

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

**O APRENDIZADO NÃO FORMAL DE CONTRABAIXISTAS EM SÃO GONÇALO E  
A FALTA DO ENSINO DO INSTRUMENTO NA ACADEMIA**

**FRANCISCO NILSON**

**RIO DE JANEIRO, 2014**

**O APRENDIZADO NÃO FORMAL DE CONTRABAIXISTAS EM SÃO GONÇALO E  
A FALTA DO ENSINO DO INSTRUMENTO NA ACADEMIA**

Por

FRANCISCO NILSON

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, para conclusão do curso de licenciatura em música, sob a orientação do Doutor Alexei Michailowsky

Rio de Janeiro, 2014

DEDICO ESTE TRABALHO A DEUS QUE ILUMINOU O MEU CAMINHO DURANTE  
ESTA CAMINHADA.

## **AGRADECIMENTOS**

A toda minha família, em especial minha esposa Greice por todo apoio, incentivo e ajuda em todos os momentos.

Sou muito grato ao meu orientador Dr. Alexei Michailowsky por sua valorosa contribuição, paciência e disposição durante toda a elaboração deste trabalho.

A todos os professores da UNIRIO com tive a oportunidade de aprender ao longo destes anos.

A todos os amigos que fiz ao longo desses anos de vida acadêmica, com quem tive oportunidade de conviver, aprender e fazer música.

NILSON, Francisco. *O aprendizado não formal de contrabaixistas em São Gonçalo e a falta do ensino do instrumento na academia*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Nesta monografia, apresento resultado de investigação de processos de aprendizagem de contrabaixistas em ambiente não formal. Por meio de entrevistas, identifiquei e analisei como é o processo de aprendizado e desenvolvimento técnico de músicos contrabaixistas profissionais e amadores através de práticas musicais. O aprendiz, por participar de redes sociais como família, amigos ou igreja é incentivado e tem a oportunidade de aprender fazendo, através da interação e troca de experiências existentes nesses grupos. Discuto as razões da inexistência de cursos de bacharelado e licenciatura voltados para o baixo elétrico no ambiente acadêmico, deixando de atender aos principais anseios dos estudantes que tocam este instrumento e acabam obrigados a seguir outros cursos por falta de opção.

Palavras-chave: baixo elétrico; aprendizado não formal; aprendizado musical.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>CAPÍTULO I – A HISTÓRIA DO CONTRABAIXO</b> .....	9
<b>1.1 - Origem</b> .....	9
<b>1.2 - Contrabaixo Elétrico</b> .....	13
<b>CAPÍTULO II – APRENDIZAGEM INFORMAL, NÃO FORMAL, FORMAL</b> .....	16
<b>2.1 – Conceitos</b> .....	16
<b>2.2 – Aprendizagem musical não formal</b> .....	20
<b>2.3 - Entrevistas</b> .....	24
<b>CAPÍTULO III- BAIXO ELÉTRICO NA ACADEMIA</b> .....	27
<b>3.1 – Mercado musical e o Baixo elétrico</b> .....	27
<b>3.2 – Relevância do curso</b> .....	34
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	36
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	37
<b>ANEXOS</b> .....	39

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, pretendi investigar processos de aprendizagem de contrabaixistas e discutir as razões da inexistência de cursos de bacharelado ou licenciatura voltados para esse instrumento. Entender a relação entre jovens e o baixo elétrico, analisar qual a motivação na busca do aprendizado e desenvolvimento técnico deste instrumento, que muitas vezes é iniciado por conta própria. Também busquei questionar porque o baixo elétrico não é ensinado na universidade, mesmo sendo um dos instrumentos mais presentes no cenário da música popular brasileira. O baixo elétrico é encontrado em diversos grupos musicais de vários gêneros, sua presença é importante nesses grupos, sendo assim, sua ausência na academia deixa de atender aos interesses e desejos do aluno baixista: estudar o seu instrumento na universidade e receber ali as melhores condições para seu desenvolvimento técnico.

O objetivo deste trabalho foi pesquisar como são os processos de aprendizagem de baixistas profissionais e amadores em São Gonçalo, suas motivações e sua busca por materiais de estudo disponíveis no mercado para o baixo elétrico. Refletir acerca da relevância do baixo elétrico na música brasileira e sobre sua ausência no ambiente acadêmico.

O baixo elétrico é um instrumento moderno se comparado ao contrabaixo acústico, e de muita aceitação entre os jovens, sendo muito comum jovens buscarem por conta própria uma aproximação com esse instrumento. Movidos pelo desejo ou influência de algum amigo ou familiar, muitos começam a tocar baixo elétrico sem nunca terem estudado música e sem um direcionamento de um professor.

Muitos baixistas buscando um conhecimento formal e acadêmico, de nível superior, buscam em outros estados ou até mesmo em outros países, pois as duas grandes referências do ensino de música no Rio de Janeiro (UNIRIO, UFRJ) não oferecem um ensino de baixo elétrico, somente contrabaixo acústico e voltado para a música erudita.

O baixo elétrico está presente em diversos grupos musicais, ele tem uma presença significativa em diversos gêneros musicais brasileiros, sendo assim, sua falta na academia deixa uma lacuna no currículo do instrumentista que deseja um desenvolvimento técnico e um aprendizado acadêmico deste instrumento.

Instrumentistas que já atuam profissionalmente seriam beneficiados com o ensino do baixo elétrico na academia, além de estudantes que querem adquirir um conhecimento teórico e técnico do instrumento.

O presente projeto de monografia justifica-se, pois trabalhos acadêmicos que tratam sobre a aprendizagem não formal do baixo elétrico não foram encontrados, foi pesquisado na revista da ABEM, ANPPOM e site do Departamento de Educação Musical do IVL e pouco se fala sobre o instrumento na academia. Por ter conhecimento que o aprendizado de músicos contrabaixistas tem características semelhantes, o trabalho investigou a relação entre o baixo elétrico e os jovens que decidem por conta própria tocar este instrumento, qual a motivação, qual a metodologia utilizada, onde encontram materiais para estudo, critérios para escolha dos materiais. O projeto também aborda o fato do baixo elétrico, assim como outros instrumentos modernos como guitarra e bateria não serem encontrados na academia, visto que é enorme o número de estudantes que já estão na universidade e tocam esses instrumentos, criando uma demanda para a criação de cursos de graduação voltados para eles. Deixando uma lacuna no currículo desses instrumentistas.

A cidade de São Gonçalo foi escolhida para direcionar meu foco de estudos, por conta de uma comunidade significativa de baixistas profissionais e amadores atuantes nessa cidade.

Foi utilizada como referencial teórico para esta pesquisa a perspectiva de José Carlos Libâneo (2004), segundo o autor é necessário ampliar o conceito de educação e enxergarmos como um fenômeno social, o processo educacional não acontece somente no ambiente escolar, a educação é também um produto do desenvolvimento social e está diretamente ligada aos interesses e relações sociais.

Gohn (2006) faz uma análise comparativa na tentativa de demarcar as categorias da educação: não formal; informal; formal. Segundo a autora é comum a comparação entre educação não formal e a educação formal, e ainda o uso da educação informal como sinônimo da educação não formal. Ela critica o uso indiscriminado dessas categorias e propõe critérios para distingui-las.

Na área da Educação Musical existem alguns trabalhos que o foco é o aprendizado não formal. Santos (1991) faz um levantamento de pesquisas feitas por etnomusicólogos e musicólogos sobre práticas musicais não formais em contextos diversos. Para a autora após o levantamento dessas pesquisas, vários pontos podem ser destacados contribuindo com a aprendizagem musical. Conde e Neves (1984/85) examinaram processos de aprendizagem em



diversas manifestações culturais na cidade do Rio de Janeiro e municípios fluminense, e constataram que os processos de aprendizagem aplicados nessas manifestações contrastam com processos formais aplicados na escola. Garcia (2011) faz um estudo de casos múltiplos. Ele acredita que a falta de material e professores leva músicos no início de suas carreiras a buscarem sozinhos um desenvolvimento técnico e teórico. Para Marques (2008) o que mobiliza o aluno a uma autoformação é uma falha na comunicação entre escola e aluno, quando o estudante não encontra na escola aquilo que está inserido no seu contexto. Galvão (2007) através de pesquisa, de caráter qualitativo exploratório, diz que o fator determinante é o contexto social do estudante, esse ambiente é responsável por motivar e ajudar a superar dificuldades iniciais de aprendizagem.

A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e entrevista por meio de questionário, enviados para os participantes, via email. O questionário de 20 questões visava coletar dados sobre o aprendizado de cada participante e suas opiniões acerca da importância de um bacharelado em baixo elétrico. Foram entrevistados cinco contrabaixistas profissionais e amadores (todos do sexo masculino), atuantes na cidade de São Gonçalo, com média de idade de 33 anos, sendo que o mais novo tinha 24 anos e o mais velho 40. Os nomes dos contrabaixistas foram mantidos em sigilo, para não expor nenhum dos entrevistados. No entanto, os entrevistados foram registrados seguidos de numeração para diferenciar cada músico. A cidade de São Gonçalo foi escolhida para a pesquisa por ter um número expressivo de contrabaixistas e por haver pontos em comum no aprendizado dos músicos entrevistados, todos iniciaram seus estudos voluntariamente, sem o direcionamento de um professor.

## CAPÍTULO I

### A HISTÓRIA DO CONTRABAIXO

#### 1.1 - Origem

O baixo elétrico é um instrumento moderno se comparado ao contrabaixo acústico. Para tratar da origem do contrabaixo devemos ter como ponto de partida a idade média. Em meados do século XV, compositores começam a incorporar notas mais graves em suas obras, a busca por harmônicos graves fez com que construtores de instrumentos da época desenvolvessem um instrumento afinado uma oitava abaixo da viola da gamba, chamado violone.

Tais acontecimentos contribuíram para a ampliação da ótica musical, abrindo campo para novas experimentações, novos estilos, proporcionando um ambiente favorável ao surgimento de mais compositores, construtores de instrumentos, favorecendo o desenvolvimento musical da época, inclusive viabilizando a existência do contrabaixo. (CARRARO, 2011, p. 29).

Suas origens são imprecisas, o termo violone aparece nos séculos XVI e XVII, segundo o dicionário Oxford de música. “Termo impreciso que data de 1520. Nos séculos XVI e XVII o contrabaixo da viola da gamba era frequentemente designado por violone” (KENNEDY, 2014). O Violone seria supostamente um antecessor do contrabaixo, porém não existe uma unanimidade quando se trata da origem do contrabaixo.

Essa imprecisão e falta de dados contribuem para o surgimento de teorias contrárias a respeito da origem do contrabaixo. Segundo Sonia Ray (1996), duas teorias acerca da origem do contrabaixo vem sendo defendida nas últimas décadas, a dos musicólogos A. Domestsch e R. Elgar, que defendem o contrabaixo sendo uma evolução do violone, sendo assim um instrumento da família da viola da gamba. Outra teoria existente é do contrabaixista e pesquisador francês Paul Brun e os musicólogos C. Sachs e I. Cohen, eles consideram que o

contrabaixo é um instrumento que está ligado a adaptações que instrumentos derivados da família do violino sofreram.

Ray não pretende discutir qual seria a teoria correta, apenas mostrar que importantes pesquisas vêm sendo desenvolvidas tendo o contrabaixo como objeto de estudo, destacando a importância do instrumento para a história e evolução da música. “O contrabaixo evoluiu acompanhando a própria evolução da orquestra, com a qual assumiu funções de acompanhante e, mais recentemente, de solista”. (idem, p. 15).

Ainda segundo essa autora, no Brasil não há registros sobre a origem e desenvolvimento do contrabaixo, porém a instrumentação do rico repertório musical no período colonial aponta para a presença de contrabaixos nos grupos de câmara, provavelmente importados.



*Figura 1- Violone, antecessor do contrabaixo – Nuremberg Século XVII  
(Fonte <http://ianwatchorn.com.au/VioloneBusch.htm>)*

Como já foi dito o contrabaixo acompanhou a evolução da orquestra, sendo assim era comum sua presença na música de concerto. A música popular adota o contrabaixo a partir do início do século XX. Jonas Silva Júnior cita Berendt, e diz que o contrabaixo é incorporado ao jazz tendo papel de destaque na seção rítmica das orquestras desse gênero:

Toda orquestra de jazz é composta por um grupo melódico e um grupo rítmico. O primeiro geralmente abarca um naipe de sopros, com instrumentos como pistão, o trombone e o saxofone; já o segundo, abarca os instrumentos base da prática jazzística: piano, baixo, bateria. (BERENDT, 1987, apud SILVA JÚNIOR, 2006, p. 6).

O contrabaixo passa a desempenhar a função de ponte entre a seção rítmica e melódica, por ter uma tessitura grave e ser um instrumento monofônico (uma nota por vez), o contrabaixo atua na seção melódica fortalecendo e sustentando a harmonia, ao mesmo tempo que atua junto aos instrumentos de percussão na construção do ritmo. Função desempenhada até então pela tuba, entretanto o contrabaixo ganha destaque passando a ser considerado como a espinha dorsal de um conjunto, substituindo definitivamente a tuba.

O contrabaixo, ou simplesmente baixo, tem a função de dar a base harmônica para o conjunto. Essa base é indispensável, embora para o ouvinte não-iniciado, esse instrumento pareça de pouca importância por não ser tão forte como os outros. Ele é, porém, a espinha dorsal de um conjunto. Ao mesmo tempo possui um função rítmica. (BERENDT, 1987, apud SILVA JÚNIOR, 2006, p. 7).

Paralelamente a incorporação do contrabaixo ao jazz, na música popular brasileira Alexandre Guedes (2003) diz que é lícito supor a presença do contrabaixo em gêneros associados aos primórdios do choro:

O contrabaixo sempre foi largamente utilizado em conjuntos de música de salão, costume importado da Europa. Na medida em que os gêneros que estão associados aos primórdios do choro eram executados em salões brasileiros, é lícito supor que sua prática utilizava o contrabaixo (GUEDES, 2003, p. 26).

O autor diz que é comum associarmos ao violão as baixarias realizadas no choro, e não ao contrabaixo. Tendência que segundo o autor se deve pela omissão da indústria fonográfica, pesquisadores e instrumentistas.

Quando iniciamos nossa pesquisa, procuramos detectar a presença do contrabaixo em gravações de choro, material iconográfico e depoimentos. Os resultados desta busca se revelaram bastante surpreendentes, uma vez que o contrabaixo, especialmente em gravações, aparece com frequência muito maior do que se costuma supor. (GUEDES, 2003, p. 20).

## 1.2 - Contrabaixo Elétrico

Como já foi dito, o contrabaixo tinha presença constante tanto na música popular norte-americana quanto na brasileira desde as primeiras décadas do século XX. No entanto o músico contrabaixista da primeira metade do século XX encontrava algumas dificuldades em se apresentar com seu instrumento. Nilton Wood (2014), diz uma das principais dificuldades enfrentada por esses músicos era a amplificação, quando não microfonado ficava inviável tocar ao lado de instrumentos de sopro com uma capacidade de dinâmica muito superior. O contrabaixo acústico é um instrumento projetado para ser executado em ambientes tratados acusticamente como sala de concerto. Fora desse tipo de ambiente, ele se tornaria quase inaudível. Outra dificuldade era quanto ao transporte: em virtude do seu tamanho.

Esse contexto musical do início do século XX foi importante para o desenvolvimento de pesquisas e experimentos na área de amplificação do sinal sonoro, começando por volta da década de 1930.

Um resultado desses processos foi a invenção do contrabaixo elétrico. O baixo elétrico como também é conhecido, é uma invenção norte-americana, construído a partir de um corpo sólido tendo como influência a guitarra elétrica, de início utilizava cordas do contrabaixo acústico, porém ao contrário do mesmo o baixo elétrico possuía trastes o que facilitava a execução e emissão das notas com precisão.

Não se sabe ao certo o inventor desse instrumento, pois projetos parecidos foram desenvolvidos na época. O dicionário de termos e expressões da música, escrito por Henrique Dourado, atribui a paternidade do baixo elétrico a Clarence Leo Fender, técnico em eletrônica do sul da Califórnia. A descrição desse instrumento o apresenta como um

instrumento eletrônico cuja invenção é creditada a Leo Fender, substituiu o contrabaixo acústico nos conjuntos de rock e foi adotado pela maior parte dos grupos de música popular e mesmo de jazz do mundo inteiro. Exerce a função do contrabaixo acústico, sendo afinado como ele, mas é tocado suspenso a tiracolo por uma alça. Possui de quatro a seis cordas metálicas, cuja vibração é colhida por um captador eletrônico, que por sua vez envia o sinal para um amplificador. (DOURADO, 2004, p. 38).

Outro nome a que se atribui a criação do baixo elétrico é o músico e inventor Les Paul, que também fazia experimentos com captadores e construção de instrumentos. Ele foi muito importante na história da tecnologia aplicada a música, pois além de criar guitarras elétricas

inventou o gravador multipista e efeitos eletrônicos para gravação como o eco, *delay*, *reverb* e o *phaser*, e teria sido o criador do primeiro baixo elétrico (“*bass guitar*”) (MATTERS, 2014).

Segundo Wood (2014), a inquietação e o fascínio do técnico em eletrônica Leo Fender o levaram a construir o primeiro contrabaixo elétrico, em outubro de 1951.



Figura 2 – contrabaixo elétrico Fender Precision – 1951  
(Fonte <http://bassworld.wordpress.com/>)

O mesmo autor diz que no início dos anos 30 vários protótipos de contrabaixo eletrificados por um sistema de captação das sonoridades das cordas foram construídos, porém esses instrumentos permaneciam verticalmente, com o mesmo tamanho da escala do contrabaixo acústico, no entanto sem a caixa de ressonância, batizado de *Upright*.



(Fonte <http://www.territoriomusica.com/historiadaobaixo/?c=3>)

Ainda no início de 1930 o guitarrista Paul H. Tutmarc construiu um contrabaixo *Upright* vertical com captação magnética em sua empresa, a Audiovox Manufacturing, instrumento que não foi produzido em escala industrial. Inspirado nesse primeiro instrumento, Tutmarc construiu em seguida outro instrumento mais leve que substituiria o *Upright* com corpo sólido, trastes e um captador magnético. Ou seja: quase duas décadas antes de Leo

Fender criar o contrabaixo *Fender Precision*, já haveria um instrumento com características semelhantes (WOOD, 2014).



(Fonte <http://www.territoriomusica.com/historiadaobaixo/?c=3>)

Independente de quem tenha sido o primeiro criador do baixo elétrico, o fato é que a partir da década de 1950 o instrumento ganhou espaço em grupos de jazz, apesar do preconceito por parte de alguns contrabaixistas que executavam o acústico. A sonoridade do novo instrumento não os agradava, além da adaptação de novas técnicas de execução. O curioso é que por conta desse preconceito, os primeiros músicos a utilizarem o contrabaixo elétrico foram guitarristas. O baixo elétrico obteve relativo sucesso no meio jazzístico nesses primeiros anos, porém foi no *rock n'roll* e no *rhythm 'n' blues* que ele conseguiu maior destaque e aceitação.



## **CAPÍTULO II**

### **APRENDIZAGEM INFORMAL, NÃO FORMAL, FORMAL**

#### **2.1 – Conceitos**

Para refletir acerca do conceito de educação, devemos primeiramente ampliá-lo e enxergarmos que o processo de educação é um fenômeno que não acontece isolado da sociedade e da política, e que a escola convencional não é a única forma de manifestação do processo educativo, conforme ensina José Carlos Libâneo (2004).

Segundo esse autor, a partir dessa visão ampla compreenderemos que a educação é um produto do desenvolvimento social, ela é determinada através das relações sociais vigentes em cada sociedade, além dos interesses e práticas da mesma, e a transformação da educação está diretamente ligada à transformação das relações sociais. Sendo assim a escola seria então uma das práticas da educação, porém o ensino não estaria restrito à sala de aula ou ambiente escolar.

O conceito de educação para Libâneo abrange o conjunto das influências do meio natural e social, as quais afetam o desenvolvimento do ser humano e seu relacionamento social. Vários fatores naturais, físicos, biológicos, no ambiente social, político e cultural, vivenciados pelo homem exercem ou exerceram uma ação educativa. Esses fatores transmitem valores, costumes, ideias e leis. Grande parte dessas influências são vivenciadas e transmitidas de modo não intencional, não sistemático e não planejado. Elas atuam na formação da personalidade de modo informal, disperso, difuso, mas seus efeitos no processo de educação não podem ser negados, pois é através deles que se dá a socialização. Além disso, esses atos não intencionais se fazem presentes também em ambientes onde ocorrem atos educativos intencionais. Ainda segundo o mesmo autor, a educação pode ser considerada em duas modalidades: a educação não intencional, chamada de informal ou paralela; e a educação intencional, que se desdobra em educação formal e não formal. Como já foi dito, a

educação informal ou não intencional é aquela que resulta das relações sociais, são adquiridas independentemente da consciência de suas finalidades, não existem metas ou objetivos preestabelecidos. No entanto o autor considera um erro enxergar a educação informal com a totalidade do processo educativo. Embora a educação informal perpassasse as modalidades formal e não formal, o processo de socialização não se identifica com o processo educativo intencional e sistematizado. A totalidade do processo educativo não se dá apenas como um processo decorrente da participação social.

Ao longo do desenvolvimento histórico da sociedade, torna-se cada vez mais necessária a prática da educação intencional, pois a complexidade social e cultural, a modernização e desenvolvimento técnico científico, além da participação e contribuição de cada pessoa na sociedade, torna a educação intencional essencial para a sociedade atual.

Libâneo, na mesma obra, desdobra as modalidades de educação intencional em formal e não formal. A educação formal seria aquela estrutura, organizada, planejada intencionalmente, sistemática, um exemplo típico de educação formal é a educação escolar convencional. Embora a educação formal aconteça também em espaços não escolares, desde que seja intencional, sistemática, organizada e planejada. A educação não formal são aquelas que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturada, e sistematizada. São exemplos de educação não formal os movimentos sociais, ONGs, trabalhos comunitários. Na escola as práticas não formais são atividades extra escolares, mesmo estando dentro de um ambiente escolar, assim como se em uma associação de bairro oferecer cursos sobre aleitamento materno para mães e o curso tiver objetivos explícitos, conteúdos, métodos e planejamento, todas essas características são da educação formal.

O autor afirma que é importante entender como se dá a articulação entre as modalidades da educação, ao invés de setorizá-las, pois

é preciso superar duas visões estreitas do sistema educativo: uma, que o reduz à escolarização, outra que quer sacrificar a escola ou minimizá-la em favor de formas alternativas de educação. Na verdade, é preciso ver as modalidades de educação informal, não formal, formal, em sua interpenetração (LIBÂNEO, 2004, p. 89)

No diagrama apresentado na figura 5, Libâneo propõe uma setorização, ainda que esquemática, para tentar explicitar a interpenetração entre a educação informal, não formal e formal. Podemos notar que as fronteiras entre elas são frequentemente fluidas:

<b>EDUCAÇÃO INFORMAL</b>				<b>EDUCAÇÃO FORMAL</b>
		<b>EDUCAÇÃO NÃO FORMAL</b>		
Processos sociais de aquisição de conhecimentos, hábitos, habilidades, valores, modos de agir etc., não intencional e não institucionalizados		Organizações políticas, profissionais, científicas, culturais e etc. educação cívica, educação ambiental, agências formativas para grupos sociais específicos, meios de comunicação de massa, propaganda		Ensino (convencional e não convencional): escolas, cursos de aperfeiçoamento, treinamento etc.
	Família Igreja Trabalho		Sindicatos Partidos Educação de adultos Escolas maternas Creches Formação profissional Extensão rural Atividades escolares extraclasse	
		<b>ARTICULAÇÃO</b>		

*Figura 5 – relações entre aprendizagem informal, não formal e formal.*

Maria da Glória Gohn (2006) discute a categoria “educação não formal” em si, e através de uma análise comparativa busca diferenciá-la da educação formal e da educação informal. Segundo essa autora, é necessário distinguir e demarcar as diferenças entre estes conceitos. A educação formal é desenvolvida nas escolas, e seus conteúdos são previamente demarcados. A educação informal é desenvolvida durante o processo de socialização, onde são construídos valores e culturas próprias, acontece no ambiente familiar, bairro, amigos etc.

A educação não formal é exercida através de processos de compartilhamento de experiências, em espaços e ações coletivas cotidianas. No quadro I, a autora tenta diferenciar os processos de aprendizagem através de uma série de questões.

*Quadro I: Educação formal, não formal e informal segundo Gohn (2006).*

<b>Questões</b>	<b>Educação formal</b>	<b>Educação não formal</b>	<b>Educação informal</b>
Quem educa?	Professores	O outro com quem interagimos	Pais, família em geral, amigos, colegas da escola e etc.
Onde se educa?	Escolas, instituições regulamentadas por lei.	Onde há processos interativos intencionais, locais informais	Casa, rua, bairro, condomínio, clube, igreja etc.
Como se educa?	Ambientes normatizados, com regras e padrões comportamentais definidos previamente.	Ambientes e situações interativos construídos coletivamente, a participação é optativa, e há intencionalidade em aprender e transmitir, troca de saberes.	Em ambientes espontâneos, onde há relações sociais.
Qual finalidade?	Aprendizagem de conteúdos sistematizados, normatizados por leis, formar o indivíduo como um cidadão ativo, desenvolver habilidades e competências várias.	Não há objetivos a priori, os objetivos são construídos no processo interativo, em torno de formação de cidadãos, abertura para novos conhecimentos.	Socialização dos indivíduos, desenvolver hábitos, comportamentos, segundo valores e crenças de grupos que frequentam.
Principais atributos	Tempo e local específico, pessoal especializado, organizado, sistematizado, regulamentado.	Não é organizada por séries, idades, conteúdos. Atua sobre o grupo, formando sua cultura política e construindo uma identidade coletiva. Identificação de interesses comuns.	Processo permanente, não é organizado, atua no campo das emoções e sentimentos.
Quais resultados?	Espera-se uma aprendizagem efetiva, a certificação e titulação permite ir a níveis mais avançados.	Consciência coletiva, identidade com uma comunidade, formação para a vida e possíveis adversidades, valorização de si próprio e auto conhecimento, aprendem a ler e interpretar o mundo.	Não são esperados, os resultados acontecem a partir do desenvolvimento do senso comum.

## 2.2 – Aprendizagem musical não formal

No âmbito musical, há inúmeros trabalhos acadêmicos e artigos tratando do aprendizado musical que se dá em práticas não formais de ensino.

Segundo Santos (1991), é comum a ocorrência de um certo desprazer para os estudantes de música diante de situações formais de ensino musical. A autora diz que alguns profissionais da área consideram esse desprazer inevitável, pois para adquirir alguns conhecimentos são necessários racionalidade e abstração, diferente de processos intuitivos de aprendizagem encontrados na prática não formal.

Por outro lado a autora cita alguns importantes nomes que contribuíram com a transformação do ensino musical formal, utilizando processos naturais de aprendizagem. Orff resgatou o prazer no jogo sonoro, enquanto Suzuki renovou a abordagem metodológica, através da imersão do indivíduo em situações práticas, tal como se dá o domínio da língua materna, sem conhecimento prévio de regras gramaticais ou escritas. Na educação musical brasileira, há várias publicações que refletem os modos de aprendizagem musical em situações não formais. Santos cita Antônio Madureira, que contribuiu com a educação musical a partir de modos nordestinos em contexto não formal de ensino.

Santos afirma que o objetivo de seu artigo é contribuir com a área da educação musical, a autora faz um levantamento de pesquisas feitas por etnomusicólogos e musicólogos sobre experiências musicais não formais em contextos culturais distintos.

Harwood (1976), citado por Santos (1991), diz que o modo de aprender música é mais universal que o conteúdo da linguagem musical. Anthony Seeger (1980), citado pela mesma autora, diz que há necessidade de se estudar a existência de universais entre hierarquias existentes. A autora destaca a semelhança ou não de processos de aprendizagem musical, ainda que em contextos musicais diversos. Para a autora o levantamento dessas características comuns e específicas em grupos culturais diversos pode contribuir para um olhar crítico sobre os processos de ensino e aprendizagem musical.

A autora destaca a comparação feita por Seeger no Alto Xingú, no norte de Mato Grosso. Ele confrontou as práticas dos índios Suyás com as de outros índios da mesma região, verificando que a análise e confronto dessas práticas diferentes ampliam a nossa visão e reflexão sobre nossa sociedade. “Pois amplia-se nossa visão com a análise de manifestações

culturais de outros grupos e tornamo-nos conscientes de aspectos de nossa própria sociedade sobre os quais pouco refletimos” (SANTOS, 1991, p. 3)

Como já foi dito, é comum experimentarmos certo desprazer em situações formais de ensino musical. Porém nas práticas não formais encontradas nos grupos pesquisados, o prazer está não somente na apresentação final, mas em toda construção musical.

Nos grupos pesquisados, a performance não se reduz a um momento final, de apresentação de um produto trabalhado com precisão. Significa, ao contrário, toda uma prática – até mesmo em ensaios – onde o prazer está mais na ação (estar tocando, estar fazendo) que na apresentação final. (SANTOS, 1991, p. 5).

Nketia (1974), citado por Santos (1991), diz que o princípio básico da aprendizagem musical em toda África se dá pela experiência social, onde são enfatizadas a exposição e participação em situações musicais. O aprendizado formal acontece em casos restritos ou quando o conhecimento não pode ser adquirido informalmente. O aprendizado musical na África, ainda segundo Nketia, se dá em dois períodos: no primeiro o indivíduo tem constante contato com a prática musical através da exposição e treino; já no segundo período, um músico mais experiente ajuda o aprendiz no desenvolvimento técnico e ampliação de repertório.

Conde e Neves (1984/85), após examinarem processos de aprendizagem em diferentes manifestações culturais urbanas e rurais na cidade do Rio de Janeiro e em municípios fluminenses, notaram que eles contrastam com processos formais de ensino aplicados na escola. Nas comunidades pesquisadas, pessoas e grupos funcionam como líderes, organizando as festividades, preparando repertório, juntando pessoas que se interessam por música. A função desses líderes tem grande relevância na transmissão de saberes, e preservação das manifestações culturais da comunidade.

Segundo os autores, a escola se considera única na prática educativa, ignorando a vivência cultural da comunidade. Ao invés de fazê-lo, poderia tirar proveito desse contato para uma renovação pedagógica aproximando-se dessas manifestações. A educação formal proposta pela escola seria então uma das soluções possíveis para a ação educacional e cultural.

Será altamente enriquecedor para a escola detectar nos processos não formais de educação musical, empregados pelo povo no seu dia-a-dia, aqueles componentes que provaram eficácia. Sem preconceitos e sem orgulho inútil, a escola poderá assimilar alguns destes processos e modificar linhas de ação, fazendo mais eficaz seu trabalho educacional no trato da música e de outras formas de arte. (CONDE; NEVES, 1984/85, p. 43).

O ambiente não formal e suas práticas possuem maneiras próprias de aquisição de conhecimento. Quando uma criança vem desse ambiente de práticas intuitivas e se depara com a educação formal praticada pelas escolas, ela tende a ter dificuldades na aquisição de conhecimentos, falta de interesse e até mesmo evasão da escola.

Nos ensaios de blocos carnavalescos ou de folia de reis pesquisados por Conde e Neves, a imitação é uma prática importante, a criança responde aos estímulos sonoros, imitando, criando movimentos e gestos. “É a imitação é passo importante para atingir o mundo adulto” (CONDE; NEVES, 1984/85, p. 43). Para eles, há alguns dados a serem levantados do modelo de aprendizado não formal que são importantes, são eles: a troca de conhecimentos e apoio dos mais experientes; o aprendizado utilizando repertório, obras musicais, e não somente exercícios aleatórios; as frequentes e longas situações de ensaios que proporcionam momentos de práticas musicais.

Em um ambiente não formal como os citados, em muitos casos o grupo não dispõe de tempo para que o instrumentista esteja apto para iniciar suas atividades musicais, e isso faz com que o aprendiz tenha um contato direto com as questões técnicas do instrumento e do repertório. O aprendiz se depara com dificuldades técnicas, vencendo-as graças ao apoio e incentivo do grupo, desenvolvendo-se e alcançando um melhor desempenho técnico. “A preparação de novos músicos, sempre influenciada pela premência de tempo, leva em conta este fato, e faz-se através do contato direto com o instrumento e com o repertório”. (CONDE; NEVES, 1984/85, p. 48).

Garcia (2011) faz um levantamento, buscando entender como é o processo de aprendizagem de guitarristas em João Pessoa. A pesquisa é feita primeiramente com professores particulares, “suas respostas foram que inicialmente aprenderam sozinhos” (GARCIA, 2011, p. 55). A falta de material e professores levou esses músicos no início de suas carreiras a buscarem sozinhos um desenvolvimento técnico, através da escuta de rádios, etc. Ele chama isso de autoaprendizagem “na qual o aluno (aprendiz) exerce plena autonomia e controle sobre suas práticas educacionais” (GARCIA, 2011, p. 55).

Segundo o autor, muitas vezes o sucesso do aprendiz no estudo da música está em sua motivação.

O indivíduo que decide aprender música sozinho tem total interesse na matéria e (...) estabelece para si condições para desenvolver seu potencial, objetivando independência, criatividade e autoconfiança, e combina sentimentos e inteligência para obter resultados. (GARCIA, 2011, p. 56).

Na segunda parte da pesquisa, o autor entrevista 16 guitarristas amadores que afirmam que a participação em bandas, igrejas e eventos musicais de família e com amigos contribuíram muito no seu aprendizado. O aprendiz constrói ainda seu conhecimento através da própria curiosidade e do interesse em se aprofundar no assunto, para o que é fundamental a internet, onde há um vasto material (livros, revistas, vídeos, etc). Segundo o autor, no processo da autoaprendizagem, “o aluno constrói suas próprias conclusões a partir da mistura de informações oriundas de fontes diversas” (GARCIA, 2011, p. 61).

Marques (2008), objetivando entender processos de aprendizagem musical extraclasse, faz um estudo de casos múltiplos onde discorre sobre processos de aprendizagem musical de três estudantes de música: “Por meio de entrevistas semi-estruturadas, busquei colher subsídios que pudessem contribuir no levantamento de respostas às questões então levantadas” (MARQUES, 2008, p. 38). O interesse no tema se deu após ela perceber que alguns estudantes de música buscavam espontaneamente informação referente ao seu instrumento, além das informações dadas em aula. Apesar da mobilização de alunos em direção a uma autoformação, a escola ainda tem um lugar especial e insubstituível no conceito desses mesmos alunos, principalmente a figura do professor que é a principal figura no âmbito escolar. No entanto, a autora percebe que há uma falha na comunicação entre escola e aluno, quando este busca algo mais do que a escola lhe oferece e porque a escola não está inserida nesse contexto que ultrapassa seus muros e limites.

Galvão (2007) através de pesquisa de caráter qualitativo exploratório, diz que o fator determinante é o contexto social do estudante; esse ambiente é responsável por motivar e ajudar a superar dificuldades iniciais de aprendizagem. O autor, após entrevistar dez músicos atuantes no mercado popular, concluiu que o ambiente familiar ou amigos próximos foram os responsáveis pelo desenvolvimento musical desses músicos.

A participação em círculos sociais é muito importante no aprendizado musical, Gomes (2009) diz que:

A prática educativa musical que acontece no ambiente familiar não se restringe somente na transmissão e apropriação de conhecimentos, mas a prática é compreendida como cultura, produzindo e reproduzindo elementos da cultura e promovendo a continuidade da tradição musical familiar. (GOMES, 2009, p. 37)



### 2.3 - Entrevistas

O objetivo deste trabalho foi investigar processos de aprendizagem de contrabaixistas em São Gonçalo e analisar o contexto onde ocorre esse aprendizado. Todos os entrevistados começaram a tocar contrabaixo ainda na adolescência. No início do seu aprendizado, não tinham instrumento próprio: utilizavam um instrumento emprestado por um amigo, ou pertencente ao grupo religioso de que participavam.

A participação em círculos sociais foi importante no aprendizado desses contrabaixistas. Nos casos registrados, a família assume um papel de destaque, como pode ser observado na fala de dois dos entrevistados, quando perguntados se tinham familiares que tocavam contrabaixo e que influência eles tiveram em seus aprendizados. O contrabaixista 2 afirma: “Sim! Meu primo, ele me passava muita coisa”. Já o contrabaixista 5 responde: “Sim! Eles me incentivaram muito e me deram muitas dicas”.

O ambiente familiar teve grande importância na educação musical de alguns dos entrevistados. A aprendizagem ocorre eventualmente utilizando práticas não formais. Há a intencionalidade tanto no que ensina quanto no que aprende; ambos têm objetivos a cumprir, porém o ensino não é metodológico e nem estruturado. Normalmente, a pessoa mais experiente começa ensinando algumas notas no braço do instrumento e noções básicas de harmonia e de acompanhamento, porém sem grande abordagem teórica. O aprendizado se dá na prática com o “professor” e o “aprendiz” tocando juntos, observando e escutando o que o outro faz.

Quando no ambiente familiar do aprendiz não há músicos ou alguém que pudesse influenciar musicalmente, os amigos se tornam uma rede muito importante no aprendizado. Todos os entrevistados consideraram que a convivência com amigos teve grande relevância na sua aprendizagem musical. Um exemplo seria o contrabaixista 3, que afirmou: “Sim! Eles me ensinaram cifras e músicas quando eu comecei a aprender contrabaixo.”

Segundo Green (2000), as atividades musicais em grupo são muito importantes. Tocar a partir de discos representa uma atividade solitária, mas essa não é uma característica de pessoas jovens. Normalmente, estes formam grupos quase sempre de amigos, onde todos têm oportunidade de tocar e trocar experiências: “Tocar, compor e improvisar eram assim capacidades adquiridas através de atividades de grupo, mais do que individualmente através do contato direto com os colegas”. (GREEN, 2000, p. 73).

Além de contribuir no aprendizado dos entrevistados por configurar um local de práticas e trocas de experiências, os grupos de amigos também foram importantes para o intercâmbio e a distribuição de materiais de estudo. Isso pode ser observado na fala de dois dos entrevistados, quando questionados sobre a obtenção de materiais de estudo e os critérios para a escolha desses materiais. O contrabaixista 3 afirma: “Quando havia interesse em alguma música para tocar na igreja, eu falava com um amigo.” Por sua vez, o contrabaixista 2 revela: “eu não tinha muitos materiais, então meus amigos me passavam a ideia e eu tocava”.

O ambiente religioso também possui grande relevância no aprendizado dos cinco entrevistados. Como já foi dito, nenhum deles possuía instrumento próprio quando começou a estudar contrabaixo. Na maioria dos casos, o instrumento utilizado por eles nessa etapa pertencia a um amigo ou à igreja que frequentavam. Além da oportunidade de travar contato com o instrumento, a igreja proporcionava oportunidades de participação em práticas musicais. Como pode ser observado na fala de um dos entrevistados (o contrabaixista 1), quando questionado se frequentava ambientes onde existiam práticas musicais e se este ambiente lhe ofereceu uma estrutura musical: “sim, na minha igreja. Ali mesmo, quando eu tinha alguma dúvida, sempre encontrava alguém para me ensinar.” O contrabaixista 4, por sua vez, afirma que as práticas musicais desenvolvidas em sua igreja lhe proporcionaram “a experiência de tocar em grupo, na leitura de cifras e no desenvolvimento harmônico.”

Outro entrevistado, o contrabaixista 5, ainda comenta sobre o benefício de frequentar ambientes onde há práticas em conjunto. Ali, ele recebeu “aprimoramento da leitura a primeira vista, prática de conjunto e troca de experiências.”

Freitas (2008) afirma que em bandas de igrejas geralmente há músicos de vários níveis. Os iniciantes utilizam partituras facilitadas e os mais experientes buscam partituras originais. Segundo a autora, esse ambiente resulta em uma interação e em uma troca de informações, além de estimular o aprendiz a utilizar durante os cultos tudo que pôde aprender nas práticas musicais. Sendo assim, a igreja também representaria um elemento altamente motivador pelo fato de dar oportunidades a seus músicos para efetivamente tocarem e cantarem nos cultos, louvores e atividades comunitárias.

Dos cinco músicos entrevistados, dois começaram a tocar em igrejas: o contrabaixista 1 e o contrabaixista 4. Outros começaram a tocar pela influência familiar: os contrabaixistas 2 e 5. E no caso do contrabaixista 3, o que o influenciou foi a participação em grupos de amigos, tendo a oportunidade de formar uma banda e tocar um repertório que agradasse à maioria do grupo.

Apenas dois dos entrevistados não tinham nenhum contato prévio com instrumentos musicais: para os contrabaixistas 1 e 3, seus primeiros contatos foram de fato com o baixo elétrico. Porém, o primeiro instrumento do contrabaixista 5 foi a tuba, instrumento que aprendeu de modo formal na escola de música Villa Lobos. O contrabaixo, ele aprendeu com dicas e ajuda de amigos. O primeiro instrumento dos contrabaixistas 2 e 4 foi o violão, e em seguida começaram a tocar contrabaixo.

Uma segunda parte da entrevista foi quanto à presença do instrumento no meio acadêmico. Todos os entrevistados manifestaram o desejo de um dia cursar uma graduação no instrumento e consideraram importante a incorporação do contrabaixo nesse meio.

O curso teria muita relevância na carreira do instrumentista, como pode ser observado na fala do contrabaixista 2: “A falta do curso deixa a cargo de cada um a busca em adquirir experiência e um desenvolvimento técnico para um bom desempenho, visto que no mercado atual o músico tem que estar bem preparado, pois se alguém te chama para um trabalho e seu desempenho não responde a expectativa, a tendência é em uma outra oportunidade chamarem outra pessoa”. Segundo a fala do mesmo músico, o cenário musical brasileiro seria importante na formulação da grade curricular, pois nesse contexto se trabalha com uma grande variedade de gêneros musicais, tanto nacionais, quanto estrangeiros. E quando perguntado sobre a demanda, ele responde: “Sem dúvida haveria. Tenho vários amigos contrabaixistas e já conversamos sobre o assunto. Todos lamentam o fato de não haver o curso”.

## CAPÍTULO III

### BAIXO ELÉTRICO NA ACADEMIA

#### 3.1 – Mercado musical e o Baixo elétrico

Segundo o autor Felipe Trotta (2005), a circulação de bens simbólicos pela sociedade através de empresas que produzem, divulgam e comercializam em larga escala constituem um conjunto heterogêneo, a chamada “indústria cultural”. A produção acadêmica no campo da Comunicação girou em torno da “indústria da mídia”, e seus produtos no decorrer o século passado, com destaque para produtos e meios audiovisuais com a popularização do cinema e da televisão. Convencionando chamar de “cultura de massa” os sentidos e símbolos transmitidos pelos meios dessa indústria (televisão, cinema, rádio, jornal). Porém no meio acadêmico, a canção popular vem ganhando espaço e os interesses de estudiosos, deixando os produtos audiovisuais em segundo plano.

A prática musical é uma atividade que ocorre em todas as sociedades, a música é uma habilidade natural do homem. É uma experiência que transmite valores culturais, sociais e sentimentais, sendo assim ela fornece elementos para uma construção de identidades social e afetiva.

Após a invenção do fonógrafo e do rádio a partir do início do século XX, a experiência musical sofreu consideráveis mudanças, pois a possibilidade de circulação dos sons musicais em larga escala, facilitou o intercâmbio e o diálogo entre práticas musicais distintas. Além de a música deixar de ser uma prática momentânea e exclusiva em apresentações ao vivo, passando a ser um produto palpável. Uma melodia cantada, tonal, e acompanhada por instrumentos harmônicos e talvez percussivos, com uma média de três minutos de duração gravada em um disco passa a ser mercadoria. A partir de então é difícil desvincular a criação musical dos veículos que promovem a produção, divulgação, distribuição e consumo de produtos musicais, ao menos no âmbito da música popular.

O consumo musical pode ser definido como apropriação e uso da música em diversas formas como, por exemplo: Ouvir uma rádio; disco; televisão; festas; shows; etc. Esse

consumo é um processo de trocas simbólicas, através dele a cultura expressa princípios, estilo de vida, construindo identidades e afinidades. Para que esse processo aconteça, é necessário proporcionar uma organização que possibilite a apropriação e uso, e regras que organizem o universo das ofertas musicais.

A mais comum formal de organização do universo musical é a divisão deste em gêneros, podendo orientar o consumo, as expectativas do consumidor e distinguir experiências musicais. A divisão se dá utilizando sistemas de classificação, escolhendo critérios e nomeando as categorias, baseada em uma análise comparativa de graus de semelhanças e diferenças dos elementos musicais.

Além da divisão e classificação em gêneros, o universo musical é classificado quanto o valor simbólico do produto. É comum a hierarquização através de julgamentos, desta forma a classificação musical não está ligada somente a sons, mas a pessoas, que também estão classificadas hierarquicamente. “A formação das comunidades musicais implica em um acirramento das disputas pelos critérios de diferenciação das categorias e pela sedimentação de referenciais de legitimidade e qualidade” (TROTTA, 2005, p. 189). Ao falar em gêneros como: jazz; samba; rock; bossa nova; pagode; sertanejo; MPB; etc. Somos capazes de construir mentalmente uma representação de sonoridades, ambientações e comportamentos relacionando a características que identificam essas nomeações.

O baixo elétrico está inserido nesse universo musical, em todos os gêneros citados, além de outros, ele tem presença marcante e de grande importância. Ele se tornou um instrumento popular e de grande aceitação a partir das décadas de 1950 e 1960.

O *rock* foi um gênero que muito contribuiu com a popularização do instrumento em vários lugares inclusive no Brasil. Dentre várias bandas de *rock* que se tornaram famosas na época, pode-se destacar os *Beatles*, principalmente na popularização do contrabaixo, pois Paul McCartney não tratava o contrabaixo como um simples instrumento que pertencia a base rítmica do grupo, mas conseguia colocar o instrumento em destaque com arranjos inovadores para a época (JUNIOR, 2006). É importante observar que McCartney frequentou algumas aulas de música mas a maior parte de seu aprendizado foi realizado de modo autodidata. Da mesma forma, sua função inicial na banda era de guitarrista – os *Beatles* contavam com três guitarristas e um contrabaixista até o ano de 1961 – e com a saída de Stuart Sutcliffe acabou passando para o baixo com uma certa relutância (vide <http://www.beatlesbible.com/people/paul-mccartney/>). Na realidade, Paul McCartney é capaz de tocar vários instrumentos musicais com destreza e isso acabou influenciando sua visão particular do instrumento e de suas possibilidades.

O contrabaixo elétrico foi impulsionado no Brasil pela Jovem Guarda, na década de 1960, e pouco a pouco conquistou espaço em outros gêneros da música brasileira. Além disso, grandes nomes surgiram no Brasil tanto no contrabaixo elétrico quanto no contrabaixo acústico. Normalmente, esses músicos mantinham uma boa técnica e expressão musical em ambos os instrumentos e contribuíram para que a música brasileira ganhasse respeito e credibilidade perante outros gêneros. Alguns desses instrumentistas serão citados a seguir:



Figura 6 – Alex Malheiros e Tião Neto  
Fonte: GIFFONI, 1997, p. 26.

**Alex Malheiros** participou de gravações de discos que fizeram muito sucesso na MPB, tendo iniciado sua carreira discográfica com o grupo de baile do organista Ed Lincoln na década de 1960. Foi músico de estúdio e integra até hoje um dos primeiros grupos instrumentais brasileiros a fazerem sucesso no exterior : o Azymuth, formado no início dos anos 70. Malheiros destacou-se por utilizar instrumentos da marca norte-americana *Rickenbacker*, geralmente associados ao *rock 'n' roll* por conta da influência de Paul McCartney, de Chris Squire (baixista do grupo inglês *Yes*) e de Geddy Lee (do trio canadense *Rush*) e pelo desenvolvimento de linhas de baixo ricas e repletas de variações (com influências claras dos *Beatles* e da música *soul*) num contexto de música popular brasileira (MICHAILOWSKY, 2008).

**Tião Neto** surgiu com a bossa nova. Viveu nos Estados Unidos por muitos anos e tocou na Banda Nova de Tom Jobim e nos grupos *Brazil '65*, *Brazil '66* e *Brazil '77* de

Sergio Mendes, participando das gravações de seus discos, além de atuar como músico de estúdio em outros discos de grandes nomes da MPB.



*Figura 7 – Luizão Maia*

*Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Luizão+Maia&espv=2&biw=1066&bih=633&tbn=is>*

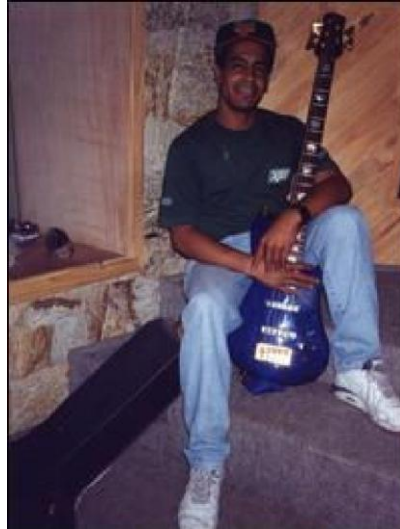
**Luizão Maia**, baixista e compositor, participou de várias gravações entre as décadas de 1970 e 1990. Integrou a banda *Antonio Adolfo e a Brazuca* e acompanhou nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Sivuca, Martinho da Vila, Nara Leão, Gal Costa, Djavan e Dominguinhos.



*Figura 8 – Arnaldo Baptista, com o grupo mutantes*

*Fonte: <http://www.arnaldobaptista.com.br>*

**Arnaldo Baptista** foi contrabaixista do grupo *Mutantes* entre 1965 e 1970, quando passou a dedicar-se aos teclados. Autodidata, foi uma das figuras centrais da transição do Tropicalismo do final dos anos de 1960 para o rock brasileiro dos anos de 1970 e 1980.



*Figura 9 – Jamil Joanes*

*Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=jamil+joanes+baixo&espv=2&biw=1066&bih=633&tbm=isch&i>*

**Jamil Joanes** se destacou na banda *Black Rio* em meados da década de 1970. Participou de diversas gravações e shows, acompanhando diversos artistas.



*Figura 10 – Nico Assumpção*

*Fonte: [www.nicoassumpcao.com](http://www.nicoassumpcao.com)*

**Nico Assumpção** contrabaixista, arranjador e compositor, se destacou no cenário da música instrumental. Entre suas diversas atuações na música brasileira, pode-se destacar os



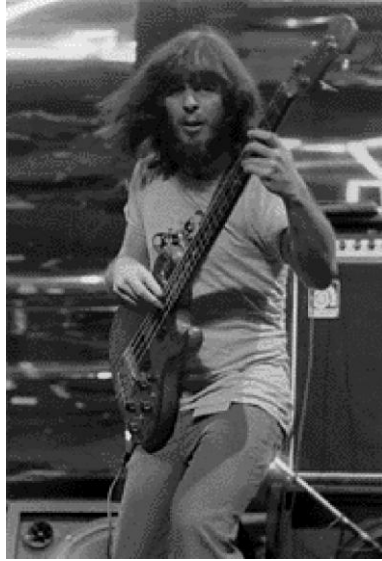
discos de Milton Nascimento, João Bosco, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Wagner Tiso, Cesar Camargo Mariano, Ricardo Silveira, Gal Costa, Helio Delmiro, Maria Bethania, Marcio Montarroyos, Raphael Rabello, Edu Lobo, Léo Gandelman, Toninho Horta, Victor Biglione entre muitos outros.



*Figura 11 – Zeca Assumpção*

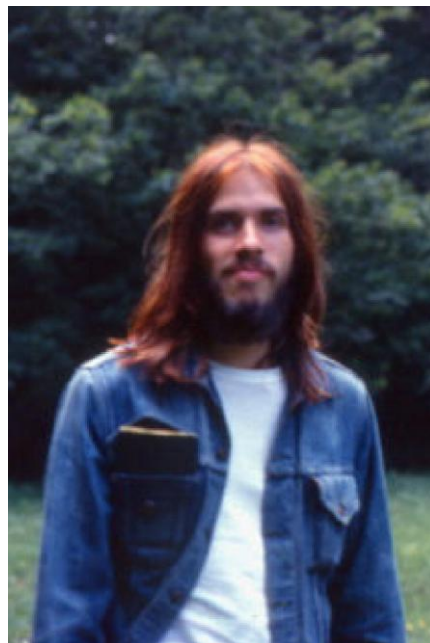
*Fonte: <http://aquilomaisisso.wordpress.com/2010/09/29/zeca-assumpcao/>*

**Zeca Assumpção** um dos primeiros músicos brasileiros a estudar no exterior na (*Berklee College of Music*, em Boston, USA). Primo de Nico Assumpção e especializado no contrabaixo acústico, ainda trabalhou como compositor e arranjador, acompanhando artistas como Caetano Veloso, Hermeto Pascoal, Quinteto de Radamés Gnattalli, Egberto Gismonti.



*Figura 12 - Itiberê Zwarg*  
(Fonte <http://www.brazilianmusic.com/mluiz/mus2.html>)

**Itiberê Zwarg** contrabaixista, arranjador e compositor, trabalha com Hermeto Pascoal há cerca de 40 anos e também atua com sua *Itiberê Orquestra Família* (hoje *Itiberê Zwarg e Grupo*).



*Figura 13 - Liminha*  
(fonte <http://www.blogar.com.br>)

**Arnolpo Lima Filho, o Liminha**, é um dos contrabaixistas que mais se destacaram no cenário do rock brasileiro. Integrou o grupo *Mutantes* a partir de 1970 e, por volta de 1977, transformou-se em produtor fonográfico e passou a atuar majoritariamente nos estúdios.

### 3.2 – Relevância do curso

Segundo Rogério Lopes (2007), a música popular sempre teve pouco prestígio na academia; entretanto, o mercado musical para estudantes e professores de música possui práticas que as universidades se veem obrigadas a incluir em seus currículos, como por exemplo conhecimento tecnológico para produção de música em massa (*jingles*, música popular, trilha sonora). E a inclusão de instrumentos modernos em sua grade curricular, como é o caso da guitarra elétrica e do baixo elétrico, ainda ausentes nas grades de duas grandes referências no ensino superior de música do Rio de Janeiro (o Instituto Villa-Lobos de UNIRIO e a Escola de Música da UFRJ).

Essas duas universidades não oferecem uma formação destinada a preparar o músico para trabalhar no mercado de música popular comercial. Há falta de aulas dos instrumentos mais utilizados nesse universo, inclusive de baixo elétrico, um instrumento diretamente ligado ao mercado. Portanto, o baixista deve dominar vários gêneros musicais e possuir conhecimentos técnicos sobre equalização e gravação e ser capaz de compreender o trabalho do arranjador e do produtor fonográfico e dialogar com esses personagens.

A UNIRIO é vista como uma universidade que valoriza a música popular brasileira, o que é realmente constatado quando encontramos nela um curso de bacharelado em MPB. Este forma arranjadores que vão atuar no mercado brasileiro e eventualmente vão criar arranjos para guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, etc. Isso expõe uma contradição, pois a instituição não forma instrumentistas para tocar estes instrumentos, deixando uma lacuna. Os alunos de arranjo não contam com colegas especialistas nos instrumentos para os quais escrevem. Resta apelar para a sorte de encontrar baixistas entre os próprios bacharelados em MPB e alunos de Licenciatura em Música.

Segundo Mônica Leme (2002), vivemos numa era pós moderna e nos deparamos com informações vindas de vários meios: a TV; o rádio; computadores conectados a uma rede global e internacional. Crianças de diversas classes sociais da população do Rio de Janeiro nascem imersas em toda essa profusão de informações. Entretanto observamos, à primeira vista e principalmente nos grandes centros urbanos, uma padronização cultural que se reflete numa escolha comum: o consumo dos produtos de uma indústria cultural.

Podemos dizer que a indústria fonográfica movimenta grandes quantias de dinheiro, influencia a sociedade e é acompanhada pelo homem em todas as fases da sua vida. Uma indústria tão grande e com tamanha influência requer profissionais experientes e qualificados,

mas as instituições educacionais superiores do país, via de regra, não formam instrumentistas para abastecê-la. Pelo contrário, priorizam a música de concerto.

Uma das funções da academia deveria ser dar ferramentas ao músico para atuar nesse grande mercado popular. Mas quando ela não cumpre com isso, o aluno precisa investir em aulas particulares, cursos estrangeiros, livros, revistas nacionais ou importadas e outras formas de adquirir um conhecimento que não lhe será transmitido pela universidade. Ao mesmo tempo, sente-se perdendo tempo estudando tópicos que não lhe interessam verdadeiramente e que jamais irá aplicar em sua carreira profissional. Ao mesmo tempo, deseja cursar a universidade para satisfazer a si mesmo, à família e à sociedade e para encaminhar-se de alguma forma para o mercado de trabalho como um profissional qualificado. Com isso, Ribeiro (2003) afirma que

a questão é como organizar e selecionar conteúdos para que possam ser assimilados e para que também sejam construídas destrezas, habilidades, valores, procedimentos e atitudes capazes de ajudar os alunos a incorporarem-se ao mercado de trabalho atual – moderno e industrializado, e ao mesmo tempo, formarem-se como cidadãos (RIBEIRO, 2003, p. 2).

Segundo essa autora, a academia deve considerar o contexto social para a construção do currículo, ou seja: analisar o pensamento social, e fatos relevantes que possam ser incorporados ao currículo. Não sendo assim, torna-se desnecessário ingressar na universidade, visto que ela não transmite conteúdos verdadeiramente úteis para a vivência musical do aluno. Isso ocorre com inúmeros músicos que atuam no mercado popular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho mostrou que o contrabaixista aprende em contextos diversos, e que os processos de aprendizagem não formal são fundamentais para os músicos entrevistados. Os processos aconteceram em diferentes níveis: cada entrevistado tem sua própria realidade musical, sendo que o aprendizado não formal foi um complemento a tantos outros eventos educativos vivenciados por eles. Por exemplo: aulas particulares ou cursos livres.

O aprendizado musical dos entrevistados seria classificado como não formal, considerando as modalidades da educação segundo José Carlos Libâneo. A intencionalidade e a não estruturação metodológica, características da educação não formal, estão presentes no início do aprendizado de todos os entrevistados num primeiro momento; ou seja, os primeiros contatos com o instrumento e a aquisição das primeiras técnicas se deram de maneira não formal. Porém, todos os entrevistados notaram que necessitavam de um aprimoramento e tiveram aulas particulares, ou em cursos livres. Elas eram estruturadas e sistematizadas, com conteúdos e metas a serem alcançadas, características da educação formal. Então notamos que há fluidez nessas modalidades onde os entrevistados de início aprenderam de modo não formal. Porém, buscando adquirir mais conhecimento e domínio técnico, passaram por um modo formal de ensino.

Ao refletir sobre os dados coletados para o trabalho, foi possível perceber a importância da participação em círculos sociais como a família, os amigos e a igreja. Esses grupos formam responsáveis pela motivação e contribuição no aprendizado dos músicos entrevistados.

A interpenetração das modalidades da educação nos mostra que os aprendizes migram com fluidez do aprendizado não formal para o formal, dependendo da estruturação e da sistematização. Porém, o contrabaixista que deseja uma formação acadêmica deverá buscá-la em outros Estados ou até mesmo fora do Brasil, pois as duas universidades de referência no ensino de música do Rio de Janeiro não possuem cursos voltados para músico que tocam instrumentos modernos como a guitarra, o baixo elétrico e a bateria. O presente trabalho não procurou encontrar uma resposta para a ausência desses cursos, mas mostrar o quanto a academia brasileira está desconectada das demandas de seus alunos e da realidade do mercado de trabalho ao seu redor.

## REFERÊNCIAS

CARRARO, Gadiego. *Música e educação: o contrabaixo e a bossa, uma perspectiva histórica e prática*. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo. 2011.

CONDE, Cecília; NEVES, José Maria. “Música e Educação Não-formal”. *Pesquisa e Música*, volume 1, p.41-52, 1984/85.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de expressões e termos da música*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

FREITAS, Débora Ferreira de. *Educação musical formal, não-formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino da música nas Igrejas Evangélicas do Rio de Janeiro*. Monografia de Licenciatura Plena em Educação Artística (Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

GALVÃO, Afonso. “Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório”. *Revista da ABEM* n.17 p.29-38, 2007.

GARCIA, Marcos da Rosa. “Processos de aprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento”. *Revista da ABEM*, n.25 p.53-62, 2011.

GOHN, Maria da Glória. “Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas”. *Ensaio: avaliação de políticas públicas em Educação*, v. 14, n. 50, p. 27-38, 2006.

GOMES, Celson Henrique. *Educação musical na família : as lógicas do invisível*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

GREEN, Lucy. “Poderão os professores aprender com os músicos populares?” *Música, Psicologia e Educação*, n. 2, p. 65-79, 2000.

SILVA JUNIOR, Jonas da. *A trajetória de contrabaixistas na MPB*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Licenciatura em educação artística musica, 2002.

LEME, Mônica Neves. *Cultura Popular e Indústria Cultural: a relevância da música de massa no desenvolvimento musical da criança urbana*. Revista Plural, Escola de Música Villa-Lobos, v2. Rio de Janeiro: EMVL, 2002.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* São Paulo: Cortez, 2004.

LOPES, Rogério. *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. Monografia de Licenciatura Plena em Educação artística (Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

MARQUES, Alice Farias. “Processos de aprendizagens paralelas à aula de instrumento: três estudos de caso”. *Revista da ABEM*, n. 19 p. 37-44, 2008.

MATTERS, Pop. Sem data. *Les Paul, The Inventor*. Disponível em <[http://philbrodieband.com/muso\\_les\\_paul.htm](http://philbrodieband.com/muso_les_paul.htm)> Acesso em 10 março 2014.

MICHAILOWSKY, Alexei. 2008. *Da bossa nova ao pop: transformações na obra de Marcos Valle entre 1968 e 1974*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

*Paul McCartney Biography*. Sem data. <<http://www.beatlesbible.com/people/paul-mccartney/>> Acesso em 12 de maio de 2014.

RAY, Sonia. 1996. *Catálogo de Obras Brasileiras eruditas para Contrabaixo*. São Paulo: FAPESP.

RIBEIRO, Sônia Tereza da Silva. “Considerações sobre diretrizes, currículos e a construção do projeto pedagógico para a área de música”. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, Vol. 8, p. 39-45, 2003.

SANTOS, Regina Márcia S. “Aprendizagem musical não-formal em grupo culturais diversos. *Cadernos de Estudo- Educação Musical* n.2/3, p.1-14, 1991.

TROTTA, Felipe. “Música e Mercado: a força das classificações”. *Contemporânea*, vol. 3, no.2, p. 181 – 196, 2005.

WOOD, Nilton. Sem data. *A história do contrabaixo* <<http://www.territoriadamusica.com/historiadobaixo/>> Acesso em 06 de fevereiro de 2014.

## ANEXOS

### Questionário

Favor responder as perguntas abaixo, comentando quando possível.

#### Contrabaixista 1

1) Com qual idade começou a estudar baixo elétrico, e em que ano?

Em 2006, com 16 anos.

2) Quando você começou tinha instrumento próprio?

Não.

3) Você fez aula particular ou em grupo?

Sim. Na igreja

4) Além das aulas de instrumento, você fez outras aulas de música como, por exemplo: percepção, teoria, apreciação musical?

Não

5) Você frequentava ambiente onde existiam práticas musicas?

Sim, na minha igreja.

6) Se sim, este ambiente lhe ofereceu uma estrutura no seu aprendizado?

Sim, quando eu tinha alguma dúvida sempre tinha alguém pra me ensinar.

7) Que benefício este ambiente de prática em conjunto, trouxe para sua educação musical?

Adquiri uma melhor percepção.

8) O que te motivou a estudar baixo elétrico?

Sempre gostei do som do instrumento, tive oportunidade de aprender.

9) Você já tocava outro instrumento?

Não.

10) Você tinha familiares que tocavam baixo elétrico?

Não.

11) Você tinha amigos próximos que tocavam baixo elétrico?

Sim.



12) Se sim, que influência eles tiveram no seu aprendizado?

13) Qual gênero você costumava a ouvir?

MPB, bossa, jazz etc.

14) Como você conseguia materiais para estudo (partituras, métodos, etc.)?

Com amigos da igreja.

15) Quais critérios para a escolha desses materiais?

Música de qualidade

16) Você acha importante que universidades onde há graduação em música, tenham bacharelado em baixo elétrico.

Sim

17) Qual relevância do bacharelado na vida profissional do baixista?

É o reconhecimento do esforço e talento.

18) O curso deve considerar o cenário musical brasileiro, para formular sua grade curricular?

Sim.

19) Seria importante na grade curricular abordar vários estilos musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros?

Sim.

20) Em sua opinião, haveria demanda para esse curso?

Sim.

Obrigado por fazer parte deste trabalho!!!

## Questionário

Favor responder as perguntas abaixo, comentando quando possível.

### Contrabaixista 2

1) Com qual idade começou a estudar baixo elétrico, e em que ano?

Em 1998, com 16 anos.

2) Quando você começou tinha instrumento próprio?

Não.

3) Você fez aula particular ou em grupo?

Não

4) Além das aulas de instrumento, você fez outras aulas de música como, por exemplo: percepção, teoria, apreciação musical?

Não

5) Você frequentava ambiente onde existiam práticas músicas?

Sim. Eu e meus primos costumávamos nos reunir pra tocar violão.

6) Se sim, este ambiente lhe ofereceu uma estrutura no seu aprendizado?

Sim. Aprendia muita coisa.

7) Que benefício este ambiente de prática em conjunto, trouxe para sua educação musical?

Aprendia repertório, e acho que desenvolvia a percepção.

8) O que te motivou a estudar baixo elétrico?

Um amigo próximo tocava, e como no grupo já tinha muita gente que tocava violão, eu comecei a tocar baixo.

9) Você já tocava outro instrumento?

Sim. Violão.

10) Você tinha familiares que tocavam baixo elétrico?

Sim, meu primo. Ele me passava muita coisa.

11) Você tinha amigos próximos que tocavam baixo elétrico?

Sim.

12) Se sim, que influência eles tiveram no seu aprendizado?

Motivação e algumas dicas de harmonia e acompanhamento.

13) Qual gênero você costumava a ouvir?

Rock, MPB, Pop etc.

14) Como você conseguia materiais para estudo (partituras, métodos, etc.)?

Eu não tinha muitos materiais, então meus amigos me passavam a ideia e eu tocava.

15) Quais critérios para a escolha desses materiais?

Não tinha critérios, qualquer material que acrescentasse conhecimento era válido.

16) Você acha importante que universidades onde há graduação em música, tenham bacharelado em baixo elétrico.

Sim.

17) Qual relevância do bacharelado na vida profissional do baixista?

A falta do curso deixa a cargo de cada um a busca em adquirir experiência e um desenvolvimento técnico para um bom desempenho, visto que no mercado atual o músico tem que estar bem preparado, pois se alguém te chama para um trabalho e seu desempenho não responde a expectativa, a tendência é em uma outra oportunidade chamarem outra pessoa.

18) O curso deve considerar o cenário musical brasileiro, para formular sua grade curricular?

Sim. Agente trabalha com uma variedade muito grande de gêneros, por isso o contexto brasileiro deve ser considerado.

19) Seria importante na grade curricular abordar vários estilos musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros?

Sim.

20) Em sua opinião, haveria demanda para esse curso?

Sem dúvida haveria. Tenho vários amigos contrabaixistas e já conversamos sobre o assunto. Todos lamentam o fato de não haver o curso.

Obrigado por fazer parte deste trabalho!!!

## Questionário

Favor responder as perguntas abaixo, comentando quando possível.

### Contrabaixista 3

1) Com qual idade começou a estudar baixo elétrico, e em que ano?

14 anos em 1995.

2) Quando você começou tinha instrumento próprio?

Não.

3) Você fez aula particular ou em grupo?

Não.

4) Além das aulas de instrumento, você fez outras aulas de música como por exemplo: percepção, teoria, apreciação musical?

Não.

5) Você frequentava ambientes onde existia práticas músicas?

Sim. Estava sempre em grupo de amigos que tocavam alguma coisa.

6) Se sim, este ambiente lhe ofereceu uma estrutura no seu aprendizado?

Sim.

7) Que benefício este ambiente de prática em conjunto, trouxe para sua educação musical?

O gosto pelo instrumento.

8) O que te motivou a estudar baixo elétrico?

A falta de alguém que tocava.

9) Você já tocava outro instrumento?

Não.

10) Você tinha parentes que tocavam baixo elétrico?

Não.

11) Você tinha amigos próximos que tocavam baixo elétrico?

Sim.

12) Se sim, que influência eles tiveram no seu aprendizado?

Eles me ensinaram cifras e músicas quando eu comecei a aprender contrabaixo.

13)Qual gênero você costumava a ouvir?

Rock, Gospel, MPB etc.

14)Como você conseguia materiais para estudo (partituras, métodos, etc.)?

Com amigos.

15)Quais critérios para a escolha desses materiais?

Quando havia interesse em alguma música para tocar na igreja, eu falava com um amigo.

16)Você acha importante que universidades onde há graduação em música, tenha bacharelado em baixo elétrico.

Sim.

17)Qual relevância do bacharelado na vida profissional do baixista?

Adquirir mais conhecimento e técnica.

18)O curso deve considerar o cenário musical brasileiro, para formular sua grade curricular?

Sim.

19)Seria importante na grade curricular abordar vários estilos musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros?

Sim.

20)Em sua opinião, haveria demanda para esse curso?

Sim.

## Questionário

Favor responder as perguntas abaixo, comentando quando possível.

### Contrabaixista 4

1) Com qual idade começou a estudar baixo elétrico, e em que ano?

14 anos, 1992.

2) Quando você começou tinha instrumento próprio?

Não.

3) Você fez aula particular ou em grupo?

Particular e depois em grupo.

4) Além das aulas de instrumento, você fez outras aulas de música como por exemplo: percepção, teoria, apreciação musical?

Sim.

5) Você frequentava ambientes onde existia práticas músicas?

Sim

6) Se sim, este ambiente lhe ofereceu uma estrutura no seu aprendizado?

Sim

7) Que benefício este ambiente de prática em conjunto, trouxe para sua educação musical?

A experiência de tocar em grupo, experiência na leitura de cifras e desenvolvimento harmônico.

8) O que te motivou a estudar baixo elétrico?

A paixão pelo instrumento.

9) Você já tocava outro instrumento?

Sim, violão.

10) Você tinha parentes que tocavam baixo elétrico?

Não.

11) Você amigos próximos que tocavam baixo elétrico?

Não.

12) Se sim, que influência eles tiveram no seu aprendizado?

13)Qual gênero você costumava a ouvir?

**Mpb, Jazz e Gospel**

14)Como você conseguia materiais para estudo (partituras, métodos, etc.)?

**Comprando.**

15)Quais critérios para a escolha desses materiais?

**Conteúdo.**

16)Você acha importante que universidades onde há graduação em música, tenha bacharelado em baixo elétrico.

**Sim.**

17)Qual relevância do bacharelado na vida profissional do baixista?

**Ambiente musical e conteúdo de aprendizado.**

18)O curso deve considerar o cenário musical brasileiro, para formular sua grade curricular?

**Sim.**

19)Seria importante na grade curricular abordar vários estilos musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros?

**Sim.**

20)Em sua opinião, haveria demanda para esse curso?

**Sim.**

Obrigado por fazer parte deste trabalho!!!

## Questionário

Favor responder as perguntas abaixo, comentando quando possível.

### Contrabaixista 5

1) Com qual idade começou a estudar baixo elétrico, e em que ano?

Por volta dos 22 anos.

2) Quando você começou tinha instrumento próprio?

Não tinha.

3) Você fez aula particular ou em grupo?

Só pequenas dicas de outros instrumentistas.

4) Além das aulas de instrumento, você fez outras aulas de música como por exemplo: percepção, teoria, apreciação musical?

Sim, percepção e teoria.

5) Você frequentava ambientes onde existia práticas musicas?

Sim: Igreja e Banda Sinfônica

6) Se sim, este ambiente lhe ofereceu uma estrutura no seu aprendizado?

A estrutura possível na época

7) Que benefício este ambiente de prática em conjunto, trouxe para sua educação musical?

Aprimoramento da leitura a primeira vista, pratica de conjunto e troca de experiências.

8) O que te motivou a estudar baixo elétrico?

Interesse pela função do instrumento.

9) Você já tocava outro instrumento?

Sim. Tuba, estudei na escola de música Villa Lobos.

10) Você tinha parentes ou amigos próximos que tocavam baixo elétrico?

Sim



11) Se sim, que influência eles tiveram no seu aprendizado?

**Eles me incentivaram muito e me deram muitas dicas.**

12) Qual gênero você costumava a ouvir?

**Gêneros variados.**

13) Como você conseguia materiais para estudo (partituras, métodos, etc.)?

**Lojas, amigos e internet.**

14) Quais critérios para a escolha desses materiais?

**Conforme a necessidade ou para melhorar alguma deficiência.**

16) Você acha importante que universidades onde há graduação em música, tenha bacharelado em baixo elétrico.

**Sim.**

17) Qual relevância do bacharelado na vida profissional do baixista?

**Formação acadêmica no seu instrumento.**

18) O curso deve considerar o cenário musical brasileiro, para formular sua grade curricular?

**Sim.**

19) Seria importante na grade curricular abordar vários estilos musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros?

**Sim. Até porque o baixo elétrico está presente em vários estilos, nacional e estrangeiro.**

20) Em sua opinião, haveria demanda para esse curso?

**Sim.**

Obrigado por fazer parte deste trabalho!!!