrumento, encontra-se no repertório clássico, acumulado ao longo do tempo por tantos intérpretes e professores. Os pedais são um bom exemplo: é bastante comum que os pianistas que não tenham essa formação encontrem dificuldade em usá-los adequadamente. O repertório clássico é vastíssimo e, mesmo que não sejamos capazes de executá-lo, é preciso que o conheçamos. Sugiro sempre aos meus alunos que frequentem concertos e ouçam os grandes pianistas da história. Conhecer Claudio Arrau, Horowitz ou Arthur Rubinstein é tão importante quanto conhecer Bill Evans, Bud Powell ou Monk - para ficar apenas em alguns exemplos. Acho importante tocar Bach, pois é também fundamental para o pianista de música popular o bom entendimento das vozes, dos planos que as envolvem, a sua distinção e boa interpretação. Se a verticalidade surge da horizontalidade, é fundamental também compreender estes dois aspectos como interdependentes e interligados. Mas é verdade também que há alguns aspectos, algumas características que são exigidas para a boa execução da música popular, que não encontram uma solução satisfatória se nos basearmos apenas nos livros e técnicas de piano clássico. Sendo assim, a vivência, o conhecimento das canções, o treinamento auditivo, o entendimento das funções e progressões e uma compreensão rítmica apurada são importantes qualidades de um bom músico popular. Pode-se dizer que o repertório de música popular entra pelo ouvido de inúmeras formas e independe da presença da partitura e/ou cifra. No caso do repertório clássico, a partitura torna-se imprescindível, pois é a música de autor por excelência e cabe ao intérprete entender e traduzir as intenções do compositor e acrescentar a sua visão, o seu ponto de vista sobre aquela obra. Por fim, como já disse antes, alguns exercícios podem ser criados pelo professor com o objetivo de obter maior desenvoltura

e um aperfeiçoamento da execução em música popular. Por serem específicos, inerentes à própria linguagem, são pouco encontrados na bibliografia de música clássica. De qualquer modo, acho que essas fronteiras, no que se refere à boa formação do músico, devem ser atenuadas e relativizadas, para que ele possa usufruir tanto do vasto repertório da música clássica e seus grandes compositores, como da liberdade e da criação espontânea que a música popular e improvisada pode proporcionar.

Itamar Assiere

Ensino tradicional do piano - métodos clássicos, início do zero a partir da partitura e da teoria musical, ênfase no ensino da leitura à primeira vista (o que não é corrente no Brasil), repertório baseado nos mestres tradicionais da música clássica.

Ensino do piano popular - o início não precisa ser a partir do zero. Pode-se ensinar a partir do que o aluno já oferece. Mas estimulando a leitura musical e o preparo para a atuação em conjunto, que é o que o músico popular faz na maioria das vezes. Se o aluno for profissional, pode-se direcionar o aluno para aperfeiçoar o que já faz, até mesmo indicando o ensino do piano clássico para questões técnicas. Estímulo à improvisação, tanto melódica quanto harmônica.

Cliff Korman

É questão de foco. O que acontece na música popular? A gente vai focando. Qual é a finalidade de tudo isso? O que a carreira vai exigir? Isso para os dois lados, porque de uma certa maneira, existe uma separação. Na música erudita vai ter mais foco na técnica mais evoluída, o domínio do instrumento que é mais focado, por exemplo, em vários graus de pianíssimo, não só um. A técnica que se aplica em vários compositores, não é a mesma técnica. Debussy não é Chopin, nem é Bach, óbvio, nem Mozart, são diferentes. Tem coisas em comum, mas não é o mesmo toque. Quando está montando um repertório desta carreira, é preciso saber que alguém que toca um prelúdio de Debussy sem olhar a técnica não vai conseguir. A questão é o foco e a especialização, não é apenas leitura à primeira vista, ou seja, a música erudita exige repertório e técnica, além da experiência com esse repertório. Como frasar, o que é uma frase? Uma especialização do instrumento e do gênero. Da mesma maneira que o músico popular vai olhando para os gêneros em que ele tem interesse. É talvez mais complicado um pouco porque os gêneros

populares de informação de balanço, de percussão, de sentido, de acentuação, de jeito, todas as coisas que existem. Além do repertório, da tradição do piano. Há uma tradição. Pensando na música brasileira nós temos Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Radamés Gnattali, tem o samba jazz. Tem uma tradição de som, de jeito. Tem o Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal. Possivelmente você vai pegar uma música do Gismonti que não está escrita, terá apenas a melodia. Como que você vai executar essa música pensando nele? Claro, a gente tem também uma certa liberdade de interpretação na música popular e como se pode interpretar essa música respeitando-a?

Considerações sobre a questão 3

Há uma concordância entre eles no que se refere, em uma visão ampla, ao piano clássico relacionado ao domínio do instrumento, em uma técnica mais apurada, à leitura mais trabalhada; e ao piano popular mais relacionado à criatividade, liberdade de interpretação, independente da presença de partitura ou cifra. Porém é importante notar e refletir em alguns pontos que mostram até onde existe ou não essa separação. Haroldo Mauro fala das situações específicas, dizendo que a técnica é a mesma, assim como os demais falaram, uma vez que o instrumento é o mesmo. Como disse Rafael Vernet, essa fronteira, no que se refere a uma boa formação do músico, deve ser atenuada e relativizada. Itamar Assiere complementou dizendo que o próprio músico popular pode procurar estudar a música clássica para aperfeiçoar a técnica. O foco do repertório é diferente, como disse Cliff Korman, mas quanto menos existir essa separação, mais o músico vai enriquecer sua vivência estética.

É importante e inspirador notar o quanto eles são abertos para a música clássica. Fica evidente que, mesmo tendo suas vidas profissionais voltadas para a música popular, eles reconhecem tudo como música. Não é uma questão somente de técnica ou métodos organizados que o ensino tradicional proporciona, mas toda a riqueza de um repertório que é preciso ser usufruído somados a liberdade e criação espontânea que a música popular e improvisada proporciona, como disse Rafael Vernet.

SEGUNDO GRUPO

1 – Você pode descrever, por favor, com detalhes, como se deu a sua formação de pianista?

Antonio Guerra

Eu fui criado em uma família muito musical. Tive acesso à diferentes maneiras de absorver música dentro de casa. Enquanto minha avó me dava aulas semanais de piano, mais ligado ao ensino de música clássica, meu pai cantava e tocava ao violão, músicas do cancionário popular brasileiro. Isto foi despertando meu interesse por muitos segmentos da música. Quando eu fiz doze anos cansei da maneira mais tradicional que minha avó me ensinava e fui estudar com uma professora mais ligada à música popular, aonde aprendi a ler cifras e fui iniciado na bossa nova e ao Choro. Aos quinze anos parei de estudar piano. E aos dezesseis, fui reestruturando minha ligação com a música, tocando com os amigos nas festas e descobrindo que o piano poderia estar presente em qualquer gênero. Aos dezessete, meu pai, que sempre me levava para os concertos no Municipal e na Sala Cecília Meireles, me apresentou um disco do Bill Evans. Ali eu percebi que o piano podia ser tocado com muita leveza e criatividade e meu interesse pela música se intensificou muito. Fui estudar na escola de Choro com o Cristovão Bastos, que me ensinou como o piano poderia se transformar dependendo do contexto. Ainda sem saber se a música era de fato minha atividade principal, fui estudar Engenharia de Produção na UFRJ. Durante os dois anos em que estudei lá, descobri que a música era o que eu queria e abandonei a faculdade de Engenharia. A partir daí, fui estudar com a Cristina Bhering, que me preparou para o vestibular na Unirio, e, apesar de ser muito ligada a música popular e aos estudos de percepção, ela me incentivava muito a leitura à primeira vista. A partir daí fui fazer o curso de Bacharelado em Arranjo na Unirio, conheci o Professor José Welington que me incentivou muito a formar um repertório clássico. Em seis meses de aula já estava com um Recital de Piano Solo agendado. Depois fui estudar com o Rafael Vernet, que me abriu vastos campos na improvisação, com sua metodologia muito eficiente. Em 2011, ganhei uma bolsa de estudos para ir para Suécia estudar por seis meses composição e improvisação. Lá tive tempo de amadurecer o que vinha estudando ao longo dos anos e tive contato também com o Jazz Europeu e algumas formas criativas de pensar a música. Tive oportunidade de estruturar meu primeiro disco, e até escrever um quarteto de cordas para um quarteto sueco. Quando eu voltei, em 2012, fui estudar com a Maria Teresa Madeira na Unirio, aprofundando meus estudos na música clássica. A partir daí, já estava bem atuante no mercado de trabalho e até hoje vou conciliando os estudos com os shows que preciso me preparar que também me desenvolvem.

Natan Gomes

Com nove anos comecei a ter aulas de bateria, mas não deu muito certo e logo em seguida meu pai comprou um teclado da marca Casio para mim. Comecei a fazer aula de teclado com um rapaz da igreja mesmo, tive algumas noções de teoria musical, mas nada muito profundo. Ele passou o básico, como formação de acordes, escalas maiores e menores, valores das figuras, nomes das notas na pauta e depois fiquei estudando sozinho. Sempre fui muito curioso. Eu ficava tirando músicas e solos de piano de ouvido. Com uns dezesseis anos voltei a estudar partitura, comecei a estudar alguns livros como Hanon e Czerny, mas não tive nenhum professor me orientando. Com vinte anos fiz algumas aulas de improvisação com Glauton Campello, mas nada voltado para o piano e aos vinte e três anos comecei a ter aulas de piano com David Feldman, abordando assuntos como improvisação, técnica e som.

Danilo Andrade

Minha formação se deu primeiramente como baterista, iniciando cedo meus estudos, aos sete anos. Meu irmão, treze anos mais velho, desde cedo também já era pianista profissional, sendo uma forte influência para mim. Ao começar a desenvolver meus estudos na bateria, nos encontrávamos para tocar juntos e, ao passar do tempo, me via mais interessado em saber tocar o que ele fazia no piano do que em acompanhar na bateria. Então aos onze/doze anos comecei a fazer aulas particulares com o grande professor Tomás Improta, o mesmo com quem meu irmão estudara na infância, com formação erudita e popular. Meu pai, que também era músico trompetista, havia tentado com que eu me interessasse pela aula do Tomás aos 6 anos, porém na época não era algo que me motivava e, logo, não dei continuidade. Com Tomás, tinha aulas mistas, parte técnica, parte repertório, tanto popular como erudito. E, paralelo a isso, aprendia músicas populares com meu irmão decorando acordes rebuscados que eu ainda nem mesmo os entendia ou sabia nomear. Mais tarde, já com uns quinze anos, começava a me juntar com colegas de escola e formar grupos com repertórios de jazz e música brasileira. Rapidamente a prática de tocar na noite me gerou frutos e o ouvido foi se aprimorando. Aos dezoito comecei a tocar com Ana Carolina, e daí por diante outros grandes artistas

de MPB onde tive um grande amadurecimento estético e uma vivência profissional da música *Pop*.

Gustavo Salgado

Comecei, aos sete anos, tocando na igreja. O tipo de estudo era muito voltado a conhecimento de cifras para a execução das músicas tocadas naquele meio. Inicialmente, fui aprendendo oralmente com outras pessoas que também tocavam e só depois de uns dois anos "tocando de ouvido" é que fui realmente estudar com um professor. Por volta dos quinze anos, comecei a ouvir bastantes discos de jazz, fusion, principalmente os pianistas Keith Jarrett, Herbie Hancock, Chick Corea, e procurava repetir os solos, acordes e texturas que ouvia nos discos. Acredito que foi uma fase em que desenvolvi bastante minha percepção musical. Aos dezessete, ingressei no Curso de Aperfeiçoamento Musical Ian Guest (CIGAM) do renomado educador musical Húngaro radicado no Brasil Ian Guest. Lá, pude realmente estudar Harmonia, Improvisação, Percepção Musical e Arranjo com uma didática, dinâmica e organização que nunca havia tido antes. Posso dizer que meu estudo se "organizou" a partir daí. Aos dezenove, ingressei na UNIRIO, no curso de Arranjo, mas logo vi que me faltava um embasamento técnico, que nunca tive em meu estudo do instrumento. Poderia ter conhecimento de escalas, de fraseado e outras coisas, mas sentia que muitas vezes minha mão não respondia ao que eu queria tocar. Resolvi então mudar meu curso de Arranjo para o Bacharelado em Piano, e foi aí que tive meu primeiro contato com a música erudita e o refinamento técnico que ela proporciona. Fiz o bacharelado em Piano com o Claudio Dauelsberg. Com ele, pude intercalar os estudos de música erudita com música popular. Através dessa vivência, meu estudo, hoje em dia, se dá sempre trabalhando uma peça erudita para manutenção técnica em consonância aos outros tópicos e estilos que sigo estudando de acordo com a demanda de trabalhos, interesses, etc.

Considerações sobre a questão 1

A formação de cada pianista entrevistado é bem parecida. Todos começaram ainda criança e em um ambiente musical, seja em casa ou na igreja. Além disso, todos tiveram acesso a professores que ensinavam o que queriam ainda bem cedo, diferentemente dos

pianistas da outra geração que começaram com aulas de piano erudito, mesmo não gostando tanto. Apenas Antonio Guerra passou por essa situação no presente caso, mas algum tempo depois, ele mesmo estudou na Escola de Choro. O ensino do piano popular já era mais acessível, diferente para o primeiro grupo. Outra similaridade é que todos começaram a tocar ainda novos, seja na igreja, na escola ou com os familiares. Atualmente, o acesso a outros músicos é mais simples. É muito mais fácil montar uma banda com os amigos e começar a tocar, assim eles puderam desenvolver o ouvido, entender o piano em diferentes situações e desenvolver a criatividade ainda bem cedo. Outro ponto em comum é o estudo do piano clássico como apoio. Todos estudaram algo desse repertório, não para se tornarem pianistas clássicos, mas com o objetivo de adquirir técnica ou conhecer o repertório.

2 – Como você avaliaria sua formação pianística? Ela foi bem estruturada e sistematizada ou você acredita que existam aspectos a serem aperfeiçoados? Comente.

Antonio Guerra

Durante anos, compartilhei minha angústia quanto ao meu desconhecido “futuro” como pianista. Não sabia se queria seguir pela música clássica, em que eu sempre tive facilidade em estudar, ou se largava tudo para me dedicar a música popular, aonde, na minha opinião, o conhecimento é mais disperso e difícil de ser sistematizado. Com o tempo, eu entendi que este conflito era, na verdade, a minha identidade artística. Hoje busco transitar entre os estilos sem buscar esta divisão. Posso aprender sobre improvisação estudando Ravel, e posso aprender sobre técnica tirando um solo de um Keith Jarrett, com sua técnica e articulação impecável.

Natan Gomes

Na verdade, eu não tive formação pianística. Ela não foi bem estruturada, pois não tive professor de piano erudito. Existem muitos aspectos a serem aperfeiçoados como

técnica, leitura e dedilhado que para mim são questões de importantes. O som é outra coisa que me preocupa muito quando estou tocando piano.

Danilo Andrade

Acho que minha formação se deu de uma forma não muito sistematizada, pois, apesar das aulas com o Tomás serem muito didáticas, minha vontade e curiosidade de aprender músicas e “sair tocando” sempre foi maior, e com isso desenvolvi muito rapidamente o ouvido e deixei para trás lacunas como a leitura e a “boa técnica” das quais ainda gostaria de me aperfeiçoar.

Gustavo Salgado

Eu diria que a minha formação como pianista foi bastante desordenada. Não tive um acompanhamento desde cedo e, devido a isso, estudava as coisas que me interessavam, sem avaliar uma "cronologia", ou um trabalho a médio/longo prazo de desenvolvimento técnico, dando um passo de cada vez, levando em conta o grau de exigência de cada peça. Muitas vezes, invertia uma ordem do que estudar, trabalhando primeiramente coisas mais difíceis e em seguida estudando outras que poderiam ajudar como "pré-requisitos" da peça que estudei anteriormente, além da falta de consciência técnica que tive ao longo da minha adolescência, acarretando em diversas situações onde tive tendinites e outras dores por (mau) esforço repetitivo, me obrigando a parar os estudos algumas vezes. Quando você não aborda um tópico de cada vez, você deixa algumas lacunas no seu desenvolvimento, e por mais que você consiga - no decorrer da sua vida musical - resolver esses pontos, dá mais trabalho e gasta mais tempo quando você fica nesse vai e volta, ao invés de seguir um trajeto bem traçado.

Considerações sobre a questão 2

A situação de Natan Gomes e de Danilo Andrade é bem parecida. Por mais que Danilo Andrade estivesse com um professor, os dois desenvolveram a questão do ouvido e acabaram deixando lacunas nas questões técnicas e de leitura. O mesmo aconteceu com Gustavo Salgado, mas como ele se dedicou ao piano erudito mais tarde, conseguiu

resolver essas questões. Mas ao notar o início dos seus estudos, é importante ressaltar o perigo da ausência de um professor, chegando a desenvolver problemas como tendinites, pelo fato de não ter uma boa organização com os materiais estudados. Antonio Guerra, único que começou estudando piano clássico ainda quando criança, não levantou questões referentes à técnica ou leitura, isso já parecia estar bem resolvido nos seus estudos. Sua questão era o que fazer com isso tudo, ou para onde caminhar? Ele não conseguia unir ou, talvez, não conseguia ver um resultado ou o quão produtivo essa união era para a sua formação. Hoje, como ele mesmo disse, ele consegue até estudar técnica com um jazzista e improvisação com um pianista erudito. Um outro ponto muito interessante para ressaltar é que mesmo com todo acesso a informação e com escolas de música popular, o Antonio Guerra considera o conhecimento da música popular disperso e difícil de ser sistematizado. Todos utilizaram palavras parecidas quando se tratavam de suas formações. O Natan Gomes disse que não foi bem estruturada, o Danilo Andrade não muito sistematizada e o Gustavo Salgado usou desordenada. Essa falta de sistematização na formação do pianista popular ainda é presente e, talvez, o fato de envolver a criatividade, liberdade e a subjetividade do aluno, seja a razão e motivo para a dificuldade de falta de sistematização.

3 – Como você definiria os termos: “ensino tradicional do piano” e “ensino do piano popular”?

Antonio Guerra

Eu acredito que o ensino tradicional do piano está ligado ao velho molde brasileiro em preparar os pianistas para tocarem o repertório clássico europeu, principalmente alemão. Apesar de este ensino ter sido muito questionado pelo Mario de Andrade, que acabou reformulando o ensino nas universidades, acredito que este ensino tradicional traz bases técnicas bem sólidas, para qualquer pianista. Devido a tradição do ensino de piano, este molde é muito acessível em termos de informação, sem falar da literatura pianística, aonde os principais compositores de música clássica escreveram para o piano. Diferente de outros instrumentos, que possuem repertório mais restrito.

O ensino do piano popular está mais ligado aos tipos de levadas, leitura de cifra e conhecimento de harmonia, onde a busca, em minha opinião, deve ser em formar uma identidade criativa ao pianista. Em última instância, o campo da improvisação se torna o

principal campo de pesquisa, aonde o conhecimento deve ser apreendido com o fim da espontaneidade ao tocar.

Natan Gomes

O ensino tradicional do piano para mim é estudar técnica, leitura, peças eruditas e saber tirar som do piano. O ensino popular do piano geralmente você toca por cifras, às vezes o professor passa alguma coisa de divisão rítmica, não tem tanta cobrança com relação à técnica e leitura.

Danilo Andrade

Considero o ensino tradicional como algo formal e fechado onde leitura e técnica são fundamentos essenciais no instrumento. E o ensino de piano popular, creio estar mais relacionado ao ouvido musical, cifras e improviso, dando ao aluno uma relação aparentemente mais livre com o instrumento através de percepções de formas e fórmulas recorrentes na música popular.

Gustavo Salgado

Creio que o "ensino tradicional do piano" é, de certa forma, universal. É aquele passo a passo que encontramos no estudo da música erudita: Você começa estudando técnica, seguindo um e/ou vários manuais de técnica pianística (seja Hanon, Cortot, Beringer, entre outros), segue com os estudos de Czerny, peças para juventude, minuetos, e segue evoluindo nas peças e estudos de acordo com o quanto desenvolve pelas peças e estilos, sempre aumentando o grau de dificuldade e a exigência técnica. Sei que não existe uma cartilha específica, onde todos os pianistas do mundo estudam as mesmas peças e tocam exatamente as mesmas coisas para chegarem ao mesmo ponto, mas existe um parâmetro do que fazer e de como fazer, respeitando as diferenças de cada escola, e é inegável que há um vasto material partiturado e consolidado para esse ensino. Já o piano popular, pelo menos no Brasil, a coisa começou de uma forma muito oral, muito no "boca-a-boca" ou no "tirar o disco". Essas coisas também são boas, mas creio que se tivermos uma estruturação maior no ensino do piano popular, o rendimento pode ser maior e deixar menos lacunas. Vejo que nos Estados Unidos, há inúmeros livros voltados para o Piano

no Jazz. Milhares de *songbooks*, manuais, livros de transcrições dos principais pianistas do cenário mundial. Aqui no Brasil, o Almir Chediak fez um excelente trabalho, não falando especificamente de piano, mas música popular, com os *songbooks* que publicou. Ainda assim, creio que há pouco conteúdo publicado voltado especificamente para estudo do piano popular. Além do mais, existe ainda uma mentalidade separatista, onde quem toca erudito não toca popular, e vice-versa, e quem toca erudito, toca lendo e, quem toca popular, toca "de ouvido". Acho de grande valia a quebra deste paradigma. Quando analisamos os principais pianistas populares em atividade, vemos que muitos deles estudaram música erudita durante toda a vida ou tiveram um contato presente durante a infância e adolescência (muitos estudam até hoje), e essa vivência musical os ajudou na consolidação da sua arte. Quando olho para o "ensino do piano popular", ainda vejo uma estrutura em formação, precisando de ajustes para se consolidar ainda mais enquanto estudo, mas já tendo um avanço bem significativo se comparado as décadas anteriores, onde muitos dos pianistas populares não tinham qualquer tipo de contato com partitura e seus estudos passaram longe de qualquer método ou material publicado.

Considerações sobre a questão 3

Sobre o ensino do piano popular, todos falam a mesma coisa. Voltado para a leitura de cifras, levadas, improvisação, dando muito destaque a liberdade de criação. Talvez a expressão mais comum seja a aprendizagem por meio do ouvido. Como Gustavo Salgado ressaltou, a forma predominante de ensino é oral ou com discos. Ele também faz uma crítica a falta de material e de certa estruturação no ensino, gerando várias lacunas principalmente na técnica e leitura, também comentado pelo Natan Gomes. A organização do ensino tradicional é outro ponto comum a todos também, sendo muito rico em métodos, manuais, literatura de um modo geral. Dessa maneira o estudo de técnica e leitura fica sendo mais organizado e estruturado, com diversos métodos progressivos, dando ao aluno uma melhor formação pianística, com mais domínio no instrumento. Gustavo Salgado comentou a importância da união da técnica e leitura com o ouvido, liberdade e criatividade, dando como exemplo grandes pianistas populares em atividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já mencionado algumas vezes, não é de interesse da pesquisa uma busca por uma maneira “exata” de educar, pelo contrário, um dado interessante discutido foi a falta de uma sistematização ou de uma forma única do ensino do piano popular. No início do trabalho foi abordada a relação da música com o meio social de cada músico e a partir daí foi visto que o que é interessante para um não é necessariamente interessante para o outro. Cada pessoa tem as suas singularidades. Sendo assim, o objetivo da pesquisa foi conhecer diferentes maneiras de ensinar, porém de pianistas com uma vasta experiência e altamente requisitados, sejam como instrumentistas ou professores.

A abordagem de leitura e técnica nas aulas de piano popular foram os principais objetos de pesquisa. Começamos tomando conhecimento das formações dos pianistas e é importante ressaltar alguns dados: um dado muito relevante é ter consciência da importância da leitura para o pianista popular. Por mais que a liberdade, criatividade e aprendizagem por meio do ouvido, por exemplo, sejam características de um pianista popular, a falta da leitura impossibilita o músico para diversas atividades, como, por exemplo, o estudo de bons métodos tradicionais para o desenvolvimento técnico e a falta de preparo para diversos trabalhos, como orquestras, *big bands*, gravações, ou qualquer outro trabalho que utilize leitura, o que é cada vez mais comum. Como Cliff Korman ressaltou, é uma exigência profissional. Outro dado importante é conhecer o instrumento, sua tradição, conhecer o piano e seus grandes compositores. Todos os pianistas estudaram com professores do ensino tradicional, não para se tornarem pianistas clássicos, porém para conhecer mais o instrumento, repertório e desenvolver a técnica. Como Rafael Vernet comentou, esse estudo o possibilitou uma facilidade, ao menos no que se refere à destreza, para tocar música popular. São vários os tipos de contribuições, como o bom uso do pedal, citado por Haroldo Mauro, o ganho ao tocar uma balada quando se tem acesso a mão esquerda do Chopin, segundo o Cliff Korman, por exemplo. Notou-se também a importância em procurar um professor de piano clássico não só para o desenvolvimento técnico, mas para um estudo mais consciente e organizado, evitando dores musculares e até mesmo tendinites, como Gustavo Salgado destacou.

Sobre como abordar leitura e técnica, percebeu-se semelhanças no que se refere ao uso de métodos tradicionais nas aulas. Notou-se a importância de não abrir mão da vasta literatura que o ensino tradicional possui e da aproximação dos conceitos popular e

clássico. É evidente que existem diferenças, porém o instrumento é o mesmo. A técnica dos dedos, pulso e braços, pedal é a mesma. É questão de foco, repertório e exigências da carreira. Ao abordar assuntos do ensino tradicional é muito positivo argumentar sobre a importância do que irá ser estudado, assim os estudos ganham mais sentido, gerando mais interesse ao aluno. “O educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão” (FREIRE, 1996, p. 13). Adaptar os recursos do ensino tradicional dentro da proposta de ensino e respeitar a subjetividade do aluno, como destacou Rafael Vernet, é uma prática de extrema relevância.

A discussão de unir elementos do ensino tradicional com o ensino popular vem crescendo cada vez mais no Brasil. São diversas as pesquisas e professores que tratam desse assunto. No primeiro grupo ficou evidente a separação dos conceitos, pois os estudos de técnica e leitura foram desenvolvidos com professores do ensino tradicional e suas habilidades de pianistas populares foram desenvolvidas como autodidatas, com exceção do Cliff Korman que iniciou seus estudos nos Estados Unidos. No segundo grupo, todos os pianistas estudaram em suas aulas de piano popular assuntos ou recursos do ensino tradicional ou, mesmo sendo pianistas populares, procuraram professores do ensino tradicional para o estudo de técnica ou conhecer mais o repertório. Nota-se um desenvolvimento no ensino do piano popular, sendo cada vez mais estruturado, trabalhando desde de assuntos ligados a criatividade até leitura e técnica.

REFERÊNCIAS

BACH, J. S. *O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1959.

CZERNY, C. *Coletânea: 60 pequenos estudos, Vol. I*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1932.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

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

GURGEL, K. S. B. Ensino instrumental: uma reflexão sobre a iniciação ao piano. *Anais do XVI Encontro anual da ABEM*, Campo Grande, 2007.

GURGEL, K. S. B. Iniciação ao piano: um estudo comparativo dos métodos “Meu Piano é Divertido” de Alice G. Botelho e “Explorando Música Através do Teclado” de S. Marion Verhaalen. *Anais do XV Encontro anual da ABEM*, João Pessoa, 2006.

HANON, C. *O Pianista Virtuoso*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1983.