

INTRODUÇÃO

Pesquisa de base: como músicos populares aprendem

As formas exatas pelas quais os músicos populares adquirem suas habilidades e conhecimentos variam entre diferentes subestilos de música popular, diferentes contextos sociais e culturais e de um aprendiz para outro – mais precisamente por causa da falta geral de sistematização formal que envolve tal aprendizado. Atualmente, um número cada vez maior de aprendizes de música popular está tirando proveito de provisões formais, como aulas instrumentais sobre guitarras elétricas, bateria e outros instrumentos que são quase totalmente associados à música popular, e para os quais seria difícil encontrar um profissional, professor formal há algumas décadas atrás. Alguns músicos hoje em dia também têm qualificações nacionais, desde os exames elementares até os cursos de pós-graduação em música popular. Há, além do rápido crescimento da provisão por meio de redes de comunidade musical e muitas outras organizações fora da educação formal, que é muitas vezes referida como a educação musical ‘não formal’. No entanto, tais disposições formais e não-formais ainda agem principalmente como suplementos ou extensões para práticas informais dos músicos populares. Estas práticas informais continuam a formar o núcleo essencial da aprendizagem da maioria dos músicos populares, e beiram quaisquer atividades formais ou não-formais adicionais. No geral, apesar das diferenças entre subestilos de música popular, contexto, disposição e músicos individuais, as práticas informais de aprendizagem da música popular são realizadas, de uma maneira ou de outra, por quase todos os músicos populares em quase todos os subestilos da música popular, de modo que podem ser caracterizadas por vários recursos generalizáveis.¹

“Inculturação” ou imersão na música e nas práticas musicais de um ambiente é um fator fundamental comum a todos os aspectos da aprendizagem de música, seja formal ou informal. No entanto, a enculturação desempenha um papel mais proeminente em algumas práticas de aprendizagem e com relação a alguns estilos de música do que outros. Na música tradicional de muitos países, as crianças pequenas são levadas diariamente para atividades musicais de grupo, tanto dentro quanto fora de casa, quase desde o nascimento. Ao serem incluídas na produção musical por adultos e crianças mais velhas ao seu redor, elas adquirem habilidades musicais de maneiras semelhantes a como adquirem habilidades linguísticas.² Essas habilidades incluem as três principais formas pelas quais nos envolvemos com a música: tocar (seja tocando ou cantando, mesmo em um nível básico), criando (compondo ou improvisando) e ouvindo (nós mesmos e/ou os outros).

¹ Há uma literatura crescente a respeito de como os músicos populares aprendem. Uma das primeiras e mais completas investigações foi de H. Stith Bennett (1980). Também ver Bayton (1997), Berkaak (1999), Björnberg (1993), Campbell (1995), Clawson (1999a, 1999b), Cohen (1991), Davis (2005), Finnegan (1989), Green (2002a), Horn (1984), Kirshner (1998), Lilliestam (1996) e Negus (1999). Para o trabalho em *hip-hop*, cultura da dança jamaicana e *jazz*, respectivamente, que têm muitas semelhanças e diferenças, ver, por exemplo, Dimitriadis (2001), Stolzoff (2000), Berliner (1994) e Monson (1996). O restante da subseção atual deste livro é uma versão reescrita de Green (2004) e origina-se em Green (2002a).

² Para textos clássicos sobre enculturação e aprendizagem em contextos musicais tradicionais, ver Merriam (1964), Blacking (1976) e Nketia (1975). Para discussões sobre o conceito em relação à educação formal, ver, por exemplo, Barrett (1996), Nettle (1983, pp 323-5), Kwami (1989), Campbell (1998), McCarthy (1999) e Nwezi (1999).

//p. 6// A maioria das músicas folclóricas e tradicionais do mundo são aprendidas por enculturação e uma prolongada imersão em ouvir, assistir e imitar a música e as práticas de fazer música da comunidade próxima. Em algumas músicas folclóricas e tradicionais, bem como nas músicas artísticas do mundo, como a música clássica indiana e, em grande parte, no *jazz*, há também sistemas de “aprendizagem” pelos quais os jovens músicos são introduzidos e, explicitamente, treinados ou apenas geralmente ajudados por um adulto ou uma ‘comunidade de especialistas’.³ Nesses ambientes, os músicos mais velhos podem fornecer orientação específica, como em uma relação ‘mestre - aprendiz’ ou ‘guru - shishya’; ou podem permitir que os alunos tomem assento em uma banda ou se juntem a um grupo de músicos mais velhos, como no *jazz* ou percussão africana. Mais importante, os músicos mais antigos atuam como modelos musicais especializados com os quais os aprendizes podem conversar, ouvir, assistir e imitar.

Os músicos populares também tendem a adquirir habilidades e conhecimentos musicais, em primeiro lugar, por meio do encultramento e da experimentação com a música com a qual estão familiarizados, do que gostam e do que ouvem ao redor e acerca deles. Isso envolve a experimentação precoce com um instrumento ou a voz, e descobrir que sons diferentes eles podem fazer por meio de tentativa e erro, antes de encadear sons juntos em ritmos, harmonias e frases musicais embrionárias.

No entanto, existem algumas diferenças cruciais entre como a maioria das músicas populares e tradicionais são transmitidas, e como a maioria das músicas populares ocidentais são passadas - diferenças que são tentadoras de serem negligenciadas, mas que são muito significativas para a educação musical. Eles incluem, em primeiro lugar, o fato de que, diferentemente da maioria dos campos populares e tradicionais, a maioria dos jovens músicos populares em culturas musicais ocidentais ou ocidentalizadas não é regularmente cercada por uma comunidade adulta de músicos populares com quem eles podem conversar, ouvir, assistir e imitar ou que os inicie em habilidades e conhecimentos relevantes. Assim, os jovens músicos populares tendem a se envolver em uma quantidade significativa de aprendizado *solitário*. Em segundo lugar, na medida em que uma comunidade de prática *está* disponível para os jovens músicos populares, ela tende a ser uma comunidade de colegas, em vez de “mestres-músicos” ou adultos com maiores habilidades. O significado disso é profundo, pois afeta todo o modo como as habilidades e os conhecimentos são transmitidos no campo da música popular, afastando o ônus da transmissão de uma figura de autoridade, especialista ou membro mais velho da família ou comunidade, e colocando-o em grande medida nas mãos de grupos de jovens aprendizes.

De longe, a prática de aprendizagem predominante para grande parte dos músicos populares, como já é bem conhecida e também é clara a partir dos estudos existentes, é copiar gravações de ouvido. Parece um fato extraordinário que esta prática se desenvolveu apenas nos oitenta ou noventa anos que se passaram desde a disseminação das tecnologias de gravação, em muitos países do mundo, por meio das atividades de crianças e jovens, basicamente isolados uns dos outros, fora de qualquer rede ou estruturas formais e, em grande parte, sem orientação de adultos. Desejo distinguir entre dois modos extremos de conceber esta prática, cada um situado nos extremos opostos de um pólo. Em um extremo, há o que eu chamo de “escuta intencional” (Green 2002a), isto é, ouvir //p. 7// com o objetivo consciente de adotar e adaptar o que é ouvido às práticas próprias de cada um. No extremo oposto, há “escuta distraída”. Esta ocorre quando a música é ouvida em segundo plano, mas não é escutada de maneira focada, de modo que ela entra na mente quase inteiramente por meio da inculturação inconsciente. Não apenas a audição intencional, mas

³ Ver Lave e Wenger (1991) para a elaboração deste conceito. Para discussões acerca de aprendizagem em relação à música, ver as referências na nota 4, e Nketia (1975), Merriam (1964, pp. 150-61) e Campbell (1991).

também a escuta distraída continuam além dos estágios iniciais de aprendizagem e nos reinos profissionais.

Copiar gravações é quase sempre uma atividade solitária, mas, como já indicado, a solidão não é uma marca distintiva do aprendiz de música popular. Pelo contrário, as atividades em grupo que ocorrem na ausência de supervisão ou orientação de um adulto são de grande importância. Elas são caracterizadas por dois aspectos. Um deles é a “aprendizagem direta com o colega”. Isso envolve o compartilhamento consciente de conhecimentos e habilidades, ou mesmo o ensino explícito entre pares, por meio, por exemplo, da demonstração de um ritmo ou de um acorde por um membro do grupo em benefício de outro par (colega). O outro aspecto é o “aprendizado em grupo”, em que não há demonstração ou ensino *consciente* como tal, mas onde a aprendizagem ocorre por meio da observação e imitação durante a produção musical, assim como falar a respeito de música durante e fora dos ensaios.

Bandas são formadas em estágios bem iniciais, mesmo que os instrumentistas tenham pouco domínio sobre seus instrumentos e virtualmente nenhum conhecimento de progressões de acordes, padrões melódicos (ostinatos) ou canções; ou mesmo caso não tenham instrumentos para tocar. Muitas vezes eles iniciam uma banda ou uma série de bandas poucos meses depois de começarem a tocar seus instrumentos, principalmente do meio para o fim da adolescência. As escolas são uma instituição social vital para a formação de bandas, apesar de muitas bandas começarem sem a ajuda de professores. Para os recursos da escola, quaisquer instrumentos ou espaços de prática que a escola possa fornecer e, mais importante, sua população de centenas de alunos, dispostos e acessíveis, são cruciais. No entanto, embora as bandas iniciantes sejam quase sempre formadas com os pares (colegas), a idade é menos importante que a habilidade musical ou, em outras palavras, o fato de que os membros da banda devem estar todos aproximadamente em um padrão similar.

A maioria das bandas se envolve em uma série de práticas, incluindo *jam sessions* e outras formas de improvisação, tocando *covers* que conhecem e gostam, e compondo suas próprias músicas. Como já indicado, a aprendizagem consciente e inconsciente com os pares diretos e em grupo ocorrem: diferentes membros da banda demonstrarão uns aos outros ideias musicais originais ou aprendidas, e os instrumentistas se envolverão em composições coletivas que muitas vezes envolvem todos os membros da banda colocando suas próprias ideias. Portanto, habilidades de *performance*, composição e improvisação são adquiridas, não apenas individualmente, mas crucialmente, como membros participantes de um grupo, por meio da aprendizagem informal dirigida por pares e em grupo, tanto consciente quanto inconsciente. Como indicado anteriormente, tudo isso ocorre principalmente na ausência de um adulto ou outra pessoa que possa exercer liderança ou influência com uma maior experiência musical.

É bem sabido que a notação dificilmente faz parte do mundo da música popular, embora seja usada em alguns casos, como bandas altamente profissionais ou de teatro, ou de maneira ocasional, como quando um músico rabisca algo em um pedaço de papel (geralmente para ser descartado e guardado assim que a instrução é internalizada). Músicos contratados temporariamente para gravação de sessão são mais propensos a ter trabalho constante se puderem ler. Mas o modo predominante de aprendizagem e transmissão de música é por meio de gravações, sejam comerciais ou “demos” passadas entre os músicos. Mesmo quando a notação é usada, nunca é usada isoladamente, mas é sempre fortemente misturada com //p. 8// cópia e escuta intencional. É razoável supor que menos de 40% dos músicos populares saibam ler a notação – embora eu não saiba de nenhuma pesquisa recente acerca disso – em sua maior parte, tendo sido introduzidos à leitura da notação por meio de alguma educação musical formal. No entanto, mesmo dada a orientação de adultos, quando operam no campo informal, os músicos, entretanto, tendem a adaptar qualquer habilidade de notação para seu próprio uso de maneiras altamente idiossincráticas.

A cópia auditiva, é claro, realça vários fatores que não são facilmente comunicados por meio da notação. Isso inclui timbres idiossincráticos e não padronizados, flexibilidade rítmica, inflexão do tom e muitos outros aspectos, neste contexto aqueles “nunca a serem definidos”, mas sempre qualidades reconhecíveis, o *groove*, o ‘sentir’ e o *swing*. Aqui, novamente, não apenas a escuta e a cópia conscientes, focadas e intencionais, mas também a imitação solta relacionada à enculturação contínua e inconsciente e à escuta distraída são consideradas partes essenciais do processo de aprendizagem e continuam a ser o meio principal pelo qual a música é transmitida e reproduzida ao longo de uma carreira popular do músico.

O conceito de técnica como um aspecto *consciente* do controle do instrumento ou da voz chega tarde à grande parte dos músicos populares e, em muitos casos, é incorporado em suas atividades imediatamente antes ou algum tempo depois de se tornarem profissionais. No entanto, tendo aprendido sozinhos a tocar seus instrumentos ou a cantar com suas próprias maneiras, a adoção de técnicas padrão em um estágio tardio vem com facilidade surpreendente.

Diferentemente da *técnica* executiva psico-motora envolvida em tocar ou cantar, os músicos também adquirem, em diferentes graus, conhecimento e compreensão de *tecnicismos* musicais, ou “teoria”. Tal conhecimento e compreensão geralmente vêm a esmo, de acordo com qualquer música que esteja sendo tocada e desfrutada no momento. Para começar, os músicos são capazes de usar elementos musicais de maneira estilística apropriada, mas geralmente sem serem capazes de nomeá-los ou discuti-los em termos vagos ou metafóricos. Como ouvir é a principal fonte de aprendizagem, trabalhar as relações entre os sons, segue-se a partir disso. Assim, aprender acerca de teoria tende a ser conduzido pela excitação a respeito da música. Com o passar do tempo, as peças do quebra-cabeça se encaixam, em diferentes graus, dependendo do indivíduo, e podem, é claro, levar a níveis altamente sofisticados de conhecimento e compreensão teóricos. Não surpreendentemente, toda essa ênfase na escuta também leva ao desenvolvimento de capacidades perceptivas e auditivas efetivas.

Alguns músicos praticam seus instrumentos por cinco ou seis horas por dia nos primeiros estágios do aprendizagem, outros praticam por consideravelmente menos tempo, e alguns quase nunca praticam. Eles tendem a abordar a prática de acordo com seu humor, com outros compromissos na vida ou com motivação por fatores externos, como ingressar em uma nova banda ou compor uma nova música. Seu desenvolvimento é, em muitos casos, marcado por alguns períodos de prática relativamente intensiva, intercalados com outros períodos sem nenhuma prática. Mais importante ainda, a prática é algo que eles fazem apenas enquanto desfrutam dela.

Juntamente com essas práticas de aprendizagem, há atitudes em relação ao valor musical e à habilidade musical que tendem a enfatizar qualidades expressivas como “sentir”, “sensibilidade”, “espírito” ou outros atributos similares, além da complexidade ou habilidade técnica. Os músicos populares também valorizam a amizade entre eles, a tolerância, o gosto compartilhado e o comprometimento. Não estou sugerindo que todos os jovens músicos populares sejam indivíduos excepcionalmente bem equilibrados que nunca têm argumentos; //p. 9// mas essa cooperação, essa sensibilidade para com os outros, esse compromisso e responsabilidade são explicitamente altamente *valorizados* pelos músicos. Além disso, essa ênfase na amizade e no compromisso não diz respeito apenas às relações sociais que envolvem a prática ou o desempenho da banda, mas são condições necessárias para dois outros aspectos. Uma é que, uma vez que a música que está sendo tocada é deliberada por meio da negociação e escolha do grupo, todas as atividades produtivas da banda dependem de um consenso de gosto e / ou a disposição de tolerar os gostos potencialmente diferentes dos outros, assim como a capacidade de cooperar e a responsabilidade de chegar aos ensaios e shows no local e horário corretos, trazendo o equipamento correto. Sem essa cooperação (especialmente na ausência de incentivos como fama e dinheiro, mas mesmo *com* tais incentivos),

uma banda eventualmente acabará se desintegrando. Um segundo aspecto é que a amizade, a cooperação e a capacidade de ser sensível a outras pessoas também afetam a natureza precisa e a ‘sensação’ da música produzida, de maneira relacionada à comunicação musical na *performance* e, particularmente, à composição e improvisação do grupo.

Tocar música popular em uma banda tende a elevar a autoestima e o *status* dos participantes percebido por pares do grupo. Os valores que cercam sua música e os músicos em seu grupo estão intimamente ligados a questões profundamente sentidas de identidade pessoal. Finalmente, uma coisa que todos os músicos populares relatam infalivelmente é o nível extremamente alto de prazer que acompanha suas atividades de fazer música e de aprender música. Como mencionei anteriormente, no campo informal não é imperativo praticar, a menos que eles sintam vontade de praticar, nenhum professor ou pai lhes diz que devem fazê-lo, sem dever de casa, sem testes ou provas, sem cursos. Não apenas os músicos populares amam o que estão fazendo, mas também com tal ponto de partida, muitos deles desenvolvem uma profunda paixão pela música e uma sede de ouvir, frequentemente buscando e se familiarizando com uma ampla gama de estilos diferentes, incluindo música clássica.