

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes
Curso de Licenciatura em Educação Artística
Habilitação em Música

SILVANA C. A. DE SOUZA

**Trajatória e Desenvolvimento do Processo Criativo e
Técnico de um Músico**

**Rio de Janeiro
2001**

**Trajatória e Desenvolvimento do Processo Criativo e
Técnico de um Músico**

por

SILVANA C. A. DE SOUZA

Orientador: Haroldo Mauro Junior

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Educação Artística com
Habilitação em Música da Universidade do Rio
de Janeiro como requisito para conclusão do
curso

**Rio de Janeiro
2001**

Agradecimentos

Aos meus professores, pelo incentivo e dedicação: José Nunes e Regina Márcia.

Ao meu orientador, Haroldo Mauro.

À professora Marta Ulhoa, pela contribuição por seu material didático.

À Elisabeth Travassos e Luciana Requião, por toda atenção.

Aos meus amigos, pelo tempo e dedicação prestados a este trabalho:
Saulo Alves, Álvaro Neiva e Penha Lima.

Índice

1. Introdução.....	1
2. Capítulo I- Os Processos de Aprendizagem Musical....	5
3. Capítulo II - O Autodidata.....	12
4. Capítulo III - Universidades x Escolas Livres.....	17
Revolução pela Nova Educação.....	22
O Músico-Professor.....	24
5. Capítulo IV - O Computador na Educação.....	27
6. Conclusão.....	33
7. Referências Bibliográficas.....	36
8. Anexos.....	38
Entrevista com Antonio Adolfo.....	39
Entrevista com Francisco Frias.....	47

Resumo

Através de entrevistas realizadas com músicos profissionais, esta pesquisa tenta traçar um elo de ligação entre o músico que possui o ensino formal e o músico que não possui ensino formal, e projetar a importância de autodidatismo na vida de qualquer tipo de músico. Tentando entender e aceitar o difícil processo de amadurecimento profissional do músico, vivenciando os conflitos como uma parte saudável para criação artística, aceitando e compreendendo as imperfeições e diferenças de todo aprendizado musical. Alertando nossos professores, educadores e alunos da importância de revolucionar nosso ensino em direção à realidade do músico profissional atual.

Introdução

Com esta pesquisa pretendo investigar o processo de aprendizagem musical.

Criando uma ponte de ligação entre o músico profissional com educação formal, o profissional com educação não formal e o autodidata com educação informal.

Foram realizadas duas entrevistas com músicos profissionais. Foram pesquisados quanto ao estilo, maneiras e métodos que utilizavam para o aprendizado da música. Através da entrevista poderemos conhecer cada música quanto ao tipo de vida, origem, o que pensa, fatos que influenciaram sua vida profissional, como cada músico encara o ensino dado pelas escolas, ídolos, tendências, instrumentos que tocam e a prática musical; se possuem conhecimento e educação musical, se utilizaram métodos para sua educação musical.

Ressaltando a importância do auto-ditadismo pretendo entender se para ser um autodidata é preciso criar, imaginar para obter conhecimento longe das formas convencionais.

Desta maneira, foram feitas entrevistas com o músico Antônio Adolfo, músico conceituado dentro da música popular brasileira; também compositor de vários sucessos, e instrumentista. Antônio Adolfo foi um autodidata, mas pôr não existir escolas de músicas que satisfizessem suas necessidades em música ele mesmo sentiu a necessidade e a importância em criar uma escola de música. Percebe-se nesse caso a importância em formatar um tipo em ensino voltado para um certo de tipo de músico.

O segundo foi Francisco Frias, professor de violão erudito na UFF. Formou-se pela UFRJ e fez mestrado nos EUA. Escolhi Francisco Frias pôr ser um profissional do estilo erudito e conhecedor do ensino formal e também profundo conhecedor do estilo não formal e do autodidatismo, e conhecedor da música pop e da arte de improvisar. Trazendo para esta pesquisa dados importantes quanto à forma de aprendizagem dos músicos autodidatas, e pôr sua experiência numa escola americana, criamos uma comparação com o ensino brasileiro. Demonstrando assim as falhas de nosso sistema, de nossa estrutura, e como é preciso estudar e mudar.

Desta maneira será possibilitada a comparação dos possíveis caminhos do aprendizado, estabilizando o processo criativo e técnico de cada artista.

Este estudo se justifica pôr eu também viver dentro do meio musical educacional e como cantora profissional tenho percebido o conflito existente em quase todos os iniciantes em música e até mesmo entre os profissionais, quanto a que direção tomar em relação ao estudo e escolas, em como assumir seu próprio caminho , a liberdade em escolher estilos diferentes de tocar e cantar, torna-se independente do estilo padronizado , e como não deixar que o conhecimento e a técnica sejam um empecilho à profissionalização.

Mas também caracterizo como justificativa principalmente a necessidade de aceitar tais conflitos como uma parte saudável para a criação artística, entendendo e aceitando suas imperfeições e diferenças.

Tentar entender o que é sistematização rígida do ensino. Criar um paralelo com essa sistematização “Rígida” entre o ensino formal e o autodidata. Entender que esse tipo de sistematização aparece nos dois tipos de aprendizagem (formal e autodidata).

Tentar entender se o músico menos talentoso pode aproveitar melhor o ensino rígido e se tornar brilhante.

Entender que qualquer músico pode passar pela sistematização de ensino desde que ela seja bem feita e funcione. Como disse Francisco Frias, o que temos que nos atentar é para o mau professor, isso é que é perigoso.

Alertar nossos educadores que o bom professor é aquele que incentiva o aluno a gostar da vida. O músico passa a assimilar melhor o mundo e a música.

Ex.: Se o aluno enxergar o mundo mais harmonioso à sua volta, uma simples escala musical pode se tornar mais bela e mais preciosa ao ser executada.

E entender a relação com o passado de um ângulo mais positivo e importante para o crescimento musical. Tornar o ensino da música erudita mais simples e formativo quanto à hierarquia dos estilos e épocas.

Então teremos analisados como se dá o aprendizado nas escolas e fora das escolas, através dos depoimentos de Antônio Adolfo e Francisco Frias; vamos entender a relação mestre - aprendiz, a prática de ouvir e tocar, o processo de tirar música de ouvido e o porque de tantos músicos que vieram dessa formação e tiveram a necessidade de criar escolas de música com uma linguagem mais simplificada e moderna, e de fácil assimilação para os iniciantes em música ou não; ou seja, a importância em formatar o estudo musical.

Focalizo o ensino e aprendizagem de música praticadas em contextos sociais e culturais diferentes.

Minha expectativa é que questões que acompanham os músicos, quanto à forma de estudar, onde e como aprender, juntando a necessidade de se

profissionalizar e a importância de assumir que o músico completo seria aquele que obtivesse o conhecimento formal sem perder a prática e a intuição dos músicos não formais.

Esperamos que este tipo de questionamento possa um dia não fazer mais parte do cotidiano do músico profissional e do educador brasileiro, para que possamos crescer e evoluir em outras direções e até mesmo dar espaço para outros questionamentos que nos levará a outros universos até então desconhecidos.

Capítulo I

Os processos de aprendizagem Musical

“A educação artística deve ser, antes de tudo, a educação desta espontaneidade estética e dessa capacidade de criação que a criança pequena já manifesta; ela não pode, menos ainda que todas as formas de educação, contentar-se com a transmissão e a aceitação passiva de uma verdade ou de um ideal já elaborados.”

(Piaget)

Geralmente o interesse pela música surge ainda na infância e, se observarmos bem, parece que é a música quem primeiro escolhe seus futuros músicos. É dentro da estrutura familiar, um tio, uma avó, um irmão que sabe música, que são feitos os primeiros contatos com a música, pois acabamos por assimilar a experiência musical dos familiares. Começa-se ganhando um violão ou violino na infância e por aí vai...

Juntamente com tudo isso, o ouvido é muitas vezes nosso primeiro instrumento musical. Ele é o responsável por quase tudo que conseguimos saber sobre música, pois está claro que aquele que souber ouvir bem, será bom ao reproduzir as impressões que ele conseguiu absorver.

“É mesmo um absurdo de querer iniciar o aprendizado musical a partir da leitura e da escrita antes da prática do ouvir e do fazer musical”¹.

Segundo Regina Márcia, “o método Suzuki se volta para a renovação da abordagem metodológica do ensino de instrumentos musicais a partir da imersão do indivíduo em situações práticas, concretas, socialmente significativas, onde se dá o convívio com modelos, tal qual ocorre no domínio

¹ CARVALHO, Ana Paes. O Violão na Escola do Choro. Monografia de Graduação. Unirio, Rio de Janeiro, 1998, p. 6.

da língua materna, sem qualquer conhecimento prévio de regras gramaticais ou da escrita.”²

Todo bebê aprende a falar por imitação, ele não precisa aprender gramática.

O processo de aprendizagem musical não-formal vem de uma vivência musical. Com base na pesquisa sobre aprendizagem musical não-formal em grupos diversos de Regina Márcia, este processo de aprendizagem ocorre entre os povos africanos e asiáticos, grupos indígenas brasileiros e grupos de zona urbana de cultura ocidental que desenvolvem manifestações de caráter popular. Este processo ocorre de maneira espontânea.³

De acordo com o musicólogo Nketia⁴, em determinados grupos africanos, o princípio básico da aprendizagem musical se dá pela experiência social. “Lois Anderson citado por Nketia conta que a condição para alguém se tornar flautista entre os Bagandas antes de sua integração no conjunto é vivenciar o período de imersão completa e constante ou seja viver no meio da banda, ouvindo e vendo”⁵. Este processo também é encontrado em escolas de samba pesquisadas e mencionadas no trabalho de Cecília Conde citada por Regina Maria⁶. O processo de executar o modelo ouvido e reproduzir o que foi visto está presente nas brincadeiras infantis onde o jogo por possuir estruturas rítmicas e sonoras é eficaz na aprendizagem musical.

² SANTOS, Regina Márcia Simão, *Aprendizagem Musical não Formal em Grupos Culturais Diversos*. In Kater, Carlos (ed.) *Cadernos de Estudo: Educação Musical* Nº 2/3 – São Paulo: Atravez, Ass. Artístico-Cultural – UFMG. p. 1-14.

³ CARVALHO, Ana Paes. *O Violão na Escola do Choro*, Rio de Janeiro, p. 6 - 1998.

⁴ SANTOS, Regina Márcia Simão, *Aprendizagem Musical não Formal em Grupos Culturais Diversos*. In Kater, Carlos (ed.) *Cadernos de Estudo: Educação Musical* Nº 2/3 – São Paulo: Atravez, Ass. Artístico-Cultural – UFMG. P. 6.

⁵ *ibidem*

⁶ apud SANTOS, 1991, op.cit.

Com base em minhas pesquisas e entrevistas, posso afirmar que tocar de ouvido é um recurso precioso para todo músico e é fundamental ouvir mais do que se possa reproduzir. É importante fazer contato com as diferentes atmosferas musicais. Um músico nunca pode afirmar ser ele um autodidata independente. Haverá sempre a necessidade de ver outros tocarem, bem como a importância do convívio com grupos de executantes.

O desprazer do aluno no processo de ensino-aprendizagem tem mobilizado educadores e especialistas à busca de soluções para uma práxis educacional mais efetiva.

A educação formal continua trabalhando dualidades falsas, aparentes. Privilegia uma forma de expressão e compartimentaliza o pensar; privilegia o mundo objetivo (externo) sobre o subjetivo (interno), impõe uma organização de experiência, reduzindo a percepção e o sentimento a categorias rígidas, enfatiza a formação tecnológica com desprestígio das humanidades; privilegia uma cultura mantendo um hiato entre esta elite e o fazer cotidiano daquele a quem práxis educacional se dirige.

Segundo Read⁷ (1977), fundador do movimento Arte-Educação, recoloca a educação como o “cultivo dos modos de expressão” como um processo artístico, de criação própria, e a arte como um processo de educação.

Vamos destacar os quatro métodos que representam caminhos da abordagem formal da aprendizagem musical: Dalcroze, Paynter, Orff e Suzuki; embora em graus diferentes, há uma tônica presente nestas quatro propostas. A necessidade de serem os elementos e as construções na linguagem musical “sentidas” antes de qualquer entendimento intelectual.

⁷ A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares – Análise comparativa de Quatro Métodos. Regina Márcia Santos (p.7-112), Fundamentos da Ed. Musical ABEM, 1996

Dalcroze fala do movimento gerado na consciência sensível (eu sinto) ao invés de na construção intelectual (eu sei), cada estímulo corresponde a um movimento instintivo, intuitivo, independente do julgamento em termos intelectuais.

Na proposta de Orff, o trabalho de eco (repetição), de perguntas e respostas e de complementação visa o domínio intuitivo de formas estruturar a linguagem musical. Também para Suzuki, a educação musical é baseada na intuição de estruturas musicais fixadas na mente, sem conhecimento teórico das mesmas. O domínio racional é estimulado posteriormente, sem prejuízo para o domínio intuitivo da linguagem.

Para Paynter, a idéia de sentimento, a “forma” de sentimento, é veementemente destacada, sendo mesmo a mola do trabalho de criação com materiais pesquisados. É o sentimento a ser expresso nos materiais que leva o aluno a trabalhá-los segundo técnicas determinadas. O sentimento se completa com o pensamento e ambos predominam na construção da forma musical, mas a intuição se faz presente na relação com cada novo material, no momento da improvisação, de busca de possibilidades sonoras sem maior compromisso.

Suzuki resgata para a educação formal os procedimentos naturais encontrados em situações não formais de aprendizagem social. Contudo altera-se a relação com a prática, uma vez que há pouca ou nenhuma consideração dos modos de estruturar a linguagem musical no contexto onde ela ocorre.

Orientando a executar um repertório baseado em relações estruturais específicas da cultura ocidental européia, mais se faz necessária a audição constante das fitas cassete para que o aluno (em especial, o da cultura oriental) assimile os modos de estruturação musical alheios à sua cultura.

As propostas de Dalcroze, Orff, Payter e Suzuki; empregadas na educação musical formal, constituem alternativas de conceber tal prática ou favorecem o imediato contato do aluno com o instrumento, propiciando uma prática onde a execução instrumental não depende de conhecimento racional dos elementos musicais empregados (ex.: leitura de símbolos gráficos convencionais) ou de técnicas de execução, ou condicionam esta experiência a uma etapa anterior, preparatória, onde os elementos da linguagem são vivenciados com o corpo, com a voz e/ou com instrumentos musicais de mais fácil manejo.

Já nos grupos de manifestações populares com marcante atividade musical não-formal destacam a necessidade de exposição e participação, de exposição e treino; mostram que a execução instrumental decorre do ver, fazer e do ouvir, da imitação do convívio com certas formas de estruturação musical, priorizando-se o desenvolvimento da sensibilidade e memória auditiva, independente do conhecimento de símbolos abstratos.

Nota-se, na aprendizagem musical, a existência de reforço intrínseco, mais que a aplicação de reforço externo direto. Ssempeke (1975)⁸ relata que ele e seu irmão seguiram treinando pôr “ensaio-e-erro”, sentindo-se “excessivamente alegres” quando conseguiram tocar.(nota)

Quando Ssempeke se refere a uma prática pôr ensaio-e-erro, esta não deve ser compreendida como isenta de mediação cognitiva, pois o modelo ideal era perseguido e, a cada repetição, dava-se a avaliação e eliminação de comportamentos insatisfatórios.

⁸ Idem

O desejo de crescente habilidade na execução de um padrão musical ouvido, funciona na prática musical, como elemento auto-reforçador, autorregulador do envolvimento do aprendiz.

Com bases nos referenciais teóricos citados neste trabalho e em evidências levantadas em contextos não formais da prática musical, chega-se às seguintes considerações triviais sobre a natureza da aprendizagem musical:

A aprendizagem musical deve-se dar no próprio fazer, como atividade intuitiva de caráter fenomenológico, sobre o visto e o ouvido, sendo auxiliada pôr mediadores como palavra rítmica, a imagem tátil, visual e cinestésica.

Cada aproximação do fenômeno musical deve oportunizar uma nova relação com o objeto, evidenciando a natureza espiralada da percepção, através da qual se chega à abordagem racional do fenômeno percebido, bem como ao aprofundamento constante das relações nele existentes e a partir dele possíveis.

A aprendizagem musical deve fazer uso da atividade reprodutiva através da qual se dá a fixação de unidades significativas do fenômeno musical e fixação de formas de estruturar o material sonoro.

A atividade criadora deve decorrer da variação sobre estruturas já assimiladas, como também da atividade de pesquisa e investigação do próprio material, numa experimentação descompromissada, como atividade lúdica.

Uma proposta em educação musical, coerente com a natureza desse conhecimento, deve favorecer um processo de vivência no qual, desde o início, estejam presentes operações de reprodução e criação.

A facilitação do engajamento do sujeito na prática musical deve incluir a execução instrumental desde o início, o acesso ao instrumento de imediato, participando com o que é possível fazer no momento.

Diante da pluralidade de práticas que a linguagem musical engloba, a definição pôr uma prática musical específica (coral, flauta, violão, banda) ocorrerá em função de determinantes individuais e sociais; necessidade e características individuais e sociais, tipos de experiências valorizadas no grupo, possibilidades de participação do indivíduo no grupo social e de nele intervir, ampliando o campo de atuação do objeto musical, a organização dos conteúdos (conceitos estruturais) deve ocorrer em função das características sócio-culturais do fazer musical (musicologia nascida do fato sócio-cultural) e responder às necessidades imediatas da prática musical (da teoria simples à teoria complexa)

Capítulo II

O AUTODIDATA

Autodidata [gr. autodidaktos]– diz-se da pessoa que se instrui por si mesma, sem auxílio de mestres
(Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – O Globo)

Através da minha pesquisa pude observar que nenhum músico pode ser autodidata sozinho. É preciso o convívio com um grupo, onde a audição e a reprodução estejam presentes numa prática constante e intensa.

Observei que existem grupos formados por excelentes músicos que não possuem conhecimento formal, tendo sido considerados autodidatas. Um desses grupos observados, o grupo de São Gonçalo, mencionado por Francisco Frias, se encontrava sistematicamente todos os dias para tocar e tinha uma sessão especial somente para ouvir música. Esta prática os levou a criar uma metodologia, ou seja, uma sistematização de tudo que eles aprendiam, formando assim um conceito musical onde conseguiam desenvolver uma técnica especial para execução de instrumentos – no caso a guitarra – com base na prática da repetição. Quando um determinado músico fazia a base da harmonia, o outro músico solava e vice-versa. Isso trouxe firmeza e segurança quanto a forma de acompanhamento de um instrumento.

Fica claro que o talento deve ser organizado e toda metodologia e sistematização existe mesmo nos grupos não-formais. Tudo isso é necessário, pois você acaba criando seus próprios métodos e caminhos, a fim de ultrapassar seus limites.

É muito comum para o autodidata criar seus próprios métodos para se desenvolver. É claro que se ele tiver um pouco do ensino formal, este só ira

aumentar seu conhecimento. Se um músico é autodidata e não possui o conhecimento formal ou acadêmico, normalmente isto se dá por uma questão socio-econômica e cultural. Hoje em dia boas escolas já estão à disposição dos músicos que querem estudar e se profissionalizar. Devemos, no entanto, atentar para o mau professor e a má escola, pois isto poderá ser prejudicial à formação musical.

O sistema do autodidatismo é muito exigente e rigoroso. Foi observado nos músicos do grupo de São Gonçalo⁹ que essa rigidez era apreciada por trazer excelentes resultados. “A rigidez existe dentro da arte. É a busca da perfeição.”⁷

Em qualquer área, a disciplina é uma condição para o crescimento. Existem músicos que são capazes de tocar tudo certo com uma expressividade grandiosa mas não conseguem explicar nada. O que importa para eles é a sonoridade.

Existe um contexto na música que é o teoricamente correto. No entanto, existe um espaço que vai além desse teoricamente correto, onde todo músico pode ir um pouco mais além e voltar. Por isso todo músico deve conhecer e identificar todos os formatos musicais, pois isso lhes dá uma liberdade de ir e vir e, de, principalmente, ultrapassar os limites do conhecimento teórico.

O que muitas vezes acontece é que o autodidata tem uma resistência em aceitar os caminhos do ensino formal, uma vez que ele aprendeu a música através de sua própria metodologia. Do ponto de onde eles estão, eles mal podem imaginar o quão perto estão do ensino formal e como seria rápida essa aprendizagem.

⁹ Entrevista com o músico Francisco Frias – Niterói .Maio 2001

O músico Antônio Adolfo vem a ser um bom exemplo de um autodidata que, sem apresentar a resistência acima descrita, conseguiu parar para analisar e formatar os caminhos do ensino musical. Por ser um músico organizado e consciente e por possuir uma capacidade especial e prospectiva, tais características levaram-no a querer entender tudo o que ele havia aprendido em seu caminho autodidata e com ensino não formal.

Esse tipo de experiência é de grande valia, pois só vem a acrescentar o ensino da música em nossas universidades.

É fundamental que todo o músico conheça o autodidatismo. Você tem que ter sua própria maneira de fazer e executar aquilo que os outros tocam e pedem para você fazer. O autodidatismo é uma forma de você organizar a sua maneira de interpretar e colocar para fora tudo que você absorveu. Todos precisam conhecer esse caminho. “...lá no grupo de estudos de São Gonçalo a gente aprendia a ouvir, depois ia para casa e praticava aquilo tudo que a gente aprendera..... A música é uma linguagem e você tem que ter o vocabulário. Então, você tem que ter a sua biblioteca e o seu dicionário.E para você ter tudo isso, é preciso ouvir, analisar e saber escolher o que você gostou e finalmente reproduzir.”¹⁰

Um músico com uma base musical de raciocínio (conhecimento formal) terá o conhecimento suficiente para reproduzir, mas o músico que não tem esse conhecimento também vai ouvir, analisar, escolher o que é melhor e vai tocar a sua maneira. O que quero dizer é que, com a base teórica, você pode entender tudo isso e multiplicar em outras situações mais rápidas. Não posso, no entanto, afirmar que sua execução será melhorada.

¹⁰ Idem

O fato de ser um músico autodidata não significa que ele não possa ter uma boa expressão artística. Podemos, inclusive, encontrar músicos com uma expressão extraordinária maior do que aqueles que nunca estudaram.

Por outro lado, existe aquele que estudou música e possui uma grande expressão musical. Portanto, se um autodidata estudar, ele poderá atingir um alto nível artístico com o ensino formal, podendo se beneficiar muito mais.

Devemos atentar para a importância da união do ensino formal com o não-formal.

Caso o músico seja somente um intérprete, ele deverá saber ouvir muito outros intérpretes. Convém salientar que a classe dos cantores é bastante prejudicada por não possuir uma escola com técnicas especializadas para os diferentes estilos. Um cantor deve estudar harmonia, arranjo vocal e acordes. É preciso sistematizar um programa de estudo para que ele se sinta motivado, impulsionado a crescer. "Saber tirar improvisos, conhecer o jazz, etc, tendo ou não o ensino formal".¹¹

Quando se é um autodidata, você tem que organizar todas as informações que você possui. Por isso, quanto mais informações você conseguir, melhor será. É preciso insistir nesse caminho até atingir outras etapas mais evoluídas. É importante ser flexível, nunca cristalizar demais o conhecimento. Nós estamos o tempo todo reciclando e passando por etapas já conhecidas, porém quando se fazem retomadas com mais consciência, você pode reciclar o conhecimento. Como já foi dito, ninguém pode prescindir da etapa da prática de horas seguidas de estudo.

Segundo a professora Marta Ulhoa em sua pesquisa *O músico profissional no Brasil*, "chegamos a conclusão que certos dados estéticos como

¹¹ Idem

qualidades técnico-musicais são também fatores econômicos e culturais, como comentou um dos entrevistadores.

A população tem como referência de qualidade de som o som que se ouve importado, e nós não temos aqui, em relação a outros profissionais, a referência de qualidade de competências desses outros profissionais. Engenheiro brasileiro faz qualquer ponte ou apartamento e a gente o engole, não compara ele com o profissional do exterior. Agora, nós músicos, somos comparados em qualidade de som. Não posso usar um teclado Gianini para competir com um Roland.”

Capítulo III

Universidades x Escolas Livres

“Nem todo final é a meta. O final de uma melodia não é sua meta e mesmo que uma melodia não tenha alcançado seu final, ela pode ter alcançado sua meta”

(Nietzsche)

De acordo com o pensamento de Koellreutter, “o alicerce do ensino artístico é o ambiente, um ambiente que possa acender no aluno o chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital, a alma desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova, que sempre rejuvenesce e nunca se detém. Pois num mundo em que tudo flui, é o que não se renova um empecilho, um obstáculo. Sem o espírito criador não há arte, não há educação. É uma verdade que os educadores tão facilmente esquecem. Nem a escola, nem os professores jamais foram perfeitos. Sua eficiência reside na inquietação, que nasce da consciência de não poder satisfazer o ideal.” (Koellreuter, O Espírito Criador e O Ensino Pré-Figurativo, p 1).

Dentro do depoimento de Francisco Frias, ele nos relata a importância de ter estudado numa universidade e ter concluído seu mestrado numa universidade americana. Isso permite a ele fazer uma comparação de como nossas universidades estão em relação a outras.

Está bem claro que nossas universidades não são completas. É preciso fazer uma revolução dentro de nosso ensino.

Recentemente um jovem perguntou a Francisco Frias o que seria necessário saber para ingressar em uma escola de música de nível superior, se o pouco conhecimento que ele tinha daria para passar no vestibular. Talvez o jovem estudante ainda não tenha o conhecimento básico para ingressar num curso universitário, mas se analisarmos bem talvez a universidade também não esteja preparada para recebê-lo. Fica um questionamento. Não é necessário nenhum virtuosismo, mas é preciso conhecimentos específicos de teoria musical, solfejo, ritmo e conhecimento básico de harmonia. Do estudo formal é preciso ter uma bagagem anterior. Todo músico iniciante passa por alguma forma de ensino, daí a importância dos cursos livres de música. Muitos alunos antes de chegarem às universidades passam por essas escolas.

Nossas universidades oferecem um tipo de ensino voltado para os instrumentos clássicos, com exceção da UNIRIO, que recentemente abriu o curso de M.P.B., ainda em experiência. Provavelmente será de grande importância para a mudança de valores dentro de nosso ensino.

Francisco Frias estudou em universidade, mas sempre estudou e praticou os mais variados estilos de música, tocou blues, rock, bossa nova, samba e um pouco de jazz, o que muito contribuiu para sua formação. Na época da universidade já acompanhava alguns artistas, experiência que o fez querer estudar e aprender ainda mais. Conhecimento leva a conhecimento. No final de cada ano, ele tentava entender a ligação da música erudita com a pop. Isso o levou a questionar sobre o ensino que era dado em nossas universidades.

Ele concluiu que não entendia de música erudita. A forma como eram dadas as aulas era totalmente sem contato com a parte prática da música, pois nas aulas se falava em sons combinados em harmonia, por exemplo, mas

ninguém ouvia esses sons, ninguém os tocava, mesmo os exercícios não eram tocados.

Um dos objetivos da análise de uma sonata é reconhecer suas possíveis tonalidades, mas como entender sem ouvir? Então essa foi uma das novidades encontradas nas escolas americanas, o que fez mudar totalmente sua visão musical, ou melhor, sua percepção. Em cada sala de música havia uma mesa com toca-discos, gravador e vídeo. O professor da pós-graduação em música afirmava que não há condição de analisar uma sonata se você não ouvir a sonata. O mais importante era que toda peça podia ser executada por um grupo de músicos, específico para cada tipo de aula.

Ele salienta que foi estudar violão erudito, mas conseguiu estudar jazz também.

O curso de jazz nos Estados Unidos é considerado um departamento separado. É comum você encontrar cursos de jazz em quase todas as universidades americanas, o que não é possível no Brasil. Naquele curso de jazz ele pode estudar a improvisação.

A ciência da improvisação deveria ser estudada aqui em nossos cursos, pois engloba todos os estilos, até mesmo o erudito.

O improviso também era uma prática na música Renascentista e Barroca, prática essa que também foi se perdendo, à medida que os instrumentos musicais foram se sofisticando, dando ênfase à execução.

Ele nos conta que uma vez esteve aqui no Brasil um músico especialista em música Barroca, que veio tocar no órgão da Escola de Música da UFRJ e pediu para que “compusessem” para ele uma melodia com estilo brasileiro, pois ele iria improvisar fazendo o Prelúdio e fuga, movimentos comuns ao estilo barroco.

Quando Francisco Frias afirma que talvez as universidades não estejam preparadas para o aluno que está ingressando, talvez ele esteja querendo nos dizer que o aluno pode não encontrar em uma universidade tudo que ele deseja aprender, ou melhor, tudo que seja necessário para que esse aluno se torne um profissional nos dias de hoje.

Hoje em dia é necessário ao músico aprender quase tudo. O contato com a música erudita é uma forma de educação musical que ele não vai encontrar nas ruas. Essa é uma diferença que só se encontra nas universidades. Em contrapartida, você vai estudar um instrumento, vai aprender contraponto, mas você sempre terá uma deficiência que vem da falta de vivência com a prática. É aí que entra a procura do caminho do autodidata.

Agora, os cursos livres de música fazem parte da vida de um músico. O músico precisa estudar matérias e aspectos da música que o estudo erudito não possui. Já nas escolas americanas esses dois tipos de cursos existem na mesma universidade.

O nosso ensino ainda é despreparado para as nossas necessidades.

São necessidades de um curso de música: uma biblioteca de partituras e uma larga discografia por exemplo, sem contar com uma máquina de xerox, CD, toca-discos e gravador. Este é o acesso necessário para um músico, pois isso o torna mais estimulado.

O ensino acadêmico deveria cobrir necessidades da área da música atual, não só da música erudita.

Francisco Frias nos conta sua experiência ao descobrir que o ensino de harmonia dado aqui no Brasil, o qual ele havia estudado, havia parado em 1860, bem antes dos acordes dissonantes de Wagner, antes do impressionismo de Debussy e Ravel, antes da politonalidade de Schoenberg, música concreta

aleatória, eletroacústica..... Daí a importância de Koellreutter, quem primeiro trouxe ao Brasil, em 1960, essa novidade – o Experimentalismo.

Francisco Frias afirma, ainda, que seu primeiro contato com o atonalismo foi na aula de harmonia nos Estados Unidos. Mesmo o modalismo só foi ser compreendido nas aulas de análise e de jazz. Ele nos relata a importância do modalismo e como influenciou músicos de jazz como o famoso John Coltrane, que ouvia Debussy e Ravel. Influenciou até mesmo o compositor Villa-Lobos, com sua técnica nova de compor. Tudo isso só foi possível porque teve o privilégio de estudar numa escola fora do Brasil. Somente assim compreendeu a evolução da música.

Agora podemos perceber que, além das deficiências que temos aqui, a deficiência maior é fazer com que as pessoas vivenciem, ouçam e aprendam essas outras etapas que o nosso ensino acadêmico ainda não pode oferecer. Por isso é bom falar que nossos cursos livres estão desempenhando importante papel nessa formação. Exemplos como a Rio Música, o curso do Ian Guest, são cursos fundados por pessoas que tiveram essa formação mais abrangente e completa da escola americana e conseguiram trazer essa forma de ensinar para o Brasil. Exemplos como Antônio Adolfo, que, com seu autodidatismo, sistematizou e formatou seu conhecimento e sua prática criando sua própria escola. Esse tipo de escola consegue suprir uma deficiência do ensino acadêmico.

Revolução pela Nova Educação

É preciso estar atento, muito esperto! O mundo está em profunda transformação, estamos agora na “Era do Conhecimento, o chamado ouro moderno.” (entrevista com Valdez Luis Ludwig). É o grau do conhecimento que vai definir mais do que nunca o valor do ser humano numa sociedade. O capital intelectual – essa é a matéria prima do mundo governado pela informação. Já, historicamente, era o intelecto que diferenciava uma sociedade. Desde a Grécia é a intelectualidade que dá poder às pessoas. A grande diferença é que hoje temos uma grande capacidade de transmissão da informação. O *commodity* do momento chama-se informação.

Informação não dá poder, mas sim o uso que se faz da informação. A isso chamamos conhecimento. Existe uma grande valorização daqueles que detêm o poder do conhecimento.

De acordo com o filósofo Alvin Tofler, é preciso fazer uma grande revolução no ensino brasileiro, ou seja, uma revolução na educação. Porque com essa educação informativa e não formativa ensinando somente coisas ultrapassadas não vamos conseguir mudar o ensino. É preciso imaginação. Esta vem antes da criatividade, que vem antes da inovação. E é a inovação o grande fator de competitividade. Exemplo: o nosso ensino precisa inovar. O brasileiro é muito criativo mas é pobre. Já o japonês compra nossa criatividade e é rico; por ser inovador, ele pegou a idéia e ganhou dinheiro com ela.

Para ser criativo não se precisa muito; já, para ser inovador, é preciso saber e saber muito.

Precisamos aprender a consultar a informação, precisamos do conhecimento mínimo de cognição, quer dizer: saber aprender e, conseqüentemente, ensinar.

Eis o porquê da importância de revolucionar a educação.

Quando colocamos um computador numa escola que adota esse ensino que precisa ser mudado, estamos repetindo o caos, estamos informatizando o caos, ou seja, os problemas que levariam 3 anos para serem identificados agora levam 5 minutos para serem reconhecidos. Quando se coloca um computador a serviço da velha escola, estamos perpetuando essa velha escola, a velha pedagogia. Posso citar exemplos de professores que dizem não poder colocar computadores em suas escolas pois não existe verba nem para a compra de giz. Ainda hoje se ouve esse tipo de argumentação. Ora, mil vezes um bom professor, um computador a pilha e uma árvore do que uma escola com paredes e tetos mas sem acesso à geração do conhecimento.

Estamos num momento de transição, da transformação da consciência – é a mudança do milênio. Mais do que isso, é a mudança do modelo.

Nós estamos vivendo uma mudança que não ocorre desde que se conhece a história do homem. É uma revolução da consciência. É preciso ter consciência que ser feliz é fazer um mundo melhor e não necessariamente ser o melhor. É preciso ajudar as pessoas a se transformar. Creio ser esse o objetivo maior do ensino.

O Músico – Professor

Segundo Luciana Requião¹² em sua monografia, 100% dos casos dos músicos entrevistados apresentam atuação como professores. Desta forma consideramos que ser professor é uma atividade intrínseca à atividade profissional do músico. Invariavelmente, esses músicos-professores atuam em aulas particulares na sua casa ou na casa do aluno ou em escolas de música onde não é exigida uma formação na área de educação musical.

Estamos conscientes de que a formação universitária do músico não é satisfatória para boa parte dos modelos de competência profissional que se deseja construir, e a partir de dados que confirmam o crescimento de escolas de música alternativas. São escolas onde os professores não precisam ser concursados e onde os certificados emitidos não são reconhecidos pelo MEC.

Onde se conclui que o músico – professor que está exercendo sua profissão em escolas livres ou em aulas particulares pode estar suprindo necessidades da atual formação profissional do músico.

Esta realidade pode explicar o surgimento crescente de escolas alternativas e de inúmeras publicações com fins de ensino-aprendizagem musical escritas por músicos-professores.

Estes tipos de métodos escritos por músicos-professores são uma tradição há muitos anos nos Estados Unidos e em outros países. Ele vem

¹² REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “Músico-Professor”. Um estudo de caso. Rio de Janeiro. IVL – UNI-RIO, 1999. (Monografia de Graduação)

desenvolvendo material próprio para o ensino e para a prática da música, a partir de sua experiência passal como músico e professor.

São profissionais que trabalham na maioria das vezes com linguagens da música popular, como o jazz, o samba e o choro. Através dessas linguagens, criam e desenvolvem habilidades técnicas e conceituações teóricas. Como disse Antonio Adolfo, “a necessidade de se expressar gera a técnica”.¹³

Acreditamos que métodos foram criados a partir da necessidade de se trabalhar com um material didático condizente com o repertório popular, repertório esse que vem sendo cada vez mais priorizado por uma grande fatia dos estudantes de música e dos músicos brasileiros de uma forma geral, principalmente o repertório voltado para a música brasileira.¹⁴ O próprio Antonio Adolfo criou: *O Livro do Músico*, 1989; *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*, 1997; *Arranjo: um enfoque atual*, 1997.

Almir Chediak realizou o registro da música popular brasileira no papel com seus songbooks. É bom lembrar que antes da década de 80, tínhamos acesso à MPB somente através de gravações. Hoje já podemos encontrar a música de Tom Jobim, Vinícius de morais, Pixinguinha, etc. em songbooks, o que nos permite um acesso muito rápido à música desses compositores. Com isso, professores, alunos, os interessados em geral em música popular brasileira puderam utilizar-se de um material antes indispensável, e realizar suas aulas a partir de um repertório em sintonia com sua formação e interesse musical.

¹³ Entrevista com Antonio Adolfo

“Destas forma esses songbooks passaram a ser verdadeiros manuais para ilustrar situações harmônicas ou práticas – leitura no pentagrama, entre outros”.¹⁵

De acordo com os dados de Marta Ulhoa,¹⁶ existe uma profissionalização precoce: alunos mal aprendem alguns rudimentos e já são professores. Chamou-me a atenção que esses e outros aspectos relacionados com a formação do músico profissional estão também presentes no Rio de Janeiro.

Os conservatórios mineiros cristalizam a ideologia do ensino da música de produção restrita, dissociado da formação do músico para atender o mercado de trabalho.

Nas universidades vemos também esta propensão para um ensino de música voltado para a música de concerto, ou seja, uma música de produção restrita.

A formação do músico profissional para o mercado hoje, continua como era no Brasil Colônia: ocorrendo de maneira informal e não institucionalizada. O músico profissional continua aprendendo “na marra” umas poucas noções da “arte da música” na banda de música ou em aulas particulares e logo mergulha na prática profissional.

¹⁴ REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “Músico-Professor”. Um estudo de caso. Rio de Janeiro. IVL – UNI-RIO, 1999. (Monografia de Graduação)

¹⁵ Idem

¹⁶ ULHOA, Marta. Músico Profissional no Brasil, CNPQ – UNB , Brasília, 1991

Capítulo IV

O Computador na Educação

“A pedagogia da música define-se nos relacionamentos entre as pessoas e a música”

(Rudolf-Dieter Kraemer)

Fala-se que a educação está em crise e que a escola não consegue mais atender seus objetivos como instituição responsável pela disseminação de conhecimentos.

Neste contexto, os computadores são, com grande frequência, apresentados como a salvação. No entanto, tanto os alunos de música como educadores não conseguem chegar a um consenso sobre como usá-los em sala de aula e, enquanto isso, os professores precisam optar por ignorá-los ou improvisar.

Estas duas décadas de uso de computadores na educação desdobraram-se em três fases que podem ser resumidas no seguinte: o computador como assunto, como professor, como aprendiz e como ferramenta.

Para se criar uma obra de arte, faz-se necessário um talento diferente do mero conhecimento de como produzir instrumentos, tintas, pincéis ou papéis, mesmo que a obra de arte precise dessas tecnologias para existir. Para realizar um bom filme, o talento e o conhecimento necessário não tem nada a ver com àquele necessário para construir uma filmadora. Não é o conhecimento da tecnologia em si que gera esse tipo de coisas, mas o domínio da ferramenta, a intimidade com seus usos e a aplicabilidade. O que começamos a assistir hoje é o momento do computador como ferramenta. Uma ferramenta para escrever,

para fazer cálculos, para desenhar, para comunicação remota. No caso da música, o computador é uma ferramenta para criar, acessar e distribuir informação. Então saber usar computadores torna-se imprescindível. É como saber usar lápis ou livros. É mais do que conhecer alguma linguagem de programação; é estar familiarizado com os possíveis usos da tecnologia na sociedade da informação.

Como disse o consultor Waldez Luis Ludwig em recentes entrevistas dada à Globo: “O artista que souber programar no computador não fica um dia sem emprego”.¹⁷

O computador é, simultaneamente, ferramenta e suporte. E, como suporte, na educação, facilita novas maneiras de acessar a informação, que começam a desbancar o paradigma do livro texto, pedra fundamental da pedagogia, mais precisamente da pedagogia iluminista.

A mídia digital oferece a chance de resgatar a sala de aula do domínio da informação impressa (que instiga uma aceitação passiva do conhecimento como o conjunto de fatos e doutrinas cristalizadas) em favor de uma metodologia que encoraje as atividades exploratórias, a intervenção do aluno, a multiplicidade de perspectivas e a construção de um livro texto dinâmico que, graças à tecnologia da hipermídia é, ao mesmo tempo, individualizado e coletivo, solicitando diferentes leituras num singular meta-texto.

Segundo Alvin Tofler, o mundo viveu três ondas em sua economia. A primeira delas foi um momento em que a economia era baseada na posse da terra e na agricultura e toda a instrução era aquela passada oralmente, informalmente, de geração para geração. A segunda, foi o momento da revolução industrial, da mecanização, da produção em série e da massificação.

¹⁷ Entrevista com Waldez Luis Ludwig no programa Conta Corrente 1997

As escolas foram criadas e visavam ensinar aos filhos dos agricultores. Estávamos entrando agora no que Tofler chamou de “terceira onda”, conhecida como a da sociedade da informação. A economia deixa de depender de recursos físicos e passa a apoiar-se sobre informações, serviços e tecnologias do conhecimento.

A economia deixa de se basear em átomos (coisa físicas) para basear-se em bits (informação). Ao nosso redor cria-se o “ciberespaço” e uma parte importante dele é a internet, uma enorme rede de transmissão de dados, estimada em mais de 2,2 milhões de computadores e abrangendo 135 países. As pessoas no mundo inteiro estão construindo esse ciberespaço, definindo-o e expandindo-o num ritmo cada vez mais acelerado. Os alunos e professores também fazem parte desse universo. O ciberespaço é a terra do conhecimento e sua exploração pode representar uma das mais difíceis tarefas que a humanidade necessita realizar. Sua concretização é que vai transformar a educação. E é para integrar “as artes” e a escola que o computador se torna ferramentas imprescindível.

Não há dúvidas de que o impacto da tecnologia da mídia digital, no início, causou polêmica e até mesmo um certo medo à classe dos músicos.

Francisco Frias, na recente entrevista, afirma a importância da informática no campo da música. Ele nos conta que nos meados dos anos 80 ele foi criticado por um jornalista e até acusado de estar tirando o lugar de profissionais com o uso do computador. Ele afirma que é impossível você substituir os timbres de instrumentos musicais e que o profissional que tem seu próprio estilo e seu timbre próprio sempre será valorizado no mercado musical. Ele acrescenta que o computador só veio ajudar, acrescentar e facilitar o trabalho musical, tanto no processo criativo como na didática. Não há dúvidas

que todas as formas de trabalho que lidam diretamente com dados textuais, numéricos, simbólicos, auditivos ou visuais, precisam ajustar-se a este novo referencial: o digital.

A conversão em formato digital facilitará o desenvolvimento de modelos alternativos de raciocínio sobre um grande número de papéis tradicionais, inclusive e principalmente o de professor, aluno, autor, leitor, bibliotecário, editor, etc. Haverá um impacto das tecnologias no contexto educacional; os alunos irão além e inventarão usos que não podemos ainda prever.

Muito antes de chegar à escola, a criança já aprendeu uma quantidade incrível de informações. Durante o período letivo, ela também aprende muito mais do que é explicitamente ensinado por seus professores: existe um currículo oculto, um script subjetivo sobre coisas como autoridade, desempenho, sucesso e fracasso, oportunidade, classe social, etc. . E, mesmo depois, fora do horário de instrução formal na sala de aula, ela segue aprendendo comportamentos, informações, competências (e incompetências) que, com frequência, pouco ou nada tem a ver com o que aconteceu entre as quatro paredes da escola.

A cultura que a cerca bombardeia sem parar os modelos e situações exploratórias sobre as quais a criança testa estes modelos ou constrói novos. Nessa cultura, o computador, mesmo para as mais desfavorecidas socialmente, é cada vez menos uma propriedade do inimigo social e mais um disseminador de sementes de uma enorme mudança cultural.

Pierre Levy divide a história da humanidade em “Os Três Tempos de Espírito: a Oralidade, a Escrita e a Informática”. Afirma que a relação entre os homens, o trabalho e a própria inteligência estão, neste momento, relacionados com o uso da tecnologia digital. Durante anos, grandes quantias foram

utilizadas em projetos para introduzir o computador na sala de aula e treinar os professores para usá-los. Mas, de um modo geral, tais experiências foram decepcionantes e, as poucas bem sucedidas, foram muito limitadas em seu alcance. A razão disso, segundo ele, é que tais tentativas, ainda que com algumas diferenças entre si, baseavam-se na idéia milenar de que a aprendizagem que acontece na escola é diferente daquela do mundo “real”. É uma aprendizagem onde o professor detém a informação e o aluno, em maior ou menor grau, precisa aprendê-la, repeti-la.

O modelo educacional até recentemente era unidirecional. Nesse sentido, ele acompanhava o modelo das tecnologias de comunicação existentes: um emissor para muitos receptores, emissor este que podia ser o professor, uma emissora de TV ou rádio, um jornal, etc. e os receptores, que podiam ser alunos, ouvintes, telespectadores, leitores.

Entretanto, cada vez que uma nova tecnologia é aplicada ao processo de ensino-aprendizado, as questões sobre métodos ressurgem. O ciberespaço, a internet potencialmente e a hipermídia, em particular, enfatizam o papel do aluno, do leitor, do usuário. Como ativos construtores do conhecimento, o que nos faz questionar mais uma vez o que é leitura, escrita, texto, aprendizado. A diferença, no entanto, é que neste momento histórico não estamos buscando tecnologias artificiais para aplicarmos a uma situação de ensino através de simulações. As tecnologias digitais da sociedade da informação são a ferramenta comunicacional dentro e fora de aula; seu domínio constitui as aptidões profissionais necessárias aos indivíduos, neste final de milênio, para sobreviver, aprender e progredir profissionalmente. Para permitir que se comuniquem com o mundo. Para que existam, simultaneamente, nas diferentes comunidades, virtuais e globais, onde começa a acontecer uma parte

importante da cultura humana. A civilização não involui e a sociedade será cada vez mais automatizada. Precisamos criar as oportunidades para capacitar o aluno a viver nela.

A mudança é parte da vida. Nada é exatamente estático e, como diria Heráclito, “é sempre outro rio a passar”. Entretanto, a velocidade e o alcance das mudanças que acontecem ao nosso redor, ultimamente, parecem ter sido aceleradas de uma forma exponencial. Objetos, informações, conhecimentos, temos a impressão que muitos obsoletizam-se, também muitas de nossa referências e, como profissionais da área de educação, os conhecimentos e os modos de transmissão dos mesmos.

Obsoletizam-se algumas das necessidades tradicionais de professores e alunos. O computador paira sobre todos, projetando sua sombra e influência de forma definitiva e, nos anos vindouros, essa influência crescerá cada vez mais.

Os suportes de informação sempre foram grandes auxiliares do processo do ensino-aprendizagem e imprimiram sua marca no tipo de construção de conhecimento que geravam.

Nossa atividade literária, científica e cultural parece ser determinada pelos recursos tecnológicos oferecidos por nossa cultura. A atual proliferação e o barateamento de máquinas de processar informação começa a ter uma enorme influência na circulação do conhecimento e está mudando a maneira como este conhecimento é adquirido, classificado, construído e distribuído.

Conclusão

Com esta pesquisa entendemos os possíveis caminhos do aprender dentro do vasto universo do ensino-aprendizagem. Através de informações vindas das conclusões dos próprios profissionais Antonio Adolfo e Francisco Frias, que ao criarem um estilo próprio de trajetória musical, poderemos encontrar a importância dos tipos de ensino formal e não-formal. Também encontraremos a independência que o caminho do autodidata trás para a vida do músico profissional, proporcionando a possibilidade de se tornar livre dos estilos padronizados, lhe destacando quanto ao estilo, a forma de tocar, interpretar e, principalmente, lhe permitindo criar métodos, situações técnicas antes não testadas.

A importância da sistematização é enfatizada em programas de estudo por eles criados. Assim sendo, ele se torna autor e executor ao mesmo tempo, com isso ficando sempre em contato com seus limites.

Ser flexível neste caminho, será indispensável para que o músico esteja sempre aprendendo.

É fundamental compreender o paralelo que coloca no mesmo universo musical o ensino formal e o informal, unidos pela sistematização, podendo até mesmo ser chamado de rígido, no bom sentido.

Rígido que dizer ser exigente consigo mesmo e rigoroso, por trazer mais vida, atenção e muito mais interesse quanto a forma de aprender e estar concentrado nesta forma de aprendizagem.

Estamos em profunda transformação. Estamos agora na era do conhecimento. É o grau de conhecimento que vai definir mais do que nunca

quem somos dentro de uma sociedade. Não adianta irmos para uma universidade, se o ensino não está condizente com nossa realidade profissional.

É preciso uma certa agilidade e rapidez para esconder as demandas do mercado musical atual.

Precisamos de ensino mais formativo do que informativo. Precisamos revolucionar nossa educação, criando uma nova educação. Por exemplo, ao se colocar um computador na velha escola, estamos perpetuando a velha pedagogia, o velho caos. Estamos simplesmente informatizando o caos!

Estou enfatizando a forma como é dado o ensino na escola de música americana e faço uma comparação com as nossas universidades. Afirmando que a nossa formação universitária não é satisfatória para boa parte dos modelos de competência profissional que se deseja construir, sendo este o motivo principal do surgimento de diversas escolas de músicas alternativas ou livres.

Com esta afirmação, podemos citar o caso do músico Antonio Adolfo, que criou sua própria escola para atender suas próprias necessidades e de tantos outros músicos.

Esperamos que este trabalho tenha ajudado na compreensão da importância de ampliar as possibilidades e clarear os processos de aprendizagem no músico iniciante e daqueles que já são profissionais e sentem a necessidade de trazer para seu próprio universo o ensino formal sem medo de aprender e se tornar limitado.

Minha expectativa é que possam ser clareadas questões que acompanham o músico quanto a forma de estudar, onde e como aprender, juntando a necessidade de se profissionalizar e a importância de assumir que

músico completo seria aquele que obtivesse o conhecimento formal sem perder a prática, a intuição do conhecimento não formal.

Referências Bibliográficas

ARROYO, Margarete. Representações Sociais sobre Práticas de Ensino e Aprendizagem Musical: Um Estudo Etnográfico entre Congadeiros, Professores e Estudantes de Música. Monografia de Graduação, Porto Alegre, Julho de 1999.

CARVALHO, Anna Paes de. O Violão na Escola do Choro: Uma Análise dos Processos não-formais de Aprendizagem, Monografia de Graduação, Rio de Janeiro, 1998.

CONDE, Cecília. Música e Educação não-formal: Pesquisa e Música, Ano 1, Nº 1, Rio de Janeiro, CBM, 1984/85

FERNANDES, José Nunes. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música: Caracterização da Didática Musical, UNIRIO, Fevereiro de 2001.

KOELLEREUTTER, H.J. O Ensino da Música num Mundo modificado: Cadernos de Estudo, Educação Musical, Rio de Janeiro, 1984.

KOELLEREUTTER, H.J. O Espírito Criador e o Ensino Pré-Figurativo: Cadernos de Estudo, Educação Musical, UFMG, 1984.

KOELLEREUTTER, H.J. Por Uma Nova Teoria da Música: Por um novo ensino da teoria musical, UEC, Fortaleza, 1988.

LUDWIG, Valdez Luis. Entrevista ao programa “Conta Corrente” da Rede Globo, Rio de Janeiro, 1997.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. O Músico e a Questão da Competência Profissional: Monografia de Graduação, IVL-UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

SANTOS, Regina Márcia. Fundamentos da Educação Musical: A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares. Análise Comparativa de Quatro Métodos, V.2, ABEM, Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS, Regina Márcia. Aprendizagem Musical Não-Formal em Grupos Culturais Diversos: In Kater, Carlos (ed.) Cadernos de Estudo: Educação Musical nº 2/3, São Paulo: Atravez, Ass. Artístico-Cultural, UFMG, 1991.

SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante: O Rinoceronte na Sala de Aula.

TOFLER, Alvin. Tecnologia e Educação: por Maria Levacov, Ed.D, www.br.yahoo.com, 16 de maio de 2001 .

ULHOA, Marta. O Músico Profissional no Brasil: CNPQ, UNB, Brasília, 1991.

Anexos

Entrevistas

Entrevista com Antonio Adolfo em Abril/2001

Músico, pianista, compositor e arranjador; criou o Centro Musical Antonio Adolfo, situado no Leblon, Rio de Janeiro.

Escreveu vários métodos de arranjo e harmonia para teclado.

1) Porque escolheu música?

Acho que foi a música que me escolheu. Aí eu escolhi a música também. Foi algo muito natural e inevitável.

Cheguei a fazer faculdade de Direito até o 2º ano, mas a força avassaladora da música me prendeu.

Com 7 anos de idade comecei a estudar violino. Minha mãe era violinista, estudei 3 anos. Comecei a estudar piano de ouvido, ensino não-formal, foi o aprendizado pelo ouvir e imitar.

O violino já foi método acadêmico com a professora Paulina de Ambrósio.

O piano sempre foi em casa fui autodidata. Minha avó me deu um empurrão aos 15 anos, me levou para estudar com Hamilton Valim. Era cego, passava harmonias; era o tal “método de ouvido”. Fui desenvolvendo sozinho música popular. Depois fui estudar técnica do piano clássico para corrigir os defeitos.

Acho que a necessidade de se expressar gera técnica, mas nada é definitivo; gosto de citar minha experiência, pois foge aos padrões. Quando chegou o momento que eu estava precisando fazer a posição correta no piano.

Não gostava de estudar clássico, pois não tinha disciplina de seguir um método ou uma partitura escrita, logo eu gostava de sair improvisando alguma coisa. Lembro-me direitinho quando tinha que estudar Ana Madalena Bach, 1º

ano. Já fazia a harmonia que eu sentia. Eu mudava um pouco o que estava escrito na partitura. Era o meu temperamento.

2) Que tipo de recursos você utilizou para estudar ?

Ouvia muito rádio; havia poucos discos em casa. Até hoje escuto. Hoje escuto mais discos em relação ao passado. Hoje o CD é mais rápido.

3) Você se considera conhecedor da música?

É difícil dizer isso, pois acho que estamos em constante evolução. Vamos aprendendo sempre.

Você pode dizer que você aprendeu sozinho ou sempre teve um professor a seu lado? Você aprova os dois caminhos?

Um grande aprendizado meu foi ver os outros tocar. Ex.: Beco das Garrafas. Aprendi vendo, tocando, ensaiando. Alguém mostra algum acorde e você vai sempre se atualizando.

Depois resolvi estudar teoria, solfejo, mas quando resolvi fazer arranjo fui autodidata. Aos 20 anos já fazia arranjo para conjunto, orquestra, pois naquele tempo não havia escola como tem hoje em dia. Fui fazendo, quebrando a cara. Hoje em dia já se encontra uma fartura de metodologia.

4) Você cursou alguma faculdade de música?

Nunca entrei para escola. Sempre tive aula particular.

5) O talento é nato ou se desenvolve?

Acho que são “as duas coisas”. A vocação é um componente nato na pessoa, mas se você convive com um ambiente musical, já é uma ajuda para você se desenvolver e, é claro, o ouvido é tudo, é um pré-requisito.

Na minha casa sempre teve músicos na família. Minha mãe era violinista. Hoje minhas filhas são um bom exemplo de como foram beneficiadas com o ambiente musical que criei e que no qual elas hoje tiram todo proveito.

6) Quando iniciou sua vida profissional?

Aos 16 anos. Festinhas, conjuntos, bailes nos fins de semana.

Eu gravei meu primeiro disco só com composições próprias aos 17 anos. Meu primeiro sucesso foi Sá Marina em 1968, depois Teletema em 1970, Juliana em 1969 e BR3 em 70/71 e tenho sucessos com a Angela Rorô – Se você voltar.

7) Na sua opinião é preciso estudar em uma escola para formação do profissional?

Hoje em dia, com tanta escola boa por aí, seria uma bobeira de um músico não tirar partido disso. Na minha época não havia escolas para estudar jazz, bossa nova, pop em geral. Mas hoje tem, e muitas.

Acho que o problema é tomar cuidado para não entrar numa escola que padronize demais seu gosto, que limite sua criatividade. Geralmente os músicos acabam todos iguais. Exemplo da Berkelee. Hoje todos vão para lá e ficam muito técnicos.

8) A escola é fundamental para o iniciante ?

Todos devem passar pela escola.

A escola é positiva, pois oferece um ambiente de convívio, eu acho super importante isso é a iniciativa, todo grupo é importante por exercer essa função seja em casa, roda de choro, samba com os amigos, tudo é muito importante até música na praia.

9) O supertalentoso tem mais aproveitamento que o músico talentoso?

O menos talentoso pode fazer uso do material com mais afinco; Já o talentoso nega um pouco o estudo.

Mas o que realmente importa é o resultado, acho que o talentoso sempre acaba se dando melhor, mesmo que não aprenda tanta técnica, o menos talentoso com muito esforço também consegue muito resultado mesmo que você não tenha um preparo profissional excepcional para tocar, ler tudo, você pode chegar a um bom resultado.

10) Os tratados, métodos são importantes ?

Sem dúvida, super importantes; O único é não deixar ficar teórico demais, não deixar interferir na criatividade; Pois se você vai se moldando a essas metodologias e essas metodologias se moldam ao mercado, é o mercado da própria metodologia, isso já representa a indústria do ensino.

E quando você está realmente conduzido por esta indústria do “entretenimento musical” , discos, músicas de sucessos, ou comandado pela

didática, tais como pessoas que vão estudar Berkeley. Acabam boicotando sua criatividade, é muito importante ser um pouco REBELDE, quebrar suas regras até na escola de música.

Você tem que ir pelo que você ouve, ou seja pelo que você sente, pelo que sua sensibilidade capta.

11) Como autodidata você selecionava suas dificuldades com sua própria criação ?

Criei meus próprios métodos para selecionar problemas técnicos.

A didática dos livros que criei, foi pela necessidade, só criei por que não havia métodos em minha época.

Meus livros foram criados baseados em conclusões empíricas; Exemplo de métodos: Arranjo, composição, harmonia para piano e teclado.

12) Qual é o caminho que você indica para um músico?

Eu criei um profissionalizante aqui na minha escola.

Acho que o músico para exercer com competência sua profissão deve saber piano, expandido para arranjo e composição, tecnologia, informática, acústica, áudio, historia da música em geral, pop, brasileiro e jazz e clássico.

13) O que você acha do músico que abandona a escola para ganhar dinheiro ?

É a luta pela sobrevivência, tem que encarar o que pintar.

Eu mesmo parei meus estudos, por ter que dedicar a carreira. Nossa formação é muito atribulada. O Brasil não oferece condições.

Sofremos influência o tempo todo; famílias políticas, guerras, situação sócio – econômica, tudo isso influencia o processo de aprendizagem e criatividade.

14) O estudo formal para se tornar autodidata tem que ser da escola ?

Se ele está na escola para que ele precisa ser autodidata ?

Ele só é autodidata se ele não poder ir a escola.

Eu fui autodidata porque não existia uma escola com formato que eu gostaria. Hoje tem uma escola exatamente com esse formato, formato popular, é o que eu ofereço aqui, se tivesse escola com esse formato eu teria frequentado.

Se hoje em dia tem muitas escolas, conseqüentemente vão ter menos autodidas. O único que será autodidata hoje em dia é o que não tem capacidade financeira para poder pagar uma escola.

Eu sou a favor que o governo dê uma força, pois a grande maioria da população não tem condições de pagar uma boa escola de música.

15) Sua escola ensino musica Erudita ?

Minha escola esta direcionada para o mercado, o clássico é um mercado minúsculo no Brasil. Mas eu dou peças clássicas para os alunos de piano, violão, um pouco em canto. Meu ensino está direcionado para o bem estar que a musica pode fazer. Acho que a musica não e só para formar profissionais. As pessoas podem entrar na escola somente por diletantismo.

É uma outra opção a pessoa pode ter outra profissão, e querer ter a música pelo prazer e ser um bom ou grande músico.

16) O que é necessário uma cantora estudar ?

Treinar o ouvido, pois é o responsável pela afinação. Saber o conhecimento de línguas, conhecimento de 'teoria e solfejo' para ler uma partitura saber relaxar , controlar o aparelho fonador e conhecimento extra musical é importante.

17) Que tipo de aluno procura sua escola, e que tipo de repertório que eles preferem ?

Musica variada, dou aula para classe média alta da zona sul. É o pessoal que tem acesso a TV a cabo, MTV. Hoje em dia com a popularização do axé, forró, tudo isso entra aqui.

18) O que você pensa da ausência do ensino musical nas escolas de 2º grau (ensino fundamental e médio) ?

Acho que não é tão importante o e musical quanto ao ensino médio.

Acho que deviam fazer um programa para as escolas. Não como o Villa Lobos, pois era muito chato. Sinto falta de uma escola boa para o pessoal de baixa renda. Uma escola de musica para o povão para formar profissionais.

Em vez de gastar dinheiro com coisas bobas, poderia gastar com essa gente. A musica é a paixão das pessoas.

As pessoas não estão interessadas no ensino tradicional, nem estudar física e matemática. A musica é muita mais agradável. A música é um reflexo de um povo, é linguagem do povo.

Por mais que a gente não goste o funk é uma manifestação cultural. O pessoal assimila, muito bem.

19) O mercado de trabalho comporta o número de artistas que estão aparecendo ?

A musica tem que transcender o papel da musica em busca da musica.

A musica tem que ir na direção educacional, terapêutica também, isso vai abrir um mercado incrível para todos que estão estudando, encher o mundo de musica, mas não dessa musica industrial, e sim deixar as pessoas se expressarem através da musica.

E pararem de ser teleguiada pela musica, deixar o estilo natural das pessoas aparecerem.

20) Qual o objetivo da sua escola ?

Formar profissionais e pelo prazer.

21) Como você ensina o aluno que chega em sua escola ?

Tem que fazer um teste para saber em que nível está.

22) Você usa musicoterapia em sua escola ?

Sim, para jovens e adultos.

23) Fale sobre autodidata

O autodidata usa método próprio; Expressão carrega sua própria técnica. Se eu usar métodos, não acho que seja autodidata, pois vou sentir falta de professor para trocar idéias.

Entrevista com Francisco Frias em 16/05/2001

Professor de violão Erudito na UFF.

1) Como a música entrou em sua vida ?

Ganhei um violão da minha avó, morava em Três Rios, era uma cidade com influência do Rio, SP e MG, minha era rica e com cultura, minhas avós iam muito a Opera;

Entrei para escola aos 7 anos, com ensino levemente formal pois aprendi música popular.

2) Com o ensino não formal quais os recursos que você usou ?

Tocar de ouvido, ouvir muito, acho que todo músico precisa ouvir muito, mesmo que você não reproduza é preciso ouvir para conhecer as músicas que fazem diferentes atmosferas.

Quando ouvia uma música sempre tentara reproduzir, aos 13 anos já conhecia outros estilos além do erudito. Então comprei uma guitarra e fui um autodidata. Pois existia escola para popular, tive que ouvir muitos discos, mas hoje eu acredito que não existe o autodidata sozinho. Pois tive que ouvir e ver outros músicos tocando. Fiz parte da turma do Paulinho Roquete, Cláudio Zoli; Eram músicos que não tiveram ensino fundamental, porém se encontraram sistematicamente todos os dias para tocar e havia uma sessão somente para ouvir.

O Paulinho Roquete, tinha muita experiência, comprava discos importados; Com esta prática de tocar de ouvido, eles criaram uma metodologia. Eles iam buscar o conhecimento logo já estavam tocando com TIM MAIA. Lembro bem quando Cláudio Zoli, fazia a base para Paulinho

Roquete poder solar, e o Paulinho cobrara dele um ritmo perfeito e muitas vezes o Paulinho parava de solar e começara a fazer a base para que ele pudesse aprender. Esse talento que eles tinham foi organizado eles foram buscar uma metodologia então eles organizaram um sistema. Esse processo também aconteceu comigo, tive que organizar um sistema para estudar guitarra.

Todos os dias nós nos reuníamos para tocar horas seguidas, depois se fazia composições nos estilos escutados daí isso foi se desenvolvendo eu mesmo comprava disco de Rock, como Jimmy Hendrix e fui aprendendo.

3) Você criou seus próprios métodos para resolver seus problemas técnicos ?

Claro que sim, agente cria os métodos para se desenvolver, mais com o ensino formal eu fui recebendo outras orientações. Hoje em dia eu somo tudo isso.

Eu estudei teoria solfejo, os cursos eram muito teóricos, mas com pouca prática ensinavam essa matéria dava impressão que era um curso a parte prática. Na verdade este era o grande defeito do ensino musical.

Eles ensinavam a parte teórica, mas não ensinava praticar; Por exemplo: uma escola musical, onde encontra-la ? Como fazer uso dela ? Tudo isso ficava no ar.

4) Quando você entrou para Universidade ?

Aos 18 anos, para estudar Regência.

Até os 18 anos, tive uma formação não formal, foi tudo por minha conta.

Mas eu tive uma vivência com Hermano de Sá, no Centro Educacional de Niterói. Aprendi o método Gazi de Sá e Canto Coral.

Isso mudou minha vida, pois eles mostravam como fazer, nós vivenciamos e participamos de todas nossas dúvidas, eles sabiam responder a todos as nossas dúvidas. Tinha uma cultura musical muito grande.

5) O músico para ser profissional tem que entrar para Universidade ?

Recentemente dei aula a um filho de um amigo, ele não possuía uma técnica muito apurada em seu instrumento e não conhecia teoria solfejo.

Então lhe respondi, com esse conhecimento você não vai entrar para nenhuma Universidade. Pois ela exige conhecimentos específicos de teoria musical, solfejo e harmonia e ritmo.

Para você entrar para Universidade é preciso ter essa bagagem anterior; Praticamente todas as nossas Universidades estão voltadas para os instrumentos clássicos, com exceção da UNIRIO, que agora tem curso MPB mas acho que todos devem conhecer e entender a Música Erudita.

Eu estudei na Universidade, mas eu tocava Blues, Rock , Bossa Nova, Samba e Jazz. E aprendi acompanhar alguns Artistas sempre tirava 10 nos testes de harmonia. No final de cada ano, eu me perguntava quem era a ligação da música clássica com a música popular. Então eu ficava frustrado.

Pois percebi que na verdade eu não entendia nada da música erudita. Exemplo : Nas aulas de análise, era impossível conceber uma análise de uma sonata, pois não ouvíamos a mesma, e ninguém tocava a sonata.

Então essa foi a grande diferença que fez mudar minha percepção quando fui estudar numa escola americana. Nas salas de música dessa

universidade podíamos encontrar, um toca discos, atual tocas Cd's, toca fitas, vídeos, tv ; Nosso professor sempre afirmava que não há como analisar uma sonata se você não ouvir, por isso todas peças podiam ser executadas, por um grupo de alunos, específicos para isso. (executar exercícios).

Por Exemplo: Eu fui estudar violão erudito, mas consegui estudar jazz.

Esse curso de jazz é o curso da musica popular deles.

Acho que a ciência da improvisação deveria ser estudada aqui em nossos cursos universitários. Pois englobas todos os estilos.

Na musica erudita, também havia um grupo que fazia essa experimentação, no curso de arranjo, tínhamos que apresentar 2 trabalhos por semestre que eram executados por uma BigBand.

Então a aula de analise tem todo esse aparato que aqui no Brasil não tem. Acho que esse é um problema relacionado ao “Direcionamento” e não Financeiro.

Acho que as necessidades de um curso universitário de musica, engloba: Uma biblioteca de partituras mais uma máquina xerox, mesa com cd, disco, gravador, este é o acesso necessário para um músico. Acho que sem isso, o músico fica desestimulado. O ensino precisa cobrir necessidade da área da musica atual, não só da musica erudita.

Quando fui estudar o mestrado em 1990, nos EUA estudei harmonia, então descobri o quanto nosso estudo aqui no Brasil estava atrasado na época que estudei na UFRJ. A harmonia que era dada parava em 1860 ou sejamós não chegávamos a estudar Wagner com acordes dissonantes e dominantes, Debussy, Ravel e Stravinsky com politonalidade, depois o sistema de Shoenberg o Dodecafonismo, musical concreta, aleatória, eletro-acústica, daí

vem o Koellreuter, em 1960 ele trouxe essa novidade de experimentalismo na musica para o Brasil.

A estrutura do atonalismo, só fui ouvir falar lá fora (USA). O modalismo só aprendi nas aulas de analise e jazz o próprio musico John Caltrene ouvia Debussy e Ravel. Ele pegou os veios desses compositores contemporâneos e transformou e ampliou o jazz. A própria musica de Villa Lobos, só fui entender depois que estudei harmonia e analise musical lá fora.

Essa evolução da harmonia não existe, ou melhor não é ensinada em nossas escolas. Agora nós percebemos, além das deficiências que nós temos aqui e a deficiência maior, fazer com que as pessoas vivenciem e ouçam e aprendam essas outras etapas, que o nosso ensino acadêmico não proporciona.

Os cursos livres por exemplo: A Musiarte dirigida e criada por Sérgio Benevelutto, ele estudou em Berkelee e trouxe tudo para cá, é um cara organizado tranqüilo e conscienciosa e muito musical. O caso do Antonio Adolfo e o Iam Guest, são músicos geniais, o que eles fizeram, transformaram o autodidatismo e criaram um sistema, ou seja formataram o ensino e hoje ensinam a milhares de iniciantes, músicos profissionais que nunca tiveram chance de estudar e para amadores também.

6) O que você pensa, em relação aos tratados de musicas, métodos que são aplicados ?

São muito importantes, mas não pode esquecer que temos estar ligado numa audição de tudo que você está falando ou aprendendo, exemplo: Mostrar os acordes em inversões, quando estiver falando neles.

7) Lá fora o músico profissional é privilegiado ?

Qualquer pessoa lá fora, tem contato com música no ensino básico, o ensino musical é municipalizado, exemplo: Eu assisti a um concerto de final de ano das Escolas Municipais, com 40 pianistas, 70 violões era uma forma de sistema de premiação.

8) Você vem de um grupo musical com vários artistas que hoje são conhecidos por tocarem com artistas famosos, você acha que você se difere deles em algum ponto por possuir o conhecimento formal ?

Eles são autodidatas por um lado, eu me considero conhecedor da música, a questão realizadora é uma questão pessoal. Acho que possuem mais dificuldades para organizar um trabalho, quando é algo básico fica fácil, para tocar é fácil, foram treinados para isso; Mas se precisar elaborar mais para criar um arranjo, vão precisar conhecer mais harmonia, uma nota musical pode criar a maior polemica, se não souberem onde e como usa-la, aí o bicho pega, aí entra o tal do conhecimento mais profundo, estética, é um conhecimento mais refinado.

9) O músico Brasileiro tem chance lá nos EUA ?

Lá tem muita gente talentosa, a competição vai ser difícil.

10) Como foi aprender o erudito e o jazz ?

Lá existe também preconceito entre erudito e o jazz.

Apesar do que, o jazz é também erudito em termos de posturas, ciência; É uma ciência da música popular mais elaborada e desenvolvida.

Quando cheguei para estudar no exterior (EUA) o professor resistiu em me dar aula, ele implicava comigo, havia muito rigor, ele um dia me

perguntou, se eu conhecia regras de basebol; Era para dizer que no 3º erro meu, eu estaria fora de sua aula, isso em relação a entrega de exercícios. Um dia eu tirei 10, foi a maior nota teórica da prova de harmonia. Então fui correndo mostrar a ele, só para dizer que eu um bom aluno, então ele disse: “Sabia que tem gente que faz tudo isso e nunca estudou”.

Quer dizer ele estava me dizendo que é preciso conhecer os dois lados.

O americano não te dá tudo mastigado.

11) Fale sobre autodidatismo

Acho que os músicos autodidatas escolhem esse caminho, por razões óbvias, as vezes por razão socio-econômica, mas se eles tivessem tido conhecimento formal, seria ótimo acho que só acrescenta, não atrapalha em nada.

O que realmente atrapalha é o mau professor ou uma má escola. A questão da rigidez do ensino, precisa ficar claro, que ser rígido muitas vezes é necessário para o crescimento. E posso afirmar que dentro do autodidatismo a rigidez é super importante e eficaz.

A rigidez existe dentro da arte, é a busca da perfeição. Em qualquer lugar a disciplina é total. Exemplo: “Lá no meu grupo de São Gonçalo o sistema de aprendizagem era sempre muito rígido”.

Eu conheci um músico autodidata, ele tocava tudo certo, mas não conseguia explicar aquilo que tocava, a única coisa que importava era o resultado, a sonoridade.

Acho que em música existe um tal de teoricamente certo, mas sempre vai existir um espaço para você sair desse teoricamente certo ou seja, para você ousar sempre mais, ir por ali, e voltar até lá, ir e vir como desejar; Por

isso é necessário conhecer vários formatos, para você ousa-los como quiser e sair para outros.

O que acontece com o autodidata é que na maioria das vezes, eles possuem uma grande resistência, eles não conseguem voltar para estudar, entender, para começar a aprender o ensino formal, mesmo que eles já saibam fazer, executar, eles não sabem o quão perto estão do ensino formal, e seria muito rápido, o aprendizado formal.

Mas quero deixar claro, que todos tem que ter um pouco do autodidatismo, você tem que ter a sua própria maneira de fazer, executar aquilo que os outros pedem para você fazer.

Exemplo: Lá no grupo de São Gonçalo agente ouvia e ia para casa e praticava aquilo que ouvia.

O autodidatismo é uma forma de você organizar tudo que você aprendeu. É a sua maneira de interpretar e colocar para fora tudo o que você absorveu. Todo musico tem que encontrar a sua forma de se expressar.

Eu aprendi lá nos EUA, eles ensinavam uma linguagem e você tem que ter o vocabulário. Então você tem que ter a sua biblioteca, o seu dicionário.

E para você ter isso, você tem que ouvir analisar e escolher o que você achou legal e fazer. Se o musico tem alguma base musical e raciocínio, isso é com conhecimento formal, mas também tem aquele que não possui o conhecimento formal, mas ele também vai ouvir e tocar; O que quero dizer é se você tiver a base teórica, você pode entender tudo isso e multiplicar em outras situações mais rápidas. Agora só não posso afirmar se será melhor, porque também existe aquele musico que nunca estudou musica, mas tem uma expressão musical muito maior do que aquele que estudou, isso também existe.

Agora se ele estuda e é dono de uma expressão especial então esse vai se beneficiar mais que qualquer músico.

Mas mesmo esse músico que tem acesso à parte formal não pode prescindir da parte prática do autodidata que é ouvir muito, captar muito.

12) Em relação aos cantores, vocalistas como você acha que eles devem fazer para melhorar o aprendizado musical ?

Lembro-me que na aula de harmonia, a classe dos cantores era a mais fraca, precisaram conhecer mais sobre improvisação, vocalização escalas, ou seja é preciso captar um programa de organização.

Exemplo: Todos os dias ler tantas páginas de música. Tirar improvisos, tentar cantar as escalas. Ouvir muita música e tentar transcrever música é muito difícil para quem não tem o conhecimento do ensino formal. Mas quando o músico não tem ele precisa transcrever pelo menos na sua cabeça. Vai ter que fazer o processo inteiro na cabeça no mental.

E vai tentar tocar várias vezes, quanto mais fizer melhor e mais fácil fica.

13) Você se realiza como músico erudito ou músico pop ?

Realizo-me como tudo, até hoje eu misturo os dois estilos, acho que é importante dominar os dois estilos.

14) O jazz não atrapalha a técnica do violão erudito ?

Claro que não pelo contrário só ajuda, quanto mais toca bem guitarra, toco bem violão. Na verdade são estéticas diferentes, é questão de organização. Tanto no jazz como no erudito, tem que fazer uma organização com todas as informações que você tem.

É preciso criar um programa até você atingir outras etapas mais evoluídas. O ensino formal ajuda a organização melhor mas a parte auditiva você tem que conhecer muito; Você tem que tirar suas próprias conclusões. Ver o que funciona melhor.

Na musica erudita também estuda 12 horas por dia, essa parte de estudar horas seguidas é imprescindível para todos os estilos.

15) Quais são seus ídolos ?

Bach, Villa Lobos, Debussy, Hendel, Copland e os outros professores Felipe Santos.

16) O que você acha da informática na musica ?

Acho ótimo, é mais uma ferramenta de trabalho.

Acho que nunca vai roubar o lugar dos músicos como tentaram afirmar na época que surgiu o computador. O musico especifico sempre terá seu lugar no mercado, pois ele é importante pela sua sonoridade de cada tipo de instrumento.

Mas imagina, você sabe quanto custa um fagote ? Pois 4 mil dólares então o computador pode dar um jeito nisso.

17) Fale sobre as escolas livres

Acho que o ensino da universidade é despreparado para nossas necessidades. A escola livre tem um importante papel no cenário pedagógico.

Você não vai conseguir aprender dentro da universidade tudo que você precisa aprender hoje em dia para ser um musico atual tem que aprender quase tudo.

O contato com a música erudita é uma forma de educação musical é cultural e você não vai aprendê-la nas ruas, é isso que faz a diferença. Os cursos livres fazem parte da vida dos músicos, tem que estudar matérias aspectos da música que o erudito não tem.

Encontrei os dois cursos numa mesma universidade nos EUA.

Antonio Adolfo, disse em sua entrevista que os músicos que vão estudar lá fora corre o risco de ficarem pasteurizados ?

É importante tomar cuidado com isso você pode sistematizar o aprendizado mais nunca engaiolar o profissional criativo. É importante não ter preconceito, o músico que estuda jazz tem que conhecer o outro lado erudito se não fica limitado e preconceituoso por ignorância, mal sabe ele que tudo que ele está fazendo em jazz vem da ligação dos músicos de jazz com a música erudita. As sonoridades só mudam quando usados em contextos diferentes.

Os compositores nacionalistas sempre pegaram influência da música popular, exemplo: Guershwin, os russos Prokofiev e Stravisk, Villa Lobos eles juntaram a música erudita a popular. Foi um processo de sofisticação. A própria música popular teve influência do erudito.

Acho que o ensino da música popular é tão sofisticada quanto a da música erudita.