

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**FORMAÇÃO, ATUAÇÃO E IDENTIDADES MUSICAIS DE TECLADISTAS
DE INSTRUMENTOS ELETRÔNICOS: UM ESTUDO DE CASO**

MARIA AMÉLIA BENINCÁ DE FARIAS

Porto Alegre

2017

MARIA AMÉLIA BENINCÁ DE FARIAS

**FORMAÇÃO, ATUAÇÃO E IDENTIDADES MUSICAIS DE TECLADISTAS
DE INSTRUMENTOS ELETRÔNICOS: UM ESTUDO DE CASO**

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Música
– Área de Concentração: Educação Musical.

Orientadora: Dra. Jusamara Souza

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Benincá de Farias, Maria Amélia
Formação, atuação e identidades musicais de
tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de
caso / Maria Amélia Benincá de Farias. -- 2017.
228 f.

Orientadora: Jusama Vieira Souza.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. educação musical. 2. formação musical. 3. atuação
musical. 4. identidades musicais. 5. teclado
eletrônico. I. Vieira Souza, Jusama, orient. II.
Título.

Dedico este trabalho aos meus pais, Armando e Regina, que inculcaram em mim, desde tenra idade, a importância do estudo e da educação para a realização de uma vida plena.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Jusamara Souza, pelas preciosas orientações, por compartilhar seu conhecimento e sabedoria, por sempre me motivar e me inspirar como educadora e pesquisadora.

Aos tecladistas Vini, Thiago e Ivan, por compartilharem suas histórias, seus conhecimentos, suas crenças e seu tempo: sem a dedicação de vocês, esta pesquisa não teria sido possível.

A todos integrantes do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano, pela decisiva contribuição na minha formação como pesquisadora, por meio das suas colocações e de suas pesquisas, que foram especialmente inspiradoras para meu próprio trabalho.

A Alexandre, Gustavo, Jaqueline, Jean, Michelle, Rafael, Renato e Rosalía, que ressignificaram as manhãs de segunda-feira.

À FUNDARTE, especialmente à direção, coordenação e corpo docente, por ter dado, dentro das suas possibilidades, condições para que eu seguisse dando aulas no decorrer do mestrado.

Aos meus alunos e alunas e seus familiares, em Porto Alegre e Montenegro, pela paciência e compreensão com esta professora que precisou dividir sua atenção entre a docência e a pesquisa nos últimos dois anos.

Aos meus pais, Armando e Regina, meu irmão e sua esposa, Giovanni e Nádia, minha amada sobrinha, Maelys, que nasceu junto com esta pesquisa, e meus sogros, Cleide e Gilberto, por serem esta rocha que eu acredito que a família deve ser: o porto seguro que eu sempre pude buscar quando precisei reencontrar a tranquilidade para continuar.

Ao meu marido, Bernardo – por tudo.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo compreender a formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos, considerando as especificidades do instrumento e os contextos onde estes músicos se formam e atuam. Sendo o teclado eletrônico um instrumento que integra em si a tecnologia da música e a tradição da performance nas teclas, esta pesquisa investigou como os tecladistas lidam com estas especificidades na sua formação, que atuação resulta desses processos formativos e que concepções sobre si mesmo como instrumentistas constroem nesse processo. Para buscar respostas a estas perguntas, realizei um estudo de caso qualitativo (STAKE, 2001; YIN, 2001), que contou com a colaboração de três tecladistas, tendo como instrumento de coleta de dados, a entrevista semiestruturada (KVALE, 2007). Esta pesquisa alinha-se com a sociologia da educação musical e tem como referenciais teóricos a socialização e a socialização musical (BERGER E LUCKMANN, 2014; NANNI, 2001; SETTON, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009; FIELD, 2009; SAVAGE, 2009) e as identidades musicais (HARGREAVES, MIELL E MACDONALD, 2002; O'NEILL, 2002). Os dados e sua posterior análise revelaram que muitos são os caminhos que possibilitam a formação do tecladista eletrônico e muitas são as formas de atuar por meio desse instrumento. O teclado eletrônico se revelou um instrumento versátil, assim como seu instrumentista: aulas de instrumento, cursos eventuais, a aprendizagem por meio da prática, uso de recursos como a internet, manuais e revistas, o contato com diversas referências sonoras, a socialização na família, na igreja e/ou em bandas constituíram o caleidoscópio que se revelou ser a formação destes músicos. Como resultado, eles encontraram diversas formas de atuar e construíram diferentes concepções acerca do que é ser tecladista, caracterizando diferentes identidades musicais. Esta pesquisa contribuiu com dados relevantes sobre a formação, atuação e identidades musicais dos tecladistas eletrônicos, dados estes que poderão contribuir para lançar um novo olhar para a pedagogia do teclado eletrônico e seu potencial nos diversos espaços de atuação da educação musical.

Palavras-chaves: tecladistas eletrônicos, teclado eletrônico, formação musical, atuação musical, socialização musical, tecnologia da música, identidade musical, sociologia da educação musical.

ABSTRACT

This study aimed to understand the education, career and musical identities of electronic keyboardists, considering the specificities of the instrument and the contexts that contributed for their education and career. Considering that the electronic keyboard is an instrument that integrates the technology of music and the tradition of the performance on keyboard instruments in general, this study investigated how the electronic keyboardists deal with these specificities in their education, what career results from these educative processes and which conceptions about themselves they build in this process. To pursue answers to these questions, I conducted a qualitative case study (STAKE, 2001; YIN, 2001), with the collaboration of three keyboardists. My instrument of data collection was the semi-structured interview (KVALE, 2007). This study aligns with the sociology of music education and has as its theoretical framework the socialization and the musical socialization (BERGER E LUCKMANN, 2014; NANNI, 2001; SETTON, 2008, 2011), the technology of music in an educational context (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009; FIELD, 2009; SAVAGE, 2009) and the musical identities (HARGREAVES, MIELL E MACDONALD, 2002; O'NEILL, 2002). The data and its analysis revealed that there are many paths to the formation of the electronic keyboardist and there are many ways for acting through this instrument. The electronic keyboard turned out to be a versatile instrument, like it is its player: instrument lessons, occasional courses, learning through practice, use of many resources as the internet, manuals and magazines, contact with many musical references, socialization in the family, in the church and/or in musical groups constitute the kaleidoscope that revealed to be the formation of these musicians. As a result, they have found many ways of acting and built different conceptions about what it is to be a keyboardist, characterizing different musical identities. This study contributed with relevant data about the formation, acting and musical identities of the electronic keyboardists, which will be able to cast a new light over the electronic keyboard pedagogy and its potential in the different acting spaces of the music education.

Key words: Electronic keyboardist, electronic keyboard, musical formation, musical acting, musical socialization, technology of music, musical identities, sociology of musical education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rick Wakeman.....	12
Figura 2 – MPC do Vini.....	164

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1. 1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	10
1. 2 REVISÃO DE LITERATURA	13
1. 3 ESTRUTURA DO TRABALHO.....	19
2 REFERENCIAL TEÓRICO	20
2. 1 SOCIALIZAÇÃO	20
2. 1. 1 Socialização e Identidade	23
2. 1. 2 Socialização musical.....	25
2. 2 TECNOLOGIA DA MÚSICA: UMA PERSPECTIVA MÚSICO-EDUCACIONAL.....	29
2. 2. 1 Diferentes visões e abordagens da tecnologia	29
2. 2. 2 A quebra de paradigmas.....	31
2. 2. 3 Aspectos pedagógicos da tecnologia da música.....	34
2. 3 IDENTIDADES MUSICAIS	35
2. 3. 1 Sobre a Psicologia Social	35
2. 3. 2 Identidades na Música e o conceito de <i>Self</i>	36
2. 3. 3 Identidades musicais e discurso	39
2. 3. 4 Identidades musicais e outras questões	40
3 METODOLOGIA	43
3. 1 A CONSTRUÇÃO DO CAMPO EMPÍRICO	44
3. 2 COLETA DE DADOS: ENTREVISTAS.....	47
3. 2. 1 Preparando o roteiro de entrevistas	48
3. 2. 2 As entrevistas.....	49
3. 3 ANÁLISE DE DADOS.....	53
4 THIAGO MARQUES	59
4. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O TECLADO	59
4. 2 APRENDER NA AULA, APRENDER EM CURSOS.....	61
4. 3 APRENDER FORA DA AULA	65
4. 3. 1 Referências.....	65
4. 3. 2 Convivência com outros músicos.....	67
4. 3. 3 Experiências de banda.....	67
4. 3. 4 Aprendizagens no contato com a tecnologia	70
4. 3. 5 Outros recursos.....	73
4. 4 ATUAÇÃO PROFISSIONAL.....	74
4. 4. 1 O GranDense	74
4. 4. 2 Gravação e produção.....	77
4. 5 USOS DA TECNOLOGIA.....	78
4. 5. 1 Controladores.....	78
4. 5. 2 Arranjadores.....	84
4. 5. 3 Workstation	86
4. 5. 4 Criatividade tecnológica	87

4. 5. 5 Equipamentos ideais.....	88
4. 5. 6 Visão sobre a tecnologia.....	89
4. 6 DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E PEDAGÓGICO.....	93
4.6.1 Desenvolvimento prático-musical.....	93
4. 6.2 Ensinar o teclado eletrônico.....	95
4. 7 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO.....	96
4.7.1 Ser tecladista eletrônico.....	96
4. 7. 2 Ser tecladista, ser pianista.....	98
5 IVAN TEIXEIRA.....	101
5. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O TECLADO.....	101
5. 2 APRENDER FORA DA AULA.....	106
5. 2. 1 Referências.....	106
5. 2. 2 Recursos: a internet e os manuais de equipamentos.....	109
5. 2. 3 Lojas de instrumentos.....	110
5. 2. 4 Aprendizagens no contato com a tecnologia.....	111
5. 3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL.....	114
5. 3. 1 Produção musical.....	115
5. 3. 2 <i>Sideman</i>	117
5. 4 TECLADOS E DEMAIS EQUIPAMENTOS.....	119
5. 5 USOS DA TECNOLOGIA.....	123
5. 5. 1 Aquisição de teclados e <i>softwares</i>	125
5. 5. 2 Equipamentos e tecnologia ideal.....	127
5. 5. 3 Visão sobre a tecnologia.....	129
5.6 DESENVOLVIMENTO PEDAGÓGICO.....	135
5.6.1 Ensinar teclado.....	135
5. 6. 2 <i>Keyboard Clinic</i>	137
5. 7 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO.....	140
5.7. 1 O vínculo com o piano.....	140
5. 7. 2 Ser tecladista.....	143
6 VINI ALBERNAZ.....	145
6. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS com o TECLADO.....	145
6.1.1 Aproximações incidentais.....	145
6. 1. 2 Os primeiros recursos.....	147
6. 1. 3 Aprender na aula.....	149
6. 2 APRENDER FORA DA AULA.....	150
6. 2. 1 Referências.....	150
6. 2. 2 Recursos da internet.....	154
6. 2. 3 Novas experiências de banda.....	155
6. 2. 4 O contato com outros músicos.....	159
6. 2. 5 Aprendizagens no contato com a tecnologia.....	161
6. 2. 6 A colaboração dos amigos e as experimentações.....	162
6. 3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL.....	165
6. 3.1 Musa Híbrida.....	165

6. 3. 2 Thiago Ramil.....	167
6. 3. 3 Projeto Solo.....	169
6. 4 USO DA TECNOLOGIA	171
6. 4. 1 Equipamentos ideais.....	177
6. 4. 2 Visão sobre a tecnologia.....	178
6. 5. DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO	180
6. 6 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO.....	182
6. 6. 1 A relação com as teclas/com o teclado.....	185
6. 6. 2 “Se eu fosse dar aula...”.....	187
7. TRANSVERSALIZAÇÃO DOS DADOS	189
7. 1. Iniciação e formação	189
7. 2. Atuação e os usos da tecnologia.....	195
7. 3. Especificidades da formação do tecladista.....	200
7. 3. 1. A relação com o piano	205
7. 3. 2. Ensinar Teclado	206
7. 3. 3. Ser ou não ser tecladista.....	208
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
REFERÊNCIAS.....	219
ANEXOS	223
ANEXO A – ROTEIRO DE ENTREVISTA	224
ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO.....	227

1 INTRODUÇÃO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Esta pesquisa trata da formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos. O teclado eletrônico é um instrumento que, na sua constituição, media diferentes tradições musicais, sendo caracterizado pela tecnologia eletrônica que teve seu advento no início do século 20 (FRITSCH, 2013, p. 25), porém, sendo nomeado, antes de tudo, como um “teclado”, um sistema de teclas musicais característico de outros instrumentos, como o piano, órgão e cravo. Assim, o teclado traz em si mesmo uma diversidade de tensões e desafios, refletidos na formação, atuação e identidades musicais do seu instrumentista.

A constituição tecnológica do instrumento, que conta com recursos como síntese¹ e *sampling*², entre outros, possibilita ao músico a criação de uma quantidade infindável de timbres e efeitos únicos, que não eram possíveis antes do advento dessa tecnologia. Por outro lado, a presença do teclado neste instrumento tecnológico, também possibilita que o instrumentista produza sua música seguindo os cânones da tradição da performance, perpetuando “conceitos musicais que tem suas raízes na música europeia do meio do século 18” (SAVAGE, 2009, p. 144, tradução nossa). Tais características representam um desafio para a educação musical no que tange à formação do tecladista. Isso porque as múltiplas possibilidades trazidas pelo teclado e as tradições históricas que ele representa não podem ser ignoradas nem hierarquizadas, sem que se corra o risco de reduzir o potencial desse instrumento musical a apenas instrumento infantil, de iniciação musical. Como os tecladistas que hoje atuam em bases profissionais lidaram com estas questões na sua formação? Como é sua atuação e que identidades musicais construíram no decorrer deste processo? Estas são minhas questões de pesquisa e, para obter algumas respostas, realizei um estudo de caso, de natureza qualitativa, apoiada em Stake (2001) e Yin (2001), tendo como colaboradores três tecladistas eletrônicos.

1 Segundo Fritsch (2013, p. 130), a “síntese sonora é um processo utilizado para a criação e transformação dos sons”.

2 Termo que faz referência a coletar, produzir e trabalhar com samples, que são amostras sonoras. O termo foi “aportuguesado” para samplear.

Para definir sua atuação como profissional, apenas para fins desta pesquisa, utilizei alguns critérios pragmáticos: ter CDs gravados e agenda de shows.

O interesse por este tema parte da minha própria experiência. Sou bacharela em música, com habilitação em piano, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porém, minha iniciação musical deu-se através do teclado eletrônico e minha iniciação profissional na música foi como tecladista de bandas na cidade de Caxias do Sul, RS. No ano de 2014, atuei em conjuntos como tecladista, e comecei a lecionar esse instrumento na FUNDARTE, escola de artes da cidade de Montenegro, RS, e em aulas particulares na cidade de Porto Alegre. Ao ministrar aulas de teclado eletrônico, percebi que o meu planejamento não dava conta das possibilidades tecnológicas do instrumento, vislumbrando o teclado apenas como um instrumento de teclas e deixando de fora todas as possibilidades oferecidas pelos seus botões, *knobs*³ e *sliders*⁴. Quando procurei respaldo na literatura e em materiais didáticos, encontrei algumas dificuldades. No momento de definir o tema do mestrado, lembrei-me dessa situação vivida, e vi na oportunidade de realizar uma pesquisa acadêmica, a possibilidade de entender a formação dos tecladistas eletrônicos que já atuam profissionalmente, como também contribuir com dados relevantes para a pedagogia do teclado eletrônico.

Quando me refiro à pedagogia, penso o termo a partir de Kraemer (2000, p. 66), ao afirmar que são tarefas da pedagogia no campo da educação musical “compreender e interpretar, descrever e esclarecer, conscientizar e transformar”. Ao buscar compreender o processo de formação dos tecladistas eletrônicos, espero contribuir com dados que colaborem para a construção de uma pedagogia do ensino do teclado eletrônico que possa cumprir com as tarefas propostas por Kraemer, proporcionando a descrição e o esclarecimento da atuação do tecladista, a compreensão e a interpretação dos seus processos de formação, que possam eventualmente levar à conscientização e a transformação da educação musical, no que tange a visão do e sobre o teclado eletrônico.

Em diversos momentos da dissertação, irei utilizar o termo “tecnologia”. Nesta

3 Sinônimo de potenciômetro, é um botão giratório, usados em qualquer equipamento elétrico em que haja a necessidade de graduar tensões.

4 Trata-se de um controle deslizante, que realiza o controle contínuo de valores gradativos.

pesquisa, este termo faz referência especificamente à tecnologia eletrônica, que teve seu advento no início do século 20. Tenho em mente que os instrumentos acústicos também são dotados de uma tecnologia própria, porém, neste trabalho, a expressão tecnologia fará referência apenas à tecnologia eletrônica, característica do teclado.

A atuação do tecladista Rick Wakeman⁵, ilustrada pela figura 1, e exemplifica questões envolvidas nessa prática musical: enquanto ele toca as teclas com a mão direita, com a mão esquerda prepara a programação de outro teclado.



Figura 1: Rick Wakeman: São Paulo, 21 de novembro de 2012. Foto de Arelio Moraes, disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rickwakemanmoog.jpg>>. Acesso em: 20 de julho de 2015.

Enquanto o conhecimento relacionado ao tocar nas teclas – representado, na imagem, pelo trabalho da mão direita de Wakeman – pertence a uma tradição de performance de instrumentos como o piano e o órgão, e já está, de alguma forma, sistematizado (BARROS, 1979, KAPLAN, 2008), o conhecimento necessário para lidar com o aparato tecnológico visível na imagem – e representado pelo trabalho da mão esquerda de Wakeman – é um conhecimento, comparativamente, mais recente, cujo ensino começa a ser sistematizado. Finalmente, a forma como ambos se relacionam na formação do tecladista ainda carece de uma reflexão por parte do campo da educação

⁵ Tecladista de sucesso reconhecido: gravou mais de cem álbuns e vendeu mais de 50 milhões de cópias. Biografia disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/rick-wakeman-mn0000300245/biography>> . Acesso em: 29/12/2016.

musical.

Respalhada pela sociologia do cotidiano, que entende que “a aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo”, sendo “constituída de experiências que nós realizamos no mundo” (SOUZA, p. 7, 2008), o objetivo geral desta pesquisa é compreender a formação, atuação e identidades musicais dos tecladistas eletrônicos, considerando o contexto e as experiências que os formaram. Este objetivo geral foi desmembrado nos seguintes objetivos específicos: compreender como o tecladista apropria-se dos conhecimentos necessários para expressar-se por meio do seu instrumento, que atuação resulta dessa formação e que visão ele constrói de si mesmo, da sua área e aspectos relacionados a ela, nesse processo.

O referencial teórico que dá respaldo a esta pesquisa foi construído na interação com o campo empírico. À medida que os dados foram produzidos, constatou-se que a análise dos mesmos, considerando os objetivos propostos, compreendia pelo menos três eixos analíticos: a socialização e a socialização musical (BERGER; LUCKMANN, 2014; NANNI, 2001; SETTON, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009; FIELD, 2009; SAVAGE, 2009) e a identidade musical do tecladista (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002; O'NEILL, 2002).

Em diversos momentos da dissertação, usarei a expressão “conhecimento musical tradicional” e algumas de suas variações. Por essa expressão, faço referência ao conhecimento musical e às formas de atuação que precedem a tecnologia da música historicamente – ou seja, questões de melodia, ritmo, harmonia – além da atuação por meio de instrumentos acústicos e suas representações digitais (piano acústico, piano digital) e, também, à música tonal. Como a tecnologia da música traz novos paradigmas, a forma como o músico se relaciona com o conhecimento que a precede é significativo na sua atuação. Mesmo a própria relação em questão tem suas bases nos processos formativos, além de também se construir e se reconstruir, na própria atuação – questões que serão tratadas no corpo do trabalho.

1.2 REVISÃO DE LITERATURA

Pesquisas acerca da formação e atuação dos tecladistas, músicos que atuam

imersos em tecnologia, ainda são escassas no Brasil. Na revisão de literatura realizada, especialmente nos últimos anais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), entre outros, não foram encontradas pesquisas que tratassem diretamente do assunto.

Há, porém, pesquisas que abordam usos do teclado eletrônico. Santos, L. (2008), ao realizar uma análise da obra *Sir Lancelot and the Black Knight* de Rick Wakeman, traz uma detalhada linha do tempo desse instrumento. Ele também questiona o uso restrito que as universidades fazem do mesmo, desconsiderando o potencial do teclado eletrônico, e observa a necessária postura do tecladista como “músico pesquisador”, para que esteja sempre se atualizando e acompanhando os avanços do instrumento:

[...] não é de se admirar que ainda haja certos questionamentos, certos preconceitos quanto ao emprego do teclado eletrônico como ferramenta musicalizadora e de auxílio à criação musical. Para isto, é bastante observar o restrito emprego dos teclados eletrônicos nas Universidades brasileiras, que quase nunca ultrapassa a função de harmonização elementar do repertório popular. Assim como os computadores, os aparelhos de áudio visual e som e outros afins, também o teclado eletrônico sofre modificações acompanhando o desenvolvimento tecnológico. Estas constantes mudanças implicam num aprimoramento da qualidade timbrística, do controle da sensibilidade do teclado, de inovações quanto às baterias rítmicas programadas, às funções de *sequencer*⁶ e outras programações. Em contrapartida, exigem que o músico pesquisador esteja sempre se atualizando quanto ao manuseio e aos recursos oferecidos por esse instrumento (SANTOS, L. 2008, p. 25-26).

Santos, C. (2006), por sua vez, discorre sobre a musicalização de adultos através do teclado eletrônico e ressalta a importância de celebrar este instrumento como um instrumento musicalizador:

Em pleno século XXI, a tecnologia eletrônica permite um avanço galopante das telecomunicações, da robótica, aperfeiçoamento de computadores, celulares, teletransmissores e uma outra infinidade de inovações na área. Também os órgãos eletrônicos, os sintetizadores⁷, os teclados têm se aprimorado no que diz respeito à quantidade e qualidade dos recursos oferecidos. Esses instrumentos ocupam lugar de destaque como ferramenta musicalizadora em várias instituições pelo mundo afora, também realizando importante papel junto às grandes orquestras

6 Segundo Fritsch (2002, p. 106), “um sequenciador é um dispositivo de gravação e edição de eventos musicais, em geral MIDI”.

7 Teclado eletrônico que realiza síntese. Segundo Fritsch (2013, p. 130), “o sintetizador é constituído por componentes que modificam o espectro sonoro”.

estrangeiras, incluindo, por exemplo, a Orquestra Sinfônica de Londres. Portanto, torna-se imprescindível que seja discutida a validação dos recursos pedagógicos oferecidos pelos órgãos e teclados eletrônicos no processo musicalizador (SANTOS, C. 2006, p. 26-27).

A citação trazida de Santos é oportuna em ressaltar a inevitabilidade dos avanços tecnológicos, que chegam “galopantes” (SANTOS, C. 2006, p. 26). Dez anos após sua pesquisa, ainda carecemos de uma “validação dos recursos pedagógicos oferecidos pelos órgãos e teclados eletrônicos no processo musicalizador” (SANTOS, C. 2006, p. 26-27).

Por outro lado, há algumas pesquisas que tratam, se não da formação do tecladista, da formação de músico que lidam com a tecnologia da música na sua prática musical. É o caso da dissertação de Araldi (2004) sobre DJs e o trabalho sobre produtores de música eletrônica de pista de Vazquez (2011).

Em sua pesquisa, Araldi (2004) investigou a prática e a formação de quatro DJs atuantes na cidade de Porto Alegre. Era objetivo da autora compreender quais aspectos integravam a formação musical, quais meios e materiais utilizados na sua formação, onde e como atuam e como transmitem seus conhecimentos para outros DJs (ARALDI, 2004, p. 15). Um aspecto importante para a formação e atuação pelos DJs foi o uso da internet para procurar por “discos, artistas, equipamentos, shows, notícias” e realizar “pesquisas sonoras que fazem parte do seu trabalho” (ARALDI, 2004, p. 141). Os DJs foram unânimes em “declarar a importância da internet” (ARALDI, 2004, p. 140), ressaltando o valor da mesma para buscar “desde informações mais técnicas sobre equipamentos, até a possibilidade de ouvir uma música pela internet antes mesmo de comprar o disco” (ARALDI, 2004, p. 140).

Vazquez (2011), por sua vez, pesquisou os processos de aprendizagem de produtores de música eletrônica de pista. O objetivo do trabalho era investigar como os produtores aprendem a fazer o que fazem, como aprendem a produzir “a música para pista de dança” (VAZQUEZ, 2011, p. 13). A busca por novas músicas é considerada o elemento mais importante para se tornar um produtor de música eletrônica de pista (VAZQUEZ, 2011, p. 128). Outros elementos destacados pelos produtores foram a “interação do DJ com a pista, sabendo 'construir um set' e, claro, a habilidade de utilizar os equipamentos de mixagem” (VAZQUEZ, 2011, p. 128). A interação com o ciberespaço

também aparece como fundamental, além de “essencial para o aprendizado dos produtores” (VASQUEZ, 2011, p. 129). Eles utilizam especialmente as redes sociais para “pesquisa, divulgação e *feedback* de suas produções, fomentam a cena presencial e divulgam seu trabalho, seja como produtores ou como DJ” (VASQUEZ, 2011, p. 130).

É notável como, nos dois textos mencionados o uso da internet para buscar, consultar, estudar novas músicas, novos sons, aparece com destaque. Aprender ouvindo o que já foi feito e o que está sendo feito aparece como ponto importante na formação de DJs e produtores de pista eletrônica.

Por outro lado, em países como a Inglaterra e Estados Unidos, onde a tecnologia da música e, especificamente o teclado eletrônico, já estão integrados às aulas de educação musical na educação básica, há uma série de publicações que discutem os usos e a contribuição dessa tecnologia, assim como auxiliam os professores a utilizarem o teclado eletrônico de forma criativa em suas aulas (WIGGINS, 1991, EALES, 2002, 2004, RUDOLPH, 2004). Também é possível encontrar pesquisas realizadas sobre o uso da tecnologia da música em sala de aula, que refletem sobre os aspectos pedagógicos do seu ensino e aprendizagem (COOPER, 2009, CHALLIS, 2009, DILLON, 2009), sobre os quais tratarei a seguir.

Cooper (2009) realizou um estudo tratando da prática de composição em aulas de tecnologia da música. Embora ela trate de questões de gênero – as diferentes formas como meninos e meninas se relacionam com a tecnologia – alguns pontos observados aparte dessa questão chamam a atenção. Ela observa, por exemplo, a importância do *feedback*, facilitado pelos processos de gravação e registro da tecnologia da música e que permitem que o estudante esteja “continuamente avaliando, refinando e adaptando seu trabalho de forma aural”, uma vez que os processos de gravação são muito mais simples do que nas aulas de música regulares (COOPER, 2009, p. 35, tradução nossa). O desenvolvimento da autoavaliação e a possibilidade de compor através de processos de tentativa e erro são elencados pela autora como aspectos positivos da sua experiência com composição usando um software de produção musical (COOPER, 2009, p. 38). Além disso, ela também observou que os alunos desenvolveram:

Sensitividade para o timbre, habilidade de ser seletivo quanto a sons em uma fonte limitada de recursos, compreensão de como a composição é afetada combinando-se diferentes sons (texturas), habilidade de

estruturar a composição através de repetição de sons individuais ou agrupamentos sonoros (COOPER, 2009, p. 38, tradução nossa).

Challis (2009), por sua vez, realizou um estudo de caso em que pesquisou o engajamento musical de adolescentes em um projeto que trabalhava com a tecnologia musical característica da prática de DJs. Ele observou que, no processo de compor misturando músicas conhecidas com batidas eletrônicas criadas pelos próprios alunos, eles ouviam o que funcionava e o que não funcionava “através de um *feedback* sonoro imediato” (CHALLIS, 2009, p. 69, tradução nossa). Dessa forma, os adolescentes podiam ouvir sua batida misturada com o material comercial e assim começar a enxergar possibilidades. Isso os motivava para continuar experimentando novas variações em suas batidas (CHALLIS, 2009, p. 69). Challis também explica que a tecnologia era introduzida como uma ferramenta para fazer as batidas que os estudantes queriam: ela não era ensinada por uma introdução detalhada do software⁸ e todas as suas funções, mas por instrução e intervenção no ponto em que uma função particular era necessária (CHALLIS, 2009, p. 69).

Dillon (2009), em outro estudo, ao pesquisar o uso dos teclados eletrônicos para trabalhar processos colaborativos de composição, também observou que “recursos de salvar e gravar permitiram aos estudantes imediatamente ouvirem e editarem seus trabalhos” (DILLON, 2009, p. 120, tradução nossa). Dillon também ponderou que os teclados eletrônicos são “instrumentos híbridos, que dão ao estudante acesso fácil a uma variedade de sons e efeitos. Vinculado à forma tradicional de tocar do teclado (no caso, as teclas), estudantes podem experimentar diferentes formas e estilos” (DILLON, 2009, p. 121, tradução nossa). Além disso, a autora também observou que as “funções automáticas permitem aos estudantes ativar e tocar *samples*⁹ pré-gravados em tempo real e combinados com seus trabalhos” e que, voltando à questão do *feedback*, “o teclado permite aos alunos facilmente salvarem, gravarem e recuperarem trabalhos antigos”. Dillon (2009, p. 122, tradução nossa) também observa que “problemas técnicos ou a falta de conhecimento técnico do estudante podem afetar negativamente as seções”. Dessa forma, “o professor precisa ter certeza que todas as habilidades técnicas necessárias

8 Programa de computador.

9 Termo em inglês que faz referência a amostras sonoras.

foram ensinadas antes da lição musical começar”, por exemplo, a habilidade de conseguir trabalhar com os recursos de gravação dos programas.

As pesquisas de Cooper (2009), Dillon (2009) e Challis (2009) apontam que a tecnologia da música propicia, em função dos seus meios de gravação, registro, reprodução, um retorno imediato para o músico que trabalha com ela. Tendo um *feedback* imediato, também o músico pode imediatamente avaliar o seu próprio trabalho e rapidamente reagir a ele. Isso faz com que a aprendizagem da tecnologia da música seja essencialmente prática. Através de experimentações, tentativas e erros, o músico constrói seu conhecimento acerca das possibilidades musicais do seu aparato. Estimulando a aprendizagem através de experimentações, a tecnologia da música torna-se também um meio propício para o estímulo da criatividade musical, sendo apropriada a atividades dessa natureza. Challis (2009, p. 71, tradução nossa) observou que, através da tecnologia da música, “estudantes sem nenhum conhecimento prévio em composição puderam ser motivados a compor seu próprio material sendo encorajados por materiais de DJ, disponíveis comercialmente, com os quais eles se identificam”.

Também se observa, especialmente nos relatos de Dillon (2009) e Challis (2009), quando estes falam da forma como os alunos foram instruídos tecnologicamente, que, embora a tecnologia propicie meios para a aprendizagem através da experimentação, a educação musical precisa ocupar-se especialmente dos primeiros contatos com estas ferramentas. Savage (2009, p. 147), outro autor que reflete sobre o potencial da tecnologia da música na educação musical, explica que, na introdução de novas tecnologias, “será necessário alguma instrução, tanto musical quanto tecnológica”. Porém, o autor ressalta que isso deve ser feito “rapidamente, permitindo que os estudantes tenham a oportunidade de explorar o hardware¹⁰ e o software por si próprios, uma vez que orientações gerais tenham sido dadas” (SAVAGE, 2009, p. 147, tradução nossa), numa abordagem que favorece o potencial pedagógico-criativo da tecnologia da música.

A revisão de literatura, segundo Alves (1992, p. 54), “tem por objetivo iluminar o caminho a ser trilhado pelo pesquisador, desde a definição do problema até a interpretação dos resultados”. Os três eixos desta revisão de literatura – pesquisas

10 Parte física do equipamento eletrônico (placas de vídeo, memória, processadores).

relacionadas ao teclado, pesquisas sobre a formação de instrumentistas que lidam com a tecnologia e pesquisas que refletem sobre os usos da tecnologia da música em sala de aula – constituíram-se em “focos de luz” que iluminaram o caminho trilhado por esta pesquisadora. Não tendo encontrado pesquisas que tratassem diretamente da formação do tecladista, as pesquisas aqui apresentadas funcionaram como importantes balizadores para a delimitação do tema. À medida que a pesquisa transcorreu, a revisão de literatura contribuiu com todas as etapas da pesquisa, da realização das entrevistas, à construção do referencial teórico e interpretação dos dados, sendo que, no decorrer do processo, mais pesquisas foram sendo entendidas como relevantes, sendo também integradas à discussão proposta pela dissertação.

1. 3 ESTRUTURA DO TRABALHO

Essa dissertação está estruturada em sete partes, além da introdução. Na primeira parte, será apresentado o referencial teórico que apresenta os três eixos analíticos que nortearão a análise dos dados. São eles: a socialização, a tecnologia da música pelo viés da educação musical e identidades musicais.

Na segunda parte, será apresentada a metodologia incluindo os conceitos adotados e os passos percorridos, da escolha do método até a análise dos dados.

Na terceira, quarta e quinta parte, cada tecladista será apresentado em capítulos individuais, sendo sua história contada e analisada através das lentes do referencial teórico proposto. Posteriormente os dados resultantes da apresentação e da análise serão transversalizados na sexta parte do trabalho. Na sétima e última parte, serão tecidas as considerações finais. Após a conclusão, encontram-se os anexos.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico divide-se em três partes: a socialização e a socialização musical (BERGER; LUCKMANN, 2014; NANNI, 2001; SETTON, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009; FIELD, 2009; SAVAGE, 2009) e identidades musicais (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002; O'NEILL, 2002).

2.1 SOCIALIZAÇÃO

O conceito de socialização está presente no campo da sociologia e é entendido “como uma área de investigação que explora as relações indissociáveis entre indivíduo e sociedade” (SETTON, 2008, p. 1).

Nanni (2000, p. 111) define a socialização como “um processo que começa com o recém-nascido (que só é homem ‘biologicamente’), que o capacita psicológica e culturalmente, [...], globalmente a ser cidadão de uma coletividade e de uma cultura, e que se conclui definitivamente com a morte deste mesmo indivíduo” (NANNI, 2000, p. 111).

Nanni (2000, p. 111) também relembra uma divisão feita pela sociologia clássica entre socialização primária e secundária:

[...] a primária inicia com o nascimento e pode-se dizer que se conclui depois de uma série de passagens, como a separação da família, o ingresso no mundo do trabalho, a formação de uma nova família, eventos que são reconhecidos na nossa sociedade como pertencentes à idade adulta. A segunda, que termina com a morte, compreende todo o aprendizado que o indivíduo deve realizar, por exemplo, no local de trabalho, no relacionamento com os colegas, em casa, na relação a dois, no tornar-se pai ou mãe, aposentado, no iniciar a considerar-se “velho” (NANNI, 2000, p. 111).

Apesar de aparentar ser um processo linear, a socialização primária e secundária relacionam-se de formas diferentes. Não se trata meramente de uma socialização vivida antes da outra, mas de processos com qualidades distintas. A socialização primária é o processo em virtude do qual o indivíduo “torna-se membro de uma sociedade” (BERGER, LUCKMANN, 2014, p. 169) e nesse processo, os membros próximos (familiares e

significativos) do indivíduo assumem um papel de grande importância – como será discutido em seguida. Já a socialização secundária, trata de um indivíduo já socializado, interagindo com o mundo a sua volta, um mundo que compreende seus significativos, mas que também vai além deles.

Considerando o processo de socialização como tema de investigação, Setton (2008, p. 2) observa que o mesmo adquire “uma força heurística mais ampla que a noção de educação ou processo educativo”. Isso porque:

Se estas últimas [educação e processo educativo], na grande maioria das vezes, são consideradas como práticas intencionais, conscientes e sistemáticas, a noção de socialização, ou melhor, o processo de socialização, tem a vantagem de agregar às noções anteriores a uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes, adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos que, queiramos ou não, acabam por participar na construção dos seres e das realidades sociais (SETTON, 2008, p. 2).

Assim, considerando a perspectiva apontada por Setton, tanto a socialização primária, iniciada no nascimento do indivíduo, quanto a socialização secundária – caracterizada pelos aprendizados ao longo da vida – estabelecem-se especialmente pelas “ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes, adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos” (SETTON, 2008, p. 2).

Nesse contexto, a escola, a religião, o trabalho, estabelecem-se como instituições “matrizes de cultura” (SETTON, 2008, p. 1). Elas estabelecem-se como tal por estarem entre as principais referências “na construção dos seres e das realidades sociais” (SETTON, 2008, p. 2). No campo da educação musical, Nanni (2000, 1989, p. 128) exemplifica:

[...] imaginemos um recém-nascido na Itália em 1890: se nasceu em uma família burguesa, talvez começaria a escutar a irmã maior estudando piano; quando ela soubesse tocar bem, esta criança ouviria a sua exibição na sala de casa, diante de toda a família reunida, e talvez recordar-se-ia por muitos anos de algumas melodias ou até mesmo de vários trechos de árias de óperas... se esta criança, porém, nascesse em uma família de agricultores, recordaria das festas do povoado, do vinho, da polenta, de gente que ri e canta junto da banda de música nas festas... (NANNI, 2000, p. 128)

Tomando a instituição familiar como exemplo, a família surge como elemento-chave na socialização primária do indivíduo. Como observa Bozzetto (2012, p. 41), “o primeiro mundo social, a primeira ideia de construção de sociedade, o indivíduo experimenta em sua família, lendo o mundo à sua volta a partir do olhar das pessoas com as quais convive por mais tempo”. O espaço familiar, as vivências da infância no seio da família, têm importância capital nos processos de socialização primária. Como descrevem Berger e Luckmann, a criança interiorizará o mundo dos pais (seu modelo de realidade), “como sendo o mundo, e não como o mundo pertencente a um contexto institucional específico” (2014, p. 182, grifo no original), de forma que esse modelo de realidade, apresentada pelos pais na primeira socialização vivida pelo indivíduo, é apreendido pela criança como “inevitável” (BERGER E LUCKMANN, 2014, p. 189).

Para além da socialização empreendida junto das instituições tradicionais, Setton (2011, p. 719) observa que, na modernidade, “o processo de socialização das formações atuais” é um “espaço plural ou híbrido de múltiplas referências identitárias”, de forma que o indivíduo tem condições de forjar “um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática, entre outras; um sistema de esquemas coerente, mas mesclado e fragmentado”.

Se a modernidade oferece “um espaço plural ou híbrido de múltiplas referências identitárias” (2011, p. 719), o que faz o sujeito aderir a uma ou a outra? Por que algumas referências passam e outras ficam? Para Nanni (2000, p. 116), o que faz uma aprendizagem enraizar-se em nosso cérebro é a regularidade.

O cérebro humano é um grande caçador de regularidade. Ele observa, assinala a sua presença, confronta, lembra, se organiza e se serve para fazer todos os tipos de previsão em relação aos objetos, animais e, sobretudo, outras pessoas. Na raiz da sociedade está a regularidade do comportamento humano e das suas reações (NANNI, 2000, p. 116).

Nanni (2000, p. 117) observa que “o conhecimento que deriva deste processo não vem armazenado sob a forma de enunciados declarativos, (tipo, ‘sei que a água escorre sempre pela descida’) mas de expectativas que guiam a ação (se quero servir um copo d’água, devo proceder da seguinte maneira)”. Considerando que “não existem limites intrínsecos para a variedade das regularidades elaboráveis” e que “essas podem referir-se a cada aspecto da experiência” (NANNI, 2000, p. 117), algumas dessas regularidades elaboráveis pertencerão à experiência musical.

Assim, entende-se que o sujeito nunca para de observar, revisar e analisar “fatos, recorrências, exceções e repetições” (NANNI, 2000, p. 118), e, “através da contínua observação e revisão, cada sujeito adquire um grande número de modelos de realidade, que não só lhe servem para agir no presente, mas lhe serão necessários para reelaborar o passado e fazer projetos” (NANNI, 2000, p. 118). Entende-se que estes modelos de realidade terão pesos diferentes de acordo com a natureza das socializações que os gestaram, especialmente considerando os modelos originados na socialização primária, que “interioriza uma realidade apreendida como inevitável” (BERGER E LUCKMANN, 2014, p. 189).

2. 1. 1 Socialização e Identidade

Da mesma forma que organiza os vários modelos de realidade, “o sujeito também utiliza um modelo de si mesmo, um modelo particular próprio, porque refere-se a alguma coisa interna e não externa aos outros” (NANNI, 2000, p. 119). Nesse contexto:

A identidade consegue estabelecer-se quando o modelo do Eu tem um contato eficaz com as ações, o passado, o futuro, toda a situação de vida do sujeito, que, podemos dizer, tem “necessidade” de reencontrar-se em determinadas “constantes”, de poder dizer, a um certo ponto, “eu sou este”. A identidade é um processo de elaboração que tenta extrair ordem de uma multiplicidade de percepções, fatos e estado de coisas que podem também ser caóticas (NANNI, 2000, p. 120-121).

Para Martuccelli (apud Setton, 2008, p. 10):

[...]posto que o caminho socializador não é nem linear ou único, a identidade dos indivíduos é fruto de uma superposição e da coexistência de diferentes tradições. Toda identidade é um amalgama de estruturas históricas anteriores dando lugar a uma série de conflitos internos, às vezes compreensíveis graças ao esclarecimento das diversas tradições de onde provém (MARTUCCELLI apud SETTON, 2008, p. 10)

Enquanto Nanni entende que a identidade é um processo que buscar “extrair ordem” em um espaço caótico, para Martuccelli, esta ordem parece ser substituída por um “amalgama de estruturas históricas”, que, por sua vez, dão “lugar a uma série de conflitos internos”. Estes “conflitos internos” talvez pudessem ser resolvidos por outro fator de criação de ordem e formação de identidade, na perspectiva de Nanni (2000, p.

122): a criação de valores. O valor é o que nos permite escolher, “entre as muitas possibilidades de ação que nos oferece cada situação da vida que enfrentamos”, a “escolha que esteja em harmonia com aquela que outros membros do grupo a que pertencemos fariam em condições semelhantes” (NANNI, 2000, p. 121). Ainda, segundo o autor, “os valores podem ser ‘absorvidos’ do ambiente e das experiências, e após aplicados, de maneira completamente inconsciente, como acontece com todos os outros modelos de realidade”, construídos nos processos de socialização (NANNI, 2000, p. 122).

Perrenoud (apud SETTON, 2008, p. 17) também observa que “normas, valores, códigos e linguagens” são interiorizadas pelo indivíduo, no processo de socialização, não para que ele se torne “um ser qualquer, mas para se integrar a um grupo definido”. Estas seriam “maneiras concretas de estar e viver em grupo, sendo tarefa do sociólogo perguntar-se *como e porque* as aprendizagens correspondentes são produzidas”. Ainda segundo Perrenoud:

O importante seria atentar para os contextos singulares, observar o processo como um ato simbólico de interação e constituição grupal e individual. Socialização não deveria ser interpretada de uma maneira unidimensional, mas em sua multiplicidade de atos e interpretações destes atos; uma realidade em construção, um contínuo processo de integração e produção de sentidos; movimento constante de pressões e contrapressões vividas pelos indivíduos (PERRENOUD, apud SETTON, 2008, p. 17).

Martuccelli também atenta à identificação de um indivíduo ao seu grupo, observando que com “a mundialização cultural”, mais do que nunca, o indivíduo tem condições de se identificar a uma “multiplicidade de grupos de referência, distantes, às vezes virtuais, mas a partir dos quais os indivíduos forjam uma identificação pessoal” (MARTUCCELLI apud SETTON, 2008, p. 10-11). Esse processo de identificação, onde os indivíduos são “grandes consumidores de signos”, não é estável, fixo ou concreto:

Na modernidade os arranjos são surpreendentes, permitindo os atores passar de um universo simbólico a outro, misturando-os ou mantendo-os intactos. As trocas e ou as exclusões são tão arbitrárias que é difícil de supor a partir de imbricações observáveis uma afinidade eletiva entre os elementos. Segundo ele [Martuccelli], as hibridações são muito diversas, caprichosas e inesperadas. A intensificação das trocas culturais, este construtivismo espontâneo está difícil de ser escondido, mas continuamos a pensar em fronteiras firmes, como se houvesse realidades culturais homogêneas e coerentes (MARTUCCELLI, apud SETTON, 2008, p. 11).

Talvez uma forma de se evitar pensar em “fronteiras firmes” seja justamente reconhecer “a singularização crescente das trajetórias individuais”, se desfazendo da ideia “de uma conexão universal entre todos os fenômenos”. Martuccelli observa: “Os indivíduos são levados a se tornar indivíduos por eles mesmos” (apud SETTON, 2008, p. 9).

Considerando os aspectos e autores levantados por Setton (2008) no seu ensaio sobre a socialização, pode-se entender este conceito como “a análise das formas sociais e históricas onde os indivíduos participam ativamente da construção social e da construção de si mesmos” (SETTON, 2008, p. 20). A socialização na contemporaneidade, considerando todos seus aspectos múltiplos e híbridos, representa “a perda do monopólio das instituições na formação do conjunto de disposições que modulam as formas de agir, pensar e ser dos indivíduos” (SETTON, 2008, p. 22).

2. 1. 2 Socialização musical

Nanni (2000, p. 124) já observava que, “entre as infinitas informações que a partir do nascimento adquirimos por mérito do ambiente físico e social que vivemos, naturalmente algumas dirão respeito, em modo mais ou menos direto à música”. Com isso em mente, o autor propõe um processo de “socialização musical”, ao qual me refiro a seguir.

Para discorrer sobre a socialização musical, Nanni apresenta o conceito de “Saberes Musicais Possíveis” (2000, p. 124). Segundo o autor, estes saberes seriam um “conjunto de expectativas/conhecimentos que, em níveis não muito diferentes, todos os cidadãos da nossa sociedade têm acesso simplesmente vivendo, comunicando, observando” (NANNI, p. 124). Nanni interessa-se pelo processo de formação, ou seja:

[...] a troca constante entre sujeitos e cultura-ambiente e a criação de expectativas e motivações relativas à música. Trata-se de um processo cuja ativação ocorre, de qualquer modo, de maneira implícita, automática e involuntária. [...] Mesmo na ausência de uma intervenção didática, a criança hoje é destinada a ter contatos não episódicos com a música (NANNI, p. 124).

Pela forma como Nanni entende que se dá o processo de formação dos “Saberes Musicais Possíveis”, perpassa o conceito de socialização, anteriormente discutido, ou seja, um processo que agrega às noções educacionais, “uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes” (SETTON, 2008, p. 2), como já referido.

Estes “conhecimentos/expectativas” são “absorvidos pelo indivíduo por meio de trocas com a cultura-ambiente”, através dos já mencionados “processos de assimilação e revelação de regularidade” (NANNI, 2000, p. 125). Nanni destaca que se trata de uma “troca” e não de um “influxo” rígido da cultura ambiente sobre o indivíduo. É, na verdade, “um processo de desenvolvimento recíproco, no qual os equilíbrios variam de acordo com a idade do indivíduo e com o contexto em que vive” (NANNI, 2000, p. 125).

Dentro dessa “cultura-ambiente”, o indivíduo se move “segundo os conhecimentos de que dispõem e tende, pois, a ser mais receptivo aos aspectos do ambiente que produzem um sentido se combinados com esses [conhecimentos]”. Nanni define esse fenômeno como “exposição seletiva à cultura-ambiente” (NANNI, 2000, p. 125).

Nanni divide os Saberes Musicais Possíveis em três categorias: saberes de referência, de orientação e do objeto (NANNI, 2000, p. 125).

Dentro do saber de referência, reside a pergunta, “o que é música”. Os “conjuntos de saberes, expectativas e necessidades” que podem ser colocados sob este slogan, “corresponde a um conjunto diverso de meios, hábitos e modos de usufruir a cultura” (NANNI, 2000, p. 130). Ainda, segundo Nanni:

- esta correspondência é biunívoca, ou seja, cada conjunto contribui para configurar um outro;
- esta “biunivocidade” se explica através de um efeito autoreforçante, no sentido de que cada um se move na cultura-ambiente baseado no que já conhece dela, de maneira que os novos conhecimentos tendem a ser convergentes com os velhos e geram a tendência de evitar outros percebidos como estranhos e sem sentido (NANNI, 2000, p. 130)

Ainda dentro do saber de referência, reside a pergunta “quem é o músico”. Nanni é convicto em afirmar que apenas a aprendizagem que alguém pode ter sobre um músico através do contato direto, “um encontro, um diálogo”, possui uma “notável ‘força específica’ de penetração, no sentido que, mesmo um único encontro ao vivo com um músico deixa um sinal profundo em quem participou” (NANNI, 2000, p. 132-133). Berger

e Luckmann (2014, p. 46) corroboram essa perspectiva ao afirmar que “a mais importante experiência dos outros ocorre na situação de estar face a face com o outro, que é o caso prototípico da interação social”.

Já o saber de orientação pergunta: “o que é uma peça musical”? A resposta não é simples e “o uso diverso do termo ‘peça musical’, deriva de vivências diversas de socialização musical” (NANNI, 2000, p. 137). Ainda, segundo o autor:

[...] o saber de orientação age exclusivamente antes da escuta, mas pode-se formar em cada momento da vida cotidiana, a partir de algo que se ouve, um concerto, um diálogo, uma transmissão televisiva, uma leitura, e, sobretudo, da absorção e retenção da regularidade que se observa nos fenômenos que nos circundam. Uma vez compreendido o que já está na nossa mente antes de escutar qualquer coisa, podemos também compreender como, em indivíduos que tiveram socialização tão diversa, as reações ao escutar sejam tão diferentes (NANNI, 2000, p. 137).

Baseando-se no princípio da exposição seletiva à cultura-ambiente, segundo o qual nos direcionamos ao que faz mais sentido para nós, “cria-se uma polarização entre a música a que se foi mais exposto, que nos educou, por assim dizer, e todos os outros gêneros, estilos e linguagens que permaneceram armazenados de maneira muito pouco evidente” (NANNI, 2000, p. 137). Nanni faz uma metáfora, afirmando que se forma um “gradiente de calor musical” para cada indivíduo, e que este gradiente “muda através do tempo com o amadurecimento, o encontro de novos estímulos, o cansaço pelos estilos que se tornaram muito familiares” (2000, p. 137).

Para Nanni, as trocas com a cultura-ambiente estão no núcleo do saber orientativo:

[...] a socialização é um processo global que forma um “eu” que conhece, lê e interpreta o mundo e o torna funcional ao próprio sentido vital. Neste “mundo” também estão presentes as músicas, pluralidades de percepções e comportamentos, alguns dos quais mais familiares do que outros. Cada um, baseado nas trocas com a cultura-ambiente, adquire expectativas preliminares em relação aos vários tipos de música que coexistem nesta cultura-ambiente, e que constituem o núcleo do saber orientativo. Tais expectativas, ora intensamente, ora marginalmente, contribuem para a formação do “eu”, do senso que o anima, fazendo parte de uma forma vida. A sua relação com a afetividade não é marginal ou casual, mas situada dentro do processo de assimilação do saber musical de cada indivíduo. Este processo de assimilação poderá situar-se em um lugar mais ou menos importante de acordo com as histórias individuais e sociais, mas o seu complexo não poderá ser extirpado do processo de socialização (NANNI, 2000, p. 138-139).

Finalmente, Nanni trata do “saber do objeto” (“O que me diz, que efeito exerce sobre mim, que sentido tem essa peça musical”?) (NANNI, 2000, p. 125), O autor explica que também sua formação se dá “por absorção e retenção de regularidade, por aplicação de categorias de sentido que regulam e articulam muitos outros campos do viver” (NANNI, 2000, p. 140). Ainda, segundo o autor: “[...]o momento aplicativo e o momento do aprendizado não são distintos: cada novo som escutado é uma aplicação e ao mesmo tempo uma reordenação e renovação do nosso saber do objeto” (NANNI, 2000, p. 140).

Na sua proposta de modelo de socialização musical, Nanni esforça-se em compreender as formas como os indivíduos aprendem o que sabem sobre música, na sua forma mais tácita, ou seja, nas trocas com a cultura-ambiente e com o outro, na percepção e retenção de regularidades, na exposição seletiva ao seu meio, ao buscar o novo através daquilo com o que já se identifica.

Na formação de um músico instrumentista, no caso, o tecladista, o modelo de socialização musical proposto por Nanni pode ajudar a entender os caminhos que o levaram a aproximar-se do teclado e a escolhê-lo como instrumento. O modelo pode ainda colaborar para o entendimento de como o tecladista se apropriou do conhecimento musical e instrumental que lhe possibilita atuar como tal, sendo que mesmo esse conhecimento e as formas de atuação (os ditos saberes de referência, de orientação, do objeto) também são construídos no processo de socialização, não sendo corpos fixos e únicos.

Como Nanni pontua, “o momento aplicativo e o momento do aprendizado não são distintos”, assim, à medida que realizam seus saberes musicais possíveis através do teclado, também a sua compreensão do que é ser tecladista e de como atua o tecladista também se constitui. Os saberes de referência, de orientação e do objeto, relacionados com a própria formação e atuação desse músico, estão intimamente conectados à sua identidade e aos seus valores, e são construídos no decorrer da sua socialização musical, num complexo sistema de trocas com a sua cultura-ambiente.

2. 2 TECNOLOGIA DA MÚSICA: UMA PERSPECTIVA MÚSICO-EDUCACIONAL

A atuação do tecladista é pautada pela tecnologia da música. Segundo Schramm (2009, p. 2), pensar em tecnologia musical atualmente, “implica-se pensar em computadores, mídias digitais, instrumentos eletrônicos e modernos recursos de comunicação, como a Internet”. O advento da tecnologia musical é uma consequência da busca constante por se ampliar as capacidades naturais do ser humano no seu fazer musical. Hast (apud RECÔVA, 2006, p.18) exemplifica: as claves surgiram para se ampliar o som da habilidade de bater palmas, os instrumentos melódicos, como flauta e violino, vieram para ampliar a capacidade de canto da voz humana. Os tecladistas buscam na tecnologia da música ampliar o leque de timbres, sonoridades e meios de construção da música – e os produtores desta tecnologia, as empresas de hardwares e softwares musicais, esforçam-se para atender essa demanda, lançando continuamente novos equipamentos e programas que ampliem ainda mais as possibilidades tecnológicas musicais para seus clientes.

Field (2009, tradução nossa), no trabalho intitulado “Novas formas de compor e como possibilitá-las”, no qual trata das possibilidades da tecnologia da música na prática de composição em sala de aula, abre seu texto com as seguintes palavras:

Hoje, estamos num ponto da história da música como nenhum outro. Mais pessoas do que nunca têm acesso a ferramentas que podem gravar, moldar e estruturar música. O simples computador pessoal atingiu um estado de maturidade, e mesmo o sistema mais básico é agora capaz da manipulação do áudio. Há, provavelmente, mais computadores pessoais no mundo contemporâneo da música do que pianos – ainda, quais são as consequências de todos esses desenvolvimentos para o ensino da tecnologia da música? (FIELD, 2009, p. 156, tradução nossa)

A autora observa ainda que “um número cada vez maior de pessoas ganha acesso a sistemas computacionais de música, tanto dentro quanto fora da sala de aula, [por isso] nós precisamos formular uma metodologia educacional que possa assistir as pessoas no processo de levar sua arte adiante” (FIELD, 2009, p. 156, tradução nossa).

2. 2. 1 Diferentes visões e abordagens da tecnologia da música

Field (2009, p. 158, tradução nossa) observa que na sociedade contemporânea, a tecnologia pode ser vista de duas formas: “pode tanto nos ajudar a fazer *melhor* algo que já fazemos, ou pode proporcionar meios de fazer coisas novas que *não eram possíveis* antes” (grifos no original). Ainda que a primeira abordagem apontada por Field seja a mais amplamente usada pelos professores de música, a autora é bastante crítica quanto ao seu uso:

Enquanto ninguém questionaria que computadores trouxeram um nível de profissionalismo para a notação musical em sala de aula, é hora de olharmos para além das funções úteis da tecnologia como uma forma de economizar tempo em processos históricos para ver o que a tecnologia pode oferecer que não era possível alcançar antes dessa imersão. O computador não é apenas um *facilitador*, é uma ferramenta que *possibilita* novas formas de criatividade. (FIELD, 2009, 158, grifos no original, tradução nossa).

Savage (2009), de forma semelhante, propõe duas formas de abordar a tecnologia, as quais chama de modelos extrínsecos e intrínsecos.

O modelo extrínseco, que prevalece nas escolas da Inglaterra, é o modelo que conecta “teclados musicais a computadores, usando softwares sequenciais como ferramenta para composições tonais” (SAVAGE, 2009, p. 144). O autor observa que este tipo de uso “perpetua conceitos musicais que têm suas raízes na música europeia, do meio do século 18” (SAVAGE, 2009, p. 144). Esta abordagem é considerada “extrínseca” porque não utiliza da tecnologia para compor música essencialmente tecnológica, que trabalha na própria essência do som. Pelo contrário:

[...] a conexão do computador com um teclado ‘estilo-piano’ [...] dificulta a reconceituação [...]. A interposição de uma tecnologia de uma peça do século 18 (ou seja, o teclado bem temperado) media em um nível fundamental o tipo de atividade musical em que os estudantes irão engajar-se. Infelizmente, isso também reforça os conceitos de sucesso ou fracasso dentro de tal atividade. A oportunidade de usar o computador como um instrumento musical é perdida (SAVAGE, 2009, p. 145, tradução nossa).

Por outro lado, no modelo intrínseco, a tecnologia musical é examinada “a partir das suas possibilidades musicais inerentes” (SAVAGE, 2009, p. 145). Em outras palavras, proporciona “a oportunidade de usar um computador pessoal como um instrumento musical”. Savage argumenta:

Computadores com softwares de edição do som ou de mixagem podem facilitar uma análise mais próxima do microfenômeno do som, de uma forma que é impossível se alcançar por qualquer outro meio. Como as habilidades exibidas por um instrumentista avançado, capaz de transformar e moldar o som do instrumento através de sua interface altamente técnica e sofisticada, usuários de tais exemplares de softwares podem rapidamente chegar ao próprio núcleo do material sonoro e começar a manipular sua estrutura através de interfaces simples (SAVAGE, 2009, p. 145, tradução nossa).

A atuação musical por meio da tecnologia eletrônica na contemporaneidade, considerando a música que não é produzida na academia, parece demonstrar que, embora distintas, estas abordagens apontadas por Field e Savage não são conflitantes, podendo coexistir. Cabe à educação musical a construção de uma “metodologia educacional que possa assistir as pessoas no processo” de desenvolver sua arte por meio da tecnologia da música (FIELD, 2009, p. 156, tradução nossa). Antes disso, porém, cabe perguntar: como as pessoas, especialmente os alunos, enxergam a tecnologia da música no contexto da performance e no ensino da música? Nas seções 2. 2. 2. e 2. 2. 3., procurarei responder a esta pergunta.

2. 2. 2 A quebra de paradigmas

O impacto do uso da tecnologia da música de forma intrínseca na concepção de Savage vai além da performance ou da composição: “isso resulta num desafio ao que se constitui a música propriamente dita” (SAVAGE, 2009, p. 145, tradução nossa). Segundo o autor:

Para muitos estudantes e seus pais, musicalidade é adquirida e definida pela noção da performance musical como uma habilidade, praticamente sempre relacionada a um instrumento musical. [...] Estas ideias tem suas raízes em crenças e valores tradicionais que conectam a produção de sons musicais a instrumentos musicais e à habilidade de tocá-los bem. (SAVAGE, 2009, p. 146, tradução nossa).

Savage observa que o ser musical, ter musicalidade, ainda se relaciona intimamente com a noção de tocar um instrumento “tradicional”, como o piano. Essa visão afeta inclusive o que entendemos como performance e Field (2009) questiona o que é,

ou o que se torna, a performance num contexto de tecnologia da música, considerando a permanência de crenças e valores tradicionais, apontados por Savage (2009).

[...] a atividade física de realizar performances com computadores *não parece com* uma performance no mesmo sentido que performances instrumentais e vocais parecem. Embora atividades de performance estejam ocorrendo, se nós não podemos vê-las, é fácil de questionar sua existência. [...] Com *laptops*, é difícil estabelecer se há algum teatro acontecendo por detrás de uma aba levantada. Essa questão deve ser um problema? [...] Habilidosos artistas da música eletrônica tendem a criar respostas inovadoras (FIELD, 2009, p. 157, grifos no original, tradução nossa).

Cooper (2009), no seu trabalho utilizando um software de mixagem musical, o *Dance eJay*¹¹, para composição em sala de aula, viu-se diante de uma questão semelhante, ao perceber que “alguns alunos sentiram que, porque eles não foram ensinados sobre afinação ou tempo, a aula deles não teve muito valor musical” (COOPER, 2009, p. 33, tradução nossa). Ainda que para a professora, “ficou claro que alguns dos trabalhos mais criativos aconteceram durante estas aulas de música” (COOPER, 2009, p. 34, tradução nossa), os alunos, “aparentemente, subestimaram suas realizações musicais nessas lições” (COOPER, 2009, p. 33, tradução nossa). Para a autora:

Pode ser que o sistema de valor que se desenvolveu ao redor da música, não apenas em aulas de tecnologia da música, mas no curso de música como um todo, precisa ser reavaliado. Estudantes criaram a impressão de que o resultado de uma educação musical bem-sucedida deveria ser reconhecido por “coisas técnicas e notas” – e este é um problema que precisa ser enfrentado (COOPER, 2009, p. 34, tradução nossa).

Por outro lado, a maioria dos alunos preferiu o trabalho de composição desenvolvido através do programa *Dance eJay* do que o desenvolvido nas tradicionais aulas de instrumento. A autora credita isso ao fato de que muitos alunos se sentem inseguros nas aulas de música se eles não aprenderam um instrumento musical. “Porém, usando *Dance eJay*, este problema não existe” (COOPER, 2009, p. 34-36, tradução nossa). O marketing do próprio programa tira proveito desse fato, como pode ser constatado nas frases que descrevem os downloads gratuitos disponíveis no site oficial

11 Software de produção e composição musical. Site oficial: < <http://www.ejay.com/us/>> Acesso em: 22/12/2016.

do *Dance eJay*: “eJay Dance 6 – Reloaded faz certo: Não importa se você é um músico ‘puro-sangue’ ou se você só quer se divertir criando trilhas legais”; “Você não precisa ser um músico, apenas escolha entre uma vasta quantidade de sons e efeitos”. Para a autora:

Nas aulas de tecnologia da música, estes estudantes [que não tocam um instrumento] podem se sentir confiantes em participar em um par com aqueles que aprendem um instrumento. A tecnologia da música pode prover um nível de performance em que o trabalho de todo mundo é igualmente válido. Já que ninguém é desacreditado, impossibilitado de tocar, é possível aprender algo com todo mundo e uma verdadeira ‘comunidade de aprendizes’ pode existir (COOPER, 2009, p. 36, tradução nossa).

As situações trazidas aqui representam uma relação conflituosa entre a tecnologia da música e os estudantes. Por um lado, uma visão arraigada em conceitos tradicionais entende que o fazer musical se expressa através do ato de tocar um instrumento, falar de tempo, nota, afinação, de forma que, uma performance com a tecnologia da música não parece uma performance de “verdade”, ou que uma aula baseada em tecnologia da música parece ter menos valor que uma aula de música tradicional. Por outro lado, os estudantes gostam do que a tecnologia da música propicia: meios diretos para se fazer música. Para Field, aspectos da experiência musical através da tecnologia, como o *feedback* imediato para suas experimentações com os materiais sonoros, estão de acordo com “o desejo dos jovens de serem experimentais e é apenas natural que eles se sintam empoderados por essa experiência” (FIELD, 2009, p. 159, tradução nossa). Field afirma que “boa parte da música ouvida (e produzida) pelos jovens é feita com a tecnologia da música” e questiona: “por que isso não é estudado?” (FIELD, 2009, p. 159, tradução nossa). Outra questão ainda é, se os jovens gostam tanto da música produzida pela tecnologia e das aulas em que a tecnologia da música é explorada, por que valores conservadores com relação à performance e ao ensino resistem mesmo entre os jovens? Gohn (2007, p. 24) também ressalta que, apesar das facilidades trazidas pela tecnologia da música, há uma tensão na relação com a mesma. Apesar desses pontos de tensão, e talvez justamente por causa deles, Gohn reitera que a “reflexão é importante para perceber que, com as novas formas de vivenciar a música, surgem diferentes práticas e conceitos, remodelando os papéis daqueles envolvidos na produção e na apreciação musical” (GOHN, 2007, p. 25). Cabe à área da educação musical, ponderando acerca de

propostas pedagógicas apropriadas à tecnologia da música, paulatinamente e consistentemente, levar à reflexão sobre os conflitos e à quebra dos paradigmas conservadores que permanecem na relação dos estudantes com a tecnologia da música.

2. 2. 3 Aspectos pedagógicos da tecnologia da música

Ao destacar a diferença entre educação musical através da tecnologia e o uso da tecnologia da música propriamente dita, Schramm (2009, p. 3) pondera que “se o foco estiver na aprendizagem da tecnologia como uma ferramenta, então é preciso planejar formas de ensino para que o aluno seja capaz de operar a tecnologia da melhor forma possível”. Possibilitar que o aluno seja capaz de operar estas tecnologias significa, então, instrumentalizá-lo até o ponto em que ele se sinta instigado a iniciar as experimentações por si próprio e, a partir daí, estimulá-lo a experimentar, criar, descobrir, sempre utilizando-se do recurso do *feedback* imediato para que o aluno possa sempre e constantemente se autoavaliar e motivar-se a continuar experimentando.

Considerando o potencial existente para a educação musical na tecnologia da música, Challis (2009) afirma:

Há muitos softwares que podem ser adaptados e usados para motivar os estudantes. Novos equipamentos são lançados todo o tempo, a preços cada vez mais baixos. A produção musical está disponível para todos, não apenas para aqueles que têm acesso a um computador caro. Estúdios virtuais oferecem ao estudante de hoje acesso a coisas que eu jamais poderia sonhar serem possíveis, mesmo dez anos atrás. Um imenso poder está disponível – o que importa é o que nós fazemos com ele (CHALLIS, 2009, p. 75, tradução nossa).

Challis (2009), Cooper (2009), Savage (2009) e Field (2009) falam na perspectiva de educadores musicais que atuam na Inglaterra. O contexto da educação musical naquele país, onde a tecnologia da música já é considerada “uma área de estudos por sua própria conta” (OFSTEAD apud DILLON, p. 117-118, tradução nossa), impacta positivamente no seu ensino. Porém, os aspectos levantados por eles podem servir de parâmetro para a análise das experiências musicais vividas pelos tecladistas entrevistados. As distâncias tornam-se cada vez mais relativas na contemporaneidade: os recursos tecnológicos disponíveis em outros países são, muitas vezes, os mesmos

recursos disponíveis aqui no Brasil e as experiências vividas por músicos através da tecnologia da música aqui, são compartilhadas, ou, pelo menos, compatíveis, com as experiências vividas em outros lugares. Compreender a forma como se aprende a usar a tecnologia da música e, especialmente, como se desenvolve a criatividade e a expressividade através destas ferramentas é essencial para entender a formação e atuação dos tecladistas eletrônicos e os pontos trazidos por estes autores, além das considerações de Schramm (2009) e Gohn (2007, 2013), colaborarão para esta análise.

2. 3 IDENTIDADES MUSICAIS

A temática das identidades musicais tem ocupado várias áreas de estudo, especialmente pesquisas na área da psicologia da música. Dentro dessa área, a perspectiva da psicologia social é a que interessa para esta pesquisa.

2. 3. 1 Sobre a psicologia social

A psicologia social da música investiga o comportamento musical considerando “os contextos sociais e culturais em que o mesmo ocorre naturalmente” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 4, tradução nossa). Dessa forma, procura enfatizar mais “o estudo do comportamento musical em situações cotidianas do que no laboratório e na sala de aula e, de fato, ampliar a esfera da investigação para além das situações ‘musicais’ específicas e formais, como as salas de concerto e estúdios de prática” (Ibidem, p. 4). A psicologia social, assim como a área da sociologia com a qual essa pesquisa dialoga, lança um olhar sobre o cotidiano das pessoas e questiona quais as funções da música nesse contexto. Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 5) criticam a área da psicologia da música por colocar muita ênfase sobre as funções cognitivas e emotivas da mesma, sendo negligente com as funções sociais que a música assume na vida dos indivíduos. Segundo os autores: “Porque a música é essencialmente uma atividade social – é algo que fazemos com e para os outros, seja como ouvintes ou como co-criadores – há uma forte argumentação que as funções sociais da música subsumam as funções cognitivas e emocionais em certos aspectos” (Ibidem, p. 5, tradução nossa).

Diante das pesquisas realizadas na área da psicologia social acerca das identidades musicais (MACDONALD; HARGREAVES; MIELL, 2002), é notável que este conceito traz justamente aspectos nos quais as funções sociais da música destacam-se e abarcam os aspectos cognitivos e emocionais da mesma. Como afirmam os autores, “uma das funções sociais primárias da música está em estabelecer e desenvolver o senso de identidade do indivíduo, e o conceito de *identidades musicais* nos permite olhar para as disseminadas interações entre música e o indivíduo” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 5, grifo original, tradução nossa).

2. 3. 2 Identidades na Música e o conceito de *Self*

Para falar de identidades musicais, Macdonald, Hargreaves e Miell organizaram as pesquisas apresentadas no livro *Musical Identities* (2002), sob duas perspectivas: Identidades na Música e Música em Identidades. O primeiro grupo, Identidades na Música, “lida com aqueles aspectos das identidades musicais que são socialmente definidas dentro de papéis culturais e categorias musicais” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 2, tradução nossa). “Músicos, compositores, interpretes, improvisadores ou professores” são exemplos de “características culturalmente definidas”, que são “centrais na identidade de músicos profissionais” (Ibidem, p. 2, tradução nossa). O segundo grupo, Música na identidade, trata da “música como meio ou recurso para desenvolver outros aspectos das nossas identidades individuais” (Ibidem, p. 2, tradução nossa). O foco desta pesquisa recai especialmente sobre o primeiro aspecto, identidade na música.

Antes de falar sobre identidade, é preciso olhar para o conceito de *self*¹². O conceito de *self*, antigamente concebido “como um foco, ou núcleo relativamente inalterável da personalidade dos indivíduos”, na contemporaneidade, passa a se apresentar sob um ponto de vista dinâmico, como “algo que está constantemente sendo reconstruído e renegociado de acordo com as experiências, situações e outras pessoas com quem interagimos no cotidiano” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 2,

12 *Self* poderia ser traduzido por “si mesmo”. Mas como textos de psicologia brasileira utilizam o termo em inglês, optei por manter o termo estrangeiro.

tradução nossa). Um dos aspectos do *self* são os autoconceitos, ou as autoimagens “que são as diferentes maneiras pelas quais nos vemos” (Ibidem, p. 7, tradução nossa). Uma destas maneiras pode ser relacionada a um domínio, por exemplo, o domínio da música: “eu sou um músico” (Ibidem, p. 8, tradução nossa). A visão geral de todas estas autoimagens que temos de nós mesmos, de forma integrada, constitui a nossa autoidentidade (Ibidem, p. 8). Finalmente, o terceiro elemento do *self*, a autoestima, constitui o componente valorativo, e traz aspectos cognitivos e emocionais: “quanto nós achamos e sentimos que valemos” (Ibidem, p. 8, tradução nossa).

Destes três aspectos do *self* (autoimagem, autoidentidade, autoestima), a autoimagem é a que “inclui aspectos do estilo da personalidade, aparência e papéis sociais que representamos. Por exemplo, ela pode incluir ‘saxofonista’, ‘fã de jazz’, ou ‘professor de música’”, sendo estes três exemplos instância do que Hargreaves, Miell e MacDonald chamam de “identidade na música” (2002, p. 8, tradução nossa). Estas autoimagens são construídas especialmente a partir de comparações sociais. Os autores explicam:

A autoimagem se desenvolve através de um processo de monitoramento do nosso próprio comportamento, e fazendo comparações sociais. Nós constantemente comparamos a nós mesmos com outros, de forma que situações particulares e grupos sociais exercem uma influência poderosa no que fazemos e no que dizemos. Nós também comparamos nosso comportamento com o que nós esperamos que nós mesmos façamos com base na nossa autoimagem, que é construída sobre experiências passadas, e com o que nós gostaríamos de fazer, no caso, com a nossa autoimagem ideal (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 8, tradução nossa).

Nessa perspectiva, isso significa dizer que construímos nossa autoimagem monitorando e organizando as imagens que temos dos outros. Retomando o aspecto da identidade já discutido na seção referente à socialização, retoma-se a ideia de um conceito de "Eu" construído através da mediação dos vários modelos que apreendemos da nossa cultura ambiente (ver Seção 2. 1. 1 Socialização e Identidade).

Outras teorias, particularmente do construtivismo social abordado pela psicologia, também consideram a interação com outras pessoas um aspecto importante da formação das identidades – identidades e não identidade, uma vez que estas teorias também

sugerem que “as pessoas têm muitas identidades” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 10, tradução nossa).

O'Neill (2002) também fala do *self* na perspectiva do construtivismo social, observando suas características fluídas, como algo que está “constantemente mudando de situação para situação, enquanto embebido em contextos sociais e culturais” (2002, p. 91, tradução nossa). Para os autores com quem O'Neill dialoga, “nós nos tornamos conscientes que cada verdade sobre nós mesmos é uma construção do momento, verdadeiro apenas para um determinado momento e dentro de determinados relacionamentos” (GERGEN apud O'NEILL, 2002, p. 91, tradução nossa). Isso significa que “nós temos um número de diferentes *selves* que são igualmente ‘reais’” (BURR apud O'NEILL, p. 91, tradução nossa). A sensação de consistência e continuidade entre tantos *selves* origina-se, provavelmente, na nossa memória, “que nos permite olhar para trás, para nossos comportamentos e experiências”, momento em que “procuramos por padrões e repetições que nos proporcionam a impressão de continuidade e coerência” (O'NEILL, 2002, p. 91, tradução nossa). A importância da busca por repetição e por regularidades em nossa vida já foi tratada no capítulo sobre socialização, quando Nanni explica que:

[...] a identidade consegue estabelecer-se quando o modelo do Eu tem um contato eficaz com as ações, o passado, o futuro, toda a situação de vida do sujeito, [...] tem ‘necessidade’ de reencontrar-se em determinadas ‘constantes’, de poder dizer, a um certo ponto, ‘eu sou este’ (NANNI, 2002, p. 120-121).

Para Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 10, tradução nossa), a música pode funcionar como “um meio através do qual as pessoas podem construir novas identidades e transformar outras existentes”. O nível de importância da música nesse processo variará consideravelmente entre indivíduos diferentes.

Esta variação muito provavelmente irá depender do nível de interesse específico ou do treinamento profissional em música. Intérpretes profissionais ou compositores estão, provavelmente, tão envolvidos, que eles veem a maioria dos aspectos de sua vida em relação com a música (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 12, tradução nossa).

Considerando estas identidades na música, Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 12, tradução nossa) as definem como “papéis definidos social e culturalmente dentro

da música”, e podem derivar de “distinções amplas e genéricas dentro das atividades musicais”, tais como “o compositor, o performer, o improvisador ou o professor” (Ibidem, p. 12, tradução nossa). A forma como “humanos veem a si mesmo em relação a estes papéis culturalmente definidos está no coração do conceito de identidades musicais” (Ibidem, p. 13, tradução nossa). Ainda, segundo os autores:

Junto destas distinções genéricas, nós podemos também propor que identidades específicas na música existem, as quais derivam de grupos de interesses especiais. Dois agrupamentos óbvios poderiam ser aqueles relativos a um instrumento musical particular ou aqueles relacionados a gêneros musicais particulares (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 13, tradução nossa).

Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 13, tradução nossa) ainda especulam se “identidades musicais específicas poderiam existir em relação a um instrumento em particular”, ressaltando que as implicações teóricas deste questionamento permanecem em aberto.

Considerar estas categorias genéricas ou específicas como base para as identidades na música pode parecer algo “grosseiro e malfeito, e musicologistas e outros poderiam refinar este argumento consideravelmente”. Ainda assim, os autores observam que elas servem como “ponto de partida para o argumento básico de que ‘identidades na música’ são baseadas em categorias sociais e práticas musicais culturais” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 14, tradução nossa). Assim, as identidades musicais vão sendo construídas nas próprias práticas musicais, não sendo anteriores a elas, mas definidas por elas. A forma como os músicos enxergam a si mesmo com relação a estas identidades musicais e também a forma como eles se posicionam em seu discurso com relação a elas, está no centro da formação da sua autoidentidade.

2. 3. 3 Identidades musicais e discurso

O'Neill (2002, p. 85), ao pesquisar a autoidentidade de jovens músicos, levantou a importância do discurso na construção da identidade. A autora traz uma série de autores da psicologia social e do construtivismo social para discutir como “o senso de *self* e identidade é visto como construído a partir dos discursos que estão culturalmente

disponíveis para nós, os quais nós usamos quando nos comunicamos com outros”. Potter e Wetherall (1987, p. 102, tradução nossa), trazidos à discussão, afirmam: “[A abordagem do construtivismo social] desloca a atenção do *self* como uma entidade e foca nos métodos de construção do *self*. Isso quer dizer que a questão se torna não qual é a verdadeira natureza do *self*, mas como o *self* é falado como é teorizado e discursado”?

Dentro do discurso, o sujeito usa de um “repertório interpretativo” para construir sua descrição (O’NEILL, 2002, p. 86, tradução nossa). Este repertório consiste de “padrões de explicação, avaliações e descrições que são usados para sustentar práticas sociais através de convencionalidade e conformidade com os valores e normas culturais estabelecidos” (Ibidem, p. 87). Ainda, segundo a autora, “estas ‘versões’ do mundo se tornam estabelecidas como ‘reais’ e independentes do indivíduo tanto no imediatismo da experiência quanto em longo prazo, como parte de uma ideologia particular” (Ibidem, p. 87, tradução nossa).

Em outras palavras, a forma como falamos de nós mesmos, como nos apresentamos e nos colocamos no discurso é um aspecto de grande importância na construção da nossa identidade. No caso do músico, em especial, a forma como ele se apresenta fala muito da forma como ele se relaciona com a sua prática: “eu sou um compositor”, “eu sou um educador musical”, “eu sou um tecladista”. A forma como nos identificamos é um reflexo da nossa própria construção social.

2. 3. 4 Identidades musicais e outras questões

Considerando a abordagem do construtivismo social de buscar compreender a autoidentidade através do discurso apenas, O’Neill (2002, p. 91) traz para a discussão críticos que apontam que o construtivismo social precisa passar a incluir outras questões vitais para o assunto. Entre as questões “constantemente negligenciadas”, estão as possibilidades contidas na análise da materialidade e das relações de poder (O’NEILL, 2002, p. 92, tradução nossa).

Considerando os aspectos materiais, O’Neill (2002, p. 92, tradução nossa) observa que o instrumento musical, como objeto material, pode, de muitas formas, moldar e informar “a construção social e identidade de jovens músicos”. Essa questão é

particularmente relevante para a pesquisa: como a relação com o teclado eletrônico molda a identidade destes músicos? O fato de o teclado eletrônico ter tantas características em comum com o piano, por exemplo, traz ambiguidades para a percepção de si mesmo destes instrumentistas? O'Neill (Ibidem, p. 92, tradução nossa) traz o exemplo da flauta doce, de como este instrumento está fortemente identificado com a infância, sendo visto como um "instrumento de criança". O fato de o teclado também ser um instrumento muito usado para musicalização infantil traz conflitos na sua identificação como tecladista nos momentos de profissionalização? Uma imersão nos dados poderá trazer alguns caminhos possíveis para seguir com estas discussões.

Mesmo estas questões materiais estão dentro ainda de uma "questão muito maior, a ver com representações de poder" (Ibidem, p. 92, tradução nossa). Segundo a autora:

Poder é associado com instituições, governos, grandes corporações e a mídia, e é frequentemente discutido em termos de capitalismo e patriarcado. As formas como jovens músicos são representados nestas estruturas sociais podem servir para apoiar desigualdades no poder ao mesmo tempo fazendo-as parecer justas ou naturais. Feministas e psicólogos sociais críticos têm pontuado como noções aceitas do *self* estão de acordo com estruturas sociais e os papéis considerados apropriados dentro destas estruturas. Em outras palavras, existe um componente ideológico na forma como nós construímos um senso de *self* (O'NEILL, 2002, p. 93, tradução nossa).

Como estas relações de poder apresentam-se na música? Esta pergunta é muito ampla e sua resposta, certamente, muito complexa para ser respondida nesta pesquisa. Porém, questões ideológicas certamente fazem-se presentes na forma como nos identificamos como músicos. A construção de nós mesmos e, portanto, do que consideramos "possível ou apropriado, e errado e inapropriado no engajamento musical, deriva de uma ideologia de experiência vivida" (O'NEILL, 2002, p. 94, tradução nossa). Existe uma ideologia em assumir-se (ou não) como tecladista, uma ideia por trás da identidade que afirmamos como nossa, que não se constrói de forma isolada, mas dentro de um complexo contexto social, onde construímos nosso discurso, e conseqüentemente, nossas autoimagens, sempre em relação ao outro, ou, pelo menos, à imagem que temos do outro e, no caso do tecladista, na socialização com e através das próprias especificidades desse instrumento.

Falar, portanto, de identidades musicais ao tratar da formação de um instrumentista específicos, significa, entre outras coisas, falar das “categorias sociais e práticas musicais culturais” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 14, tradução nossa) que vão constituindo as identidades na música com as quais o músico pode identificar-se. Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 14, tradução nossa) observaram que suas categorias são, de fato, “grosseiras e malfeitas”, mas seu esforço em delinear tais categorias é válido, especialmente se levarmos em conta o processo de construção destas categorias, ou seja, sua construção social a partir das práticas dos músicos que, posteriormente, em seu discurso, acabam por reafirmá-las ou negá-las. O discurso destes músicos também precisa ser posto sob a luz da análise, pois a forma como eles se apresentam, mais do que uma apresentação, é um posicionamento, que representa sua ideologia como músicos. Este posicionamento imbrica-se das relações pessoais dos tecladistas, das imagens que constroem de si mesmos a partir das imagens que têm dos outros, da forma como eles movimentam-se nas estruturas sociais e mesmo da relação que guardam com seu instrumento musical e com o significado histórico que o teclado eletrônico carrega consigo.

3 METODOLOGIA

A metodologia escolhida para esta pesquisa foi o estudo de caso. Stake afirma que o estudo de caso “não é uma escolha metodológica, mas uma escolha do que será estudado”. O caso não é “essencialmente qualitativo”, e se o mesmo é “mais humano” ou mais “transcendente”, é porque seus pesquisadores o são, mas não o estudo de caso em si. Por qualquer abordagem que seja escolhida, o essencial é que o pesquisador decide “estudar o caso” (STAKE, 2001, p. 443, grifo no original, tradução nossa).

O caso sobre o qual decidi me concentrar, e abordar de forma qualitativa, é a formação, atuação e concepções de tecladistas. Estes conceitos, trabalhados pelo viés da educação musical, assim como na concepção de pedagogia da música de Kraemer, ocupam-se com “as relações entre pessoa(s) e as música(s), sob o aspecto da apropriação e transmissão musical” (KRAEMER, 2000, p. 51). Trata-se da apropriação dos conhecimentos que cabem ao fazer musical dos tecladistas, de como lhes foram transmitidos e de como eles mesmos os transmitem bem como que visão constroem sobre si mesmo e sobre sua área nesse processo. Ainda sobre os processos de apropriação e transmissão, Kraemer afirma:

[...] os processos próprios da apropriação musicais de indivíduos em uma situação histórico sociocultural são realizados no contexto de seu respectivo cotidiano músico-cultural, e necessitam de interpretação em relação de sentido para possibilitar orientações e oferecer perspectivas (KRAEMER, 2000, p. 66).

O estudo de caso foi escolhido como método na perspectiva de oferecer a “interpretação em relação de sentido”, apontada por Kraemer como necessária para “possibilitar orientações e oferecer perspectivas” (KRAEMER, 2000, p. 66). O fenômeno foco deste estudo é “um fenômeno contemporâneo”, inserido em “um contexto de vida real”, sendo que “os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”, qualificando-se para o estudo de caso na perspectiva de Yin (2001, p. 32).

Stake (2001, p. 450, tradução nossa) aponta que, o estudo de caso, quando abordado de forma qualitativa, é caracterizado pela presença constante do pesquisador em campo, buscando estar próximo das ações do caso, constantemente refletindo e revisando descrições e significados do que presencia. Fazem parte do campo empírico desta pesquisa três tecladistas. Como a formação e atuação, assim como as concepções

decorrentes dessas, têm como condição *sine qua non* a atividade humana, meu campo empírico para o estudo deste fenômeno caracteriza-se pelas pessoas que o integram, não sendo um espaço propriamente dito.

Optei pela abordagem do estudo de caso único em contrapartida ao estudo de casos múltiplos por entender que os tecladistas eletrônicos participantes da pesquisa formam uma unidade. Este estudo de caso não pretende esmiuçar a história particular de cada tecladista num contexto individual, mas sim, olhar para os processos vividos pelos tecladistas como representantes da ocorrência do fenômeno, sempre considerando suas particularidades. Assim, este não é um estudo de casos múltiplos. Este é um estudo de caso único, que trata de um fenômeno, sendo estudado em um campo empírico, composto por três tecladistas – quantidade que se mostrou apropriada para um mestrado a ser realizado em vinte e quatro meses.

3. 1 A CONSTRUÇÃO DO CAMPO EMPÍRICO

Segundo Passeron e Revel (apud MORATO, 2009, p. 65), a singularidade do caso se constitui na escolha do campo empírico e deve apresentar algumas características: “a singularidade de um 'estado de coisas' [...] não é redutível àquele de um exemplar qualquer no seio de uma série monótona ou àquele arbitrário escolhido para ilustrar uma proposição universalmente válida”.

Os tecladistas selecionados para compor o campo empírico não são meros exemplos “no seio de uma série monótona” nem pretendem ilustrar “uma proposição universalmente válida”. Cada tecladista, com suas idiossincrasias e particularidades, representa a ocorrência do fenômeno cada qual em situações únicas e que devem ser consideradas. As similaridades que os tecladistas convidados para participar da pesquisa guardam entre si são o que caracterizam o campo empírico desta pesquisa. Estas similaridades partem do critério pragmático utilizado na sua seleção: ter CDs gravados e agenda de shows. Os tecladistas selecionados participam ativamente da cena musical do Rio Grande do Sul e São Paulo, sendo esta atuação a característica que integra estes tecladistas – além do próprio fato de serem tecladistas – no mesmo campo empírico. A compreensão do fenômeno como vivido por estes tecladistas não representa uma

verdade universalmente válida, podendo, porém, ser considerada como ponto de partida para a compreensão do fenômeno em outras situações semelhantes. Ainda, segundo Passeron e Revel:

[...] para poder ser enunciado e explicitado, o produto dessa singularidade requer que o [pesquisador] se atenha ao curso temporal da história da qual [o caso] é, no momento, o produto, voltando tão longe quanto for necessário e possível no passado do caso, ao mesmo tempo que a uma exploração detalhada do *devenir* correlativo do (ou dos) contexto(s) nos quais ele se inscreve: uma singularidade é de fato tão insubstituível – por outra mais singular – quanto mais específico for seu contexto (PASSERON; REVEL, apud MORATO, 2009, p. 66-67).

Os tecladistas, na sua atuação como músicos na cena de Rio Grande do Sul e São Paulo, são resultado de processos de formação, além de serem agentes ativos da mesma, vivendo a sua formação também no tempo presente. Para compreender os caminhos que os mesmos traçaram na sua constituição como tecladistas eletrônicos, é preciso compreender o contexto em que se iniciou e se passou essa formação: é preciso olhar para a família, a igreja, as bandas, a escola, as experiências autodidatas. É preciso investigar os espaços, as relações, as estruturas e munida de todas essas imagens, construir – e compreender – o caleidoscópio que é a formação musical do tecladista, um instrumentista de múltiplas habilidades, cujos caminhos traçados para adquiri-las, esta pesquisa pretende esmiuçar.

Como mencionado, fazem parte do meu campo empírico três tecladistas eletrônicos. Cheguei a estes tecladistas pela mídia especializada (Revista TECLAS E AFINS, 2014), contatos pessoais com bandas que tocam no meio porto-alegrense e em buscas pessoais em sites de escolas de música da cidade.

No ano de 2014, ano em que estava atuando na cena de música autoral de Porto Alegre e que comecei a dar aulas de teclado na FUNDARTE, tive a oportunidade de prestigiar um show da banda Musa Híbrida. Era o show de lançamento do seu segundo CD, que aconteceu em uma livraria na cidade Porto Alegre. No palco, três artistas: Cuqui, Alécio e Vini Albernaz. Ainda que os músicos trocassem constantemente de instrumentos musicais, o responsável pela parte eletrônica da banda era Vini. Isso era visível, uma vez que, como chamou minha atenção à época, Vini estava em uma “ilha” de equipamentos eletrônicos, cercado por um teclado grande, um teclado menor, um

computador, uma mesa de som. Não tendo visto muitos tecladistas atuando na cena de Porto Alegre à época, sua atuação chamou minha atenção, e fui conversar com ele, após o show, ainda sem qualquer pretensão com relação ao mestrado em mente. Adicionei-o à minha rede de contatos no Facebook¹³ para que pudesse acompanhar o seu trabalho.

No ano de 2015, ano em que iniciei o mestrado, no momento de definição do tema, já me encontrava provocada com relação à formação e atuação dos tecladistas eletrônicos. Porém, antes de decidir finalmente pelo foco da pesquisa, marquei uma conversa informal com Vini. Nessa conversa, ele contou-me um pouco sobre sua formação e atuação, ainda que de forma superficial. Foi o suficiente para que eu me decidisse por este tema de pesquisa, já com a certeza de que gostaria que Vini participasse. Fiz o convite oficial e ele prontamente aceitou. Entre o momento do convite e a realização da entrevista, Vini mudou-se de Porto Alegre para Pelotas, cidade onde a entrevista veio a acontecer.

Quando estava realizando a revisão de literatura para meu projeto de pesquisa, encontrei a revista *TECLAS E AFINS*, uma revista dedicada “ao universo dos instrumentos de teclas e seus periféricos” (TECLAS E AFINS, 2014), com diversas matérias e, especialmente, entrevistas. Na seção “Retrato”, particularmente, as entrevistas têm a característica de traçar uma espécie de “perfil” do entrevistado, e foi nessa seção que li uma entrevista concedida pelo tecladista Ivan Teixeira, músico que reside na cidade de São Paulo. A entrevista era bastante rica em detalhes sobre sua formação e concepções pessoais sobre a atuação do tecladista, mas havia ainda muito que eu queria perguntar a ele, questões que, pela natureza e extensão de uma entrevista jornalística, não haviam sido aprofundadas. Decidi adicioná-lo à minha rede de contatos no Facebook para que pudesse conversar com ele sobre a pesquisa e a possibilidade de participar dela. Ivan prontamente aceitou, trocamos contatos e posteriormente realizamos a entrevista através do Skype¹⁴.

Novamente, no processo de pesquisa para minha revisão de literatura, realizava um levantamento das escolas de música que ofereciam aulas de teclado eletrônico em Porto Alegre. Nesta pesquisa, cheguei ao tecladista Thiago Marques, professor em uma

13 Rede social. Site: www.facebook.com

14 Programa de comunicação pela internet por meio de voz e vídeo.

escola de música em Porto Alegre. Procurei-o no Facebook e adicionei-o à minha rede de contatos. Mandeí uma primeira mensagem, apenas no sentido de saber como eram as aulas de teclado ministradas na escola. Porém, na própria rede social, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de Thiago como tecladista, momento em que decidi que gostaria de também contar com ele para a pesquisa. Thiago aceitou o convite imediatamente e as entrevistas aconteceram posteriormente, na escola de música onde leciona.

É importante pontuar que nenhum destes tecladistas fazia parte do meu círculo de pessoas próximas, com as quais eu convivía pessoalmente. Sem o intermédio da rede social Facebook, talvez estas aproximações e posterior contato para participar da pesquisa, não fosse possível. Finalmente, ressalto que todos tecladistas optaram pela utilização de seus nomes próprios para identificá-los na pesquisa.

3. 2 CONSTRUÇÃO DE DADOS: ENTREVISTAS

Segundo Kvale (2007):

[...] a entrevista é um método poderoso e sensível para capturar as experiências e significados vividos do mundo cotidiano dos sujeitos. Entrevistas permitem que os sujeitos transmitam aos outros a sua situação de sua própria perspectiva em seu próprio mundo (KVALE, 2007, p. 31, tradução nossa).

Compreendendo a entrevista nos termos propostos por Kvale, decidi que esta seria a ferramenta de construção de dados mais apropriada para esta pesquisa. Através da entrevista, eu poderia “capturar as experiências e significados vividos” pelos tecladistas na sua formação e atuação e as concepções resultantes destas, como revelados por eles próprios.

Kvale (2007, p. 20, tradução nossa) ainda define a entrevista como uma “‘entrevista’, onde o conhecimento é construído na ‘inter-ação’ entre o entrevistador e o entrevistado”. A entrevista tem o potencial de instigar processos de reflexão nos entrevistados, onde os entrevistados podem eles mesmos “descobrir novos aspectos dos temas que eles estão descrevendo e ver relações que eles mesmos não estavam conscientes antes” (KVALE, 2007, p. 33, tradução nossa).

Berger e Luckmann (2014, p. 47) também ressaltam que uma “reflexão sobre mim mesmo é tipicamente ocasionada pela atitude com relação a mim que o outro manifesta”, ou seja, o entrevistador provoca a autorreflexão do entrevistado. Assim, considerações importantes sobre a formação dos tecladistas eletrônicos não são informações prontas nem poderiam ser obtidas de outra forma que não através das entrevistas com os mesmos: estas considerações são conhecimento construído na entrevista. Embora o termo usado seja “ferramenta de coleta de dados”, o termo mais apropriado seria “ferramenta de construção de dados”.

3. 2. 1 Preparando o roteiro de entrevistas

A entrevista na pesquisa qualitativa, segundo Kvale, aproxima-se de uma conversa cotidiana, porém tem um objetivo claro, é semiestruturada e envolve técnicas, não sendo nem uma conversa totalmente aberta, nem um questionário fechado. Assim, o roteiro de uma entrevista semiestruturada deve trazer tópicos a serem cobertos e sugestões de questões (KVALE, 2007, p. 76, tradução nossa). Kvale (2007, p. 77, tradução nossa) propõem que as questões da entrevista devem levar em conta duas dimensões, a temática e a dinâmica. A temática relaciona-se com “o que” da entrevista e a dinâmica leva em conta o potencial das perguntas para promover um fluxo natural de conversação e assim provocar respostas espontâneas e ricas dos entrevistados.

Tendo em mente os três eixos dessa pesquisa – formação, atuação e identidades musicais, e, como proposto por Kvale (2007, p. 77), já considerando o estágio de análise de dados, os tópicos da entrevista foram organizados em três grandes partes relacionadas a cada um dos eixos mencionados. O roteiro passou por diversas versões até chegar na sua versão definitiva, que se encontra nos anexos da dissertação (ver Anexo A). Dentro de cada uma das três partes, há blocos menores de tópicos e questões a serem cobertos, encabeçados por uma pergunta principal. A natureza da pergunta principal é, na sua maioria, introdutória (KVALE, 2007, p. 80): “Conte-me como foi seu primeiro contato com o teclado eletrônico”, “Conte-me um pouco sobre os trabalhos e projetos em que está envolvido”. Segue-se a esta pergunta principal, outras perguntas,

mais diretas, às quais eu poderia recorrer caso o entrevistado não as respondesse espontaneamente no seu relato, como: “O teclado eletrônico foi o primeiro instrumento”? “A tecnologia é essencial? Ou é um acessório”?

3. 2. 2 As entrevistas

Após o aceite dos entrevistados e da constituição do roteiro de questões, passei ao agendamento das entrevistas. O processo de marcar as agendas foi todo via mensagens, ora pelo Facebook, ora pelo WhatsApp¹⁵. Chegar a uma agenda comum não foi um processo simples: os meus horários e o dos entrevistados, muitas vezes, não coincidiam. Mas consegui marcar todas entrevistas que foram realizadas entre abril e maio de 2016.

Decidi iniciar pela entrevista com o Vini, por ser o único dos três que já conhecia pessoalmente e com quem já havia conversado sobre a pesquisa. A entrevista de Vini aconteceu na sua residência, no seu ambiente de estudo e trabalho, entre teclados e computadores. A entrevista aconteceu no dia 2 de abril de 2016, teve uma duração aproximada de 2 horas e 30 minutos, dando conta das três partes do roteiro, e foi registrada totalmente em áudio e parcialmente em imagem.

O segundo entrevistado foi Thiago, e sua entrevista foi realizada em duas partes, em dois dias distintos. A primeira parte aconteceu no dia 11 de abril de 2016, durou aproximadamente 2 horas e deu conta da primeira e segunda parte do roteiro. A segunda parte da entrevista ocorreu no dia 18 de abril de 2016, durou em torno de 1 hora e 20 minutos e deu conta da terceira e última parte do roteiro. Os dois encontros aconteceram na escola de música onde leciona, na sala em que Thiago ministra suas aulas. As entrevistas foram registradas integralmente em áudio.

O terceiro e último entrevistado foi Ivan. Em abril, quando iniciei as entrevistas, Ivan estava vivendo um momento muito intenso de atividades profissionais, além de ter adoecido em um determinado momento, de forma que a entrevista foi realizada mais tarde, no dia 11 de maio de 2016. Esta entrevista foi realizada via Skype, eu, em Porto Alegre, Ivan, no seu estúdio, em São Paulo. A entrevista durou aproximadamente 2 horas

15 Aplicativo de troca de mensagens escritas, áudios gravados, imagens e vídeos.

e 30 minutos e foi registrada integralmente em áudio. Fiz uma tentativa de registrar a conversa via Skype por um segundo programa que grava ligações de Skype e que eu havia testado, de forma bem-sucedida, anteriormente. Apesar de aparentemente estar gravando no momento da entrevista, ocorreu um erro no momento de salvar o arquivo e este registro se perdeu. Embora tenha havido problemas no registro da entrevista via Skype, essa experiência revelou-se positiva. Realizando a entrevista por meio dessa ferramenta, foi possível entrevistar Ivan no período da noite, estendendo-se madrugada à dentro, algo que seria difícil em uma entrevista ao vivo. E, apesar da longa duração da entrevista, o programa travou apenas uma vez, rapidamente, sem chegar a afetar o fluxo dos trabalhos.

Nome	Data da entrevista	Duração aproximada da entrevista	Local da realização
Vini	02/04/2016	2 horas e 30 minutos	Pelotas, RS – residência do entrevistado.
Thiago	11/04/2016	2 horas	Porto Alegre, RS – escola em que o entrevistado leciona.
	18/04/2016	1 hora e 30 minutos	
Ivan	11/05/2016	2 horas e 30 minutos	Via Skype – o entrevistado em sua residência em São Paulo, SP e a entrevistadora em sua residência, em Porto Alegre, RS.

Quadro 1: Informações sobre as entrevistas

Todas entrevistas foram precedidas pela leitura e aceite do termo de consentimento, em anexo nessa dissertação (ver Anexo B). Ivan e Vini registraram sua concordância oralmente, estando este registro gravado, e Thiago deu seu aceite assinando uma cópia do termo.

Além das entrevistas, tive a oportunidade de participar de um curso de teclado e produção musical, no dia 14 de maio de 2016, ministrado por Thiago e por outro tecladista. Embora tenha feito o registro em áudio e imagem deste curso, não utilizei estes dados na pesquisa, em função do tempo. Porém, o curso foi de grande valia para me ambientar com os termos e procedimentos técnicos utilizados pelos tecladistas na sua atuação.

Segui o roteiro da entrevista com bastante flexibilidade, embora tenha permanecido atenta e seguido fielmente a organização da entrevista em três partes. A maioria dos questionamentos, após a pergunta principal, foram seguidas por algo que Kvale chame de “*follow-up questions*” (2007, p. 81), que poderia ser traduzido por “perguntas que seguem, que vem a seguir”, entendido como questionamentos que se originam a partir da própria fala dos entrevistados, algo que o entrevistado fala e provoca o entrevistador a fazer mais perguntas sobre o assunto. Boa parte destes questionamentos já haviam sido previstos dentro dos blocos de tópicos, já outros se originaram nas entrevistas. Por exemplo, quando, na segunda entrevista que realizei, com Thiago, percebi que estava novamente falando sobre produção musical, achei pertinente focar esta questão, embora o assunto “produção musical” não estivesse previsto, de forma alguma, no roteiro: “Maria: Tu não és o primeiro tecladista que eu conheço que trabalha com produção musical. Tu achas que essas duas coisas dialogam? Ser tecladista e ser produtor musical são duas coisas que acabam se atraindo”? (CE1-THIAGO, p. 10)

Embora, através do meu direcionamento, as entrevistas tenham se dividido em três partes, aconteceram transversalizações entre as seções. Muitas vezes, ao chegar na última parte – focando nas questões de identidades musicais – algumas questões já haviam sido pelo menos iniciadas. Como no caso da primeira entrevista, com Vini, em que, após ele já haver relatado com riqueza de detalhes como a prática dele se dava atrelada ao computador, chegou o momento de falar da importância da tecnologia e de

outros equipamentos além do teclado: “Eu acho que tu meio que já respondeu isso, mas, quão importante é o computador na tua performance”? (CE-VINI, p. 34)

Fiz um esforço para pelo menos manter a estrutura da entrevista em três grandes partes, em prol da melhor organização do trabalho. Quando um dos tecladistas trazia uma questão que eu sabia que poderia ser melhor aprofundada em outra grande seção, eu retinha aquela questão, retomando-a no melhor momento. Por exemplo, quando Ivan contou sobre uma situação em que teve que optar por um teclado menor, pois não havia como transportar um teclado maior, eu retomei este critério de escolha de equipamento quando o questionei sobre outros critérios para adquirir um instrumento novo:

M: Bom, tu já comentaste que às vezes a questão do transporte te faz optar por um teclado ou outro, transportar um piano de oitenta e oito teclas é complicado. Mas assim, quando tu decides adquirir um equipamento novo, o que te faz decidir que está na hora de ter um equipamento novo e como é esse processo de escolha de um equipamento novo? (CE-IVAN, p. 25)

A questão da memória também foi um ponto interessante nas entrevistas. Vini, na sua entrevista, relatou como ia se lembrando, à medida que contava: “eu fui lembrando aos poucos, então eu ia e voltava, mas foi super bom pensar isso, são dez anos, mais ou menos, de caminho...” (CE-VINI, p. 14).

Em todas entrevistas tive algum problema técnico relacionado ao equipamento, ou algum problema relacionado ao local da entrevista. Por exemplo, na entrevista realizada em uma escola de música, tivemos uma interrupção de um funcionário da secretaria. Na entrevista realizada por Skype, a gravação do próprio computador não funcionou, restando apenas a gravação em áudio, externa ao computador. Mas todas questões foram contornadas e não causaram prejuízo às mesmas. Após a realização das entrevistas, as mesmas foram transcritas.

Os três tecladistas participantes mostraram-se muito dispostos a participar da pesquisa. Foi-lhes garantido que, embora eles tenham assinado um termo de consentimento, as entrevistas seriam enviadas para eles para que eles pudessem, novamente, autorizar a publicação ou solicitar a retirada de trechos que eles prefeririam não ver publicados. No total foram oito horas e meia de entrevista, mas, talvez por não estarem familiarizados com este tipo de entrevista qualitativa, Thiago e Ivan demonstraram surpresa com a quantidade de horas despendidas. Thiago inclusive

afirmou: “Eu não quero falar demais! Eu não quero te atrapalhar também, eu vou falando...” (CE1-THIAGO, p. 18). Eu, por minha vez, agradei por ele “falar demais”, explicando que, na entrevista da pesquisa qualitativa, o que conta é a disponibilidade e o interesse do depoente em participar. Como aponta Kvale (2007, p. 80, tradução nossa), o objetivo das questões da entrevista são, justamente obter “descrições ricas e espontâneas, em que os próprios sujeitos propiciam o que eles experienciaram como as principais características do fenômeno investigado”.

As entrevistas foram registradas em áudio, no celular e no tablet. De cada entrevista, resultaram vários arquivos de áudio, pois, por segurança, optei por, a cada 40 ou 50 minutos, encerrar um arquivo e iniciar outro, para, numa eventual perda de dados por arquivo corrompido, não perder toda entrevista. Como citado anteriormente, após a realização das entrevistas, as mesmas foram transcritas. Para as entrevistas transcritas por mim, utilizei softwares de execução de áudio comuns (como o VLC e o Windows Media Player¹⁶), fones de ouvido e softwares de edição de texto. A quarta e última entrevista foi transcrita por um profissional contratado. As entrevistas foram catalogadas como “Caderno de Entrevistas”, com a abreviatura CE e sua respectiva identificação: CE-VINI (46 páginas), CE1-THIAGO (35 páginas), CE2-THIAGO (22 páginas), CE-IVAN (40 páginas). As entrevistas não foram textualizadas na sua integralidade. Apenas os trechos citados diretamente foram textualizados, removendo-se as repetições e vícios de linguagem, mas mantendo o sentido original das falas. As entrevistas foram salvas em arquivos digitais e posteriormente impressas para uma melhor leitura e análise delas.

3. 3 ANÁLISE DE DADOS

Segundo Kvale (2007, p. 121, tradução nossa), é importante que o método de análise seja pensado não apenas antes da entrevista, mas estar presente na própria situação de entrevista. Ou seja, entrevista e análise devem ser pensadas como etapas interligadas. O autor indica que significados e possíveis interpretações devem ser

16 Programas reprodutores de arquivos de áudio e vídeo. Sites oficiais: VLC - <http://www.videolan.org/vlc/> e Windows Media Player - <https://www.microsoft.com/pt-br/download/windows-media-player-details.aspx> Acesso em: 23/12/2016.

continuamente esclarecidos na entrevista e junto do entrevistado. Para fins de esclarecimento, usei muito o recurso da recapitulação para ter certeza que estava entendendo tudo certo: “Maria: Recapitulando. Tu tocaste um pouco de teclado aí com oito anos. Daí dos oito até os dezenove tu conviveste com música, mas não chegou a praticar música” (CE-VINI, p. 3).

Kvale também indica que, mesmo as interpretações feitas das entrevistas já transcritas, podem ser novamente trazidos para o entrevistado, em novas entrevistas enriquecidas pelo material já analisado. (KVALE, 2007, p. 122, tradução nossa). Pude usar deste recurso nas entrevistas realizadas com Thiago, o único com quem, em função do tempo disponível, precisei de dois encontros para percorrer o roteiro de entrevista. Fiz um esforço para, entre uma entrevista e outra, transcrever parte da entrevista, para averiguar se haveria novos tópicos que gostaria de cobrir com Thiago, o que acabou acontecendo: “Bom, da parte da entrevista que eu já transcrevi, Thiago, teve uma parte que eu achei muito legal, que foi quando tu falaste do primeiro teclado que tu escolheu...” (CE2-THIAGO, p. 1). Porém, essa interferência de uma entrevista para a outra, também se deu entre entrevistados diferentes, como, por exemplo, quando, na segunda entrevista de Thiago, constatei que falava novamente sobre produção musical, assunto que já havia abordado com Vini. Assim, na entrevista com Ivan, já havia incluído o tópico entre os assuntos a serem tratados.

Como explicado anteriormente, a pesquisa, o roteiro, as entrevistas estruturaram-se em três tópicos: formação, atuação e concepções de identidades. Embora eu sempre tenha vislumbrado essa divisão do material em três partes, apenas após as entrevistas concluídas, eu as nomeei desta forma. À medida que concluía a transcrição de uma entrevista, iniciava sua divisão em fragmentos temáticos. Nesse tipo de análise, “o texto é decomposto em unidades de significação que são classificadas por um sistema de categorias estritamente definidas” (MICHELAT, 1982, p. 201). Essa fragmentação se deu por meio “manual”: imprimir as entrevistas e, utilizando-me de lápis e borracha, fui separando cada fragmento que tratava de uma mesma temática, enumerando-os e legendando-os à parte. Como resultado, obtive uma lista numérica com a identificação de cada fragmento temático, com sua localização indicada por números, no texto

impresso em papel. Este material físico, de extrema importância para a pesquisa, está arquivado e guardado com diligência, em minha residência.

Cada entrevista gerou em torno de 250 fragmentos temáticos, posteriormente organizados em categorias de análise. Nesse ponto, “a análise [dos fragmentos temáticos] deve ser exaustiva: todas as unidades de significação devem encontrar seu lugar, de maneira não-ambígua, nas categorias definidas” (MICHELAT, 1982, p. 201). Grandes categorias analíticas surgiram como comuns às três entrevistas, como: “Primeiro contato com o teclado”, “Aprender fora da aula”, “Atuação profissional”, “Uso da tecnologia”, “Percepção de si e do grupo”. Porém, dentro destas grandes categorias, categorias menores, particulares a cada entrevista, se estabeleceram. Por exemplo, Thiago e Ivan trazem seções sobre sua formação musical dentro da igreja, enquanto Vini não teve essa vivência. Vini e Thiago têm trabalhos de composição próprios, de forma que ambos têm seções dedicadas a este trabalho, enquanto Ivan, que atua especialmente como *sideman*¹⁷ e produtor musical, tem categorias relativas a atuação de outra natureza.

É importante ressaltar que este procedimento, em nenhum momento, foi adotado com a intenção de quantificar a ocorrência de determinados temas. A sistematização de conteúdo foi utilizada apenas nessa etapa para uma melhor organização e visualização dos temas que surgiram na entrevista, sendo que nenhuma temática foi desconsiderada por “aparecer menos”, nem nenhum detalhe foi deixado de fora. Mesmo eventuais fragmentos que, aparentemente, não se encaixavam, foram mantidos em uma categoria denominada “outros” e mantidos à vista até a redação do texto final, quando se decidiu pela sua relevância ou não para permanecer na dissertação. Para Kvale, a abordagem qualitativa dos códigos resultantes dessa análise (os fragmentos temáticos e suas categorias) não se denomina mais “análise de conteúdo”, sendo característica de uma forma de análise que ele denomina “*grounded theory approach*”, que poderia ser traduzido como “abordagem da teoria fundamentada”. Nessa perspectiva, “em contraste com a análise de conteúdo, os códigos numa abordagem da teoria fundamentada não

17 De acordo com o dicionário on-line *Reverso* “sideman é o membro de uma banda de dança ou grupo de jazz que não seja o líder” (tradução nossa). No caso de Ivan, trata-se dos músicos instrumentistas que integram a banda de cantoras em carreira solo. Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/ingles-definicao/sideman> > Acesso em: 30/12/2016.

precisam ser quantificados, mas entram numa análise qualitativa das relações como outros códigos, contextos e consequências da ação” (KVALE, 2007, p. 125, tradução nossa).

Após a organização dos fragmentos temáticos em categorias de análises, iniciei a redação do texto, transformando as entrevistas em narrativas para sua análise qualitativa, considerando os eixos analíticos propostos no referencial teórico. No caso de Ivan, dados oriundos da entrevista por ele concedida à revista TECLAS E AFINS também colaboraram para a redação deste texto. Nesse processo de escrita, voltei às entrevistas na íntegra em diversos momentos, para nunca perder a relação das partes com o todo. Dessa forma, alguns fragmentos temáticos foram realocados em outras categorias e mesmo algumas categorias acabaram desaparecendo, com seus fragmentos diluídos em outras seções. Essa flexibilidade foi importante por entender que “as categorias propostas pelo investigador” não podem se transformar em “camisas-de-força aos significados êmicos¹⁸ do texto” (MOLLINA NETO; TRIVIÑOS, 1999, p. 19).

Há pontos de narrativas cronológicas, como quando eles iniciam contando como foi seu primeiro contato com o instrumento. Em seguida, essa linha se transforma em uma rede, dando conta dos vários aspectos importantes da formação dos tecladistas: as referências musicais, as vivências de banda, as vivências na igreja, o contato com o instrumento. Esta primeira parte, que trata da formação, apresenta três grandes categorias:

- A) Primeiras experiências com o teclado;
- B) Aprender na aula (Thiago e Vini);
- C) Aprender fora da aula – que conta com subseções como: Referências, recursos, experiência de banda, aprendizagem empírica.

A segunda parte, que trata da atuação, foca no momento presente dos tecladistas (considerando por “presente”, a época da entrevista) e discute os projetos em que eles estão envolvidos e como é a sua atuação nestes projetos. Este último aspecto engloba também a forma como eles usam a tecnologia do teclado na sua atuação musical e qual é a visão deles sobre o uso da tecnologia no fazer musical. Thiago e Ivan também

18 Êmico: adjetivo, ling.est: relativo à descrição e ao estudo de unidades linguísticas em termos da sua função dentro do sistema ao qual pertencem.

ministram aulas de teclado e piano, por isso, nesta seção também falam sobre sua docência. São grandes seções desta parte:

- A) Atuação profissional
- B) Uso da tecnologia – conta com as mais variadas seções em cada uma das entrevistas, porém, todas contam com a subseção “Visão sobre a tecnologia”, onde opinam sobre o fazer musical através da tecnologia.
- C) Teclados – Setup (apenas Ivan)
- D) Desenvolvimento artístico (Thiago e Vini)

Na última seção, que trata das concepções que tem de si e da sua atuação, há apenas uma seção, a “Percepção de si e do grupo”, onde os tecladistas ponderam sobre “o que é ser tecladista”, quais são seus saberes, o que os identifica e diferencia de um pianista. No caso de Vini, que não dá aulas, há também uma subseção intitulada “Se eu desse aulas...”, onde ele reflete sobre o tipo de professor que gostaria de ser e o tipo de aula que gostaria de ministrar, algo intimamente relacionado com as suas questões de identidade musical.

Finalizada a redação deste primeiro texto, iniciei a construção do referencial teórico – uma vez que, com os dados organizados, foi possível, no decorrer das orientações, constatar com que eixos analíticos e com que autores os dados do campo empírico relacionavam-se. Nesse período, vivi uma imersão no campo teórico. Finalizada a construção do referencial, voltei focar nos dados, agora com um novo olhar, buscando refletir sobre os mesmos a partir dos conceitos e reflexões promovidos pelo referencial teórico. O resultado desta nova reflexão são os três próximos capítulos e a subsequente transversalização dos dados, apresentados a seguir.

Porém, cabe antes uma observação final e pessoal: para mim, como pesquisadora, a constituição de um referencial teórico, a partir dos dados obtidos no campo empírico, foi crucial para os resultados obtidos na pesquisa. Isso permitiu que eu fosse a campo com a mente aberta para ouvir tudo o que os tecladistas estavam dispostos a compartilhar sobre a sua história, atuação e crenças. Isso não significa que realizei as entrevistas abertas a todas as possibilidades possíveis. Como pesquisadora, sempre tive muito claro meu campo de atuação, ou, metaforicamente, “o local de onde falava”: a educação musical numa perspectiva sociológica. Isso significa que, mesmo

sem o referencial teórico constituído, manteve o cuidado e a atenção para não desviar o foco da pesquisa para questões da história da música, da performance, da psicologia da educação musical ou mesmo da sociologia da música. Esta é uma pesquisa inserida no campo da sociologia da educação musical. Eventuais dados relativos a performance que foram levantados durante as entrevistas para esclarecimentos foram mantidos no texto final pela contribuição para a discussão dentro do seu contexto educacional e sociológico.

4 THIAGO MARQUES

Thiago Pospichil Marques nasceu no dia 08 de junho de 1986, em Porto Alegre – RS, cidade em que reside até hoje. É casado, não tem filhos, e é formado em Música – Licenciatura, pelo Centro Universitário Metodista – IPA.

4. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O TECLADO

O primeiro contato de Thiago com um instrumento de teclas ocorreu quando ele tinha entre três e quatro anos de idade, com um pianinho de brinquedo, que ainda tem guardado. Junto com o pianinho, veio um papel com indicações de cores para cada nota e Thiago lembra de tocar algumas daquelas melodias. No início, sua relação com aquele instrumento era muito lúdica e, posteriormente, ele teve o interesse de fazer aulas (CE1-THIAGO, p. 1).

A participação da família foi muito importante nesse momento. A mãe de Thiago vinha de uma família luterana, onde os instrumentos de teclas estavam muito presentes. Thiago começou a fazer aulas aos cinco anos de idade, com uma prima da mãe, formada no Instituto Verdi¹⁹, que tinha um órgão eletrônico em sua casa (CE1-THIAGO, p. 1). Em casa, Thiago estudava em um teclado bem pequeno, “com as teclas reduzidas”, que ele ganhou assim que começou a fazer aula (CE1-THIAGO, p. 1).

Além do estímulo da mãe para iniciar as aulas, Thiago contava com o próprio interesse: passava tempo em casa, testando coisas em seu teclado “brincando mesmo com isso, gostava bastante” (CE1-THIAGO, p. 2). Ele trabalhava um repertório em aula, com leitura de partitura, mas quando chegava em casa gostava de tocar aquelas músicas com as batidas eletrônicas do teclado, e, posteriormente, com as batidas do próprio órgão eletrônico da aula: “Isso foi uma coisa intuitiva minha, não foi uma coisa trabalhada em aula, eu que levei isso de casa para aula” (CE1-THIAGO, p. 1).

Thiago não lembra exatamente quanto tempo durou este primeiro período de aulas. O que ele recorda é que, em um determinado momento, a prima da sua mãe, com

19 Antiga escola de música de Porto Alegre. Site oficial: <<http://www.musicalverdi.com.br/>> Acesso em: 25/12/2016.

quem vinha tendo aulas, “mudou-se para o interior” e passou as aulas do Thiago para uma aluna sua, mais avançada (CE1-THIAGO, p. 3). Porém, a troca não deu certo: “Eu lembro das aulas, ela dava aula muito bem, eu gostava das aulas, mas eu não consegui me adaptar a ficar sem a professora que eu sempre tive, eu acabei querendo parar depois” (CE1-THIAGO, p. 3). Porém, o fim das aulas não representou uma interrupção na sua prática e ele “seguiu tocando em casa” (CE1-THIAGO, p. 3). Thiago também tinha por hábito, desde criança, tirar músicas de ouvido. Tirava “músicas do videogame, músicas de bandas que gostava na época” (CE1-THIAGO, p. 4). Músicas cujo arranjo “tinha alguma coisa de teclado” também chamavam a atenção e Thiago “ficava tentando tocar”, inclusive com as próprias *demos*²⁰ que vêm junto com o teclado (CE1-THIAGO, p. 4).

Thiago avalia essa época como um período muito positivo na sua formação. Conta que, quando criança, só teve incentivo: “Tinha o teclado em casa. Até depois, um pouco tempo depois, ganhei um outro teclado Cássio, um pouco maior [...]. Então eu tive o instrumento em casa, tinha tudo” (CE1-THIAGO, p. 5-6).

Na mesma época em que estava tendo aulas de órgão, Thiago já vivia também uma “experiência de música na igreja”, frequentando “uma igreja evangélica que chamava Aliança Cristã e Missionária” (CE1-THIAGO, p. 2). Ele recorda:

Lá também tinha um pastor, um senhor chamado Steve Ranks, que é americano, e ele toca teclado, ele é tecladista, pianista, sempre via ele tocando. Tinha uma outra mulher também, que se chama Rhonda Muller, que é do Canadá, ela também morava aqui, tocava teclado, eu também via os dois mais ou menos na mesma época tocando e semanalmente. Então era uma coisa que também me chamava atenção, então eu já ouvia isso desde criança. (CE1-THIAGO, p. 2).

Nas suas primeiras aulas de órgão eletrônico, a tecnologia do instrumento e as possibilidades oportunizadas por ela, chamavam sua atenção. O instrumento “já tinha essa possibilidade de trocar os sons, trocar os timbres” e, por isso, gostava de “brincar com o repertório usando alguns acompanhamentos eletrônicos que tinham ali”. Em sua avaliação: “Tinha uma tecnologia, na verdade bem rudimentar, bem simples... Achei isso demais” (CE1-THIAGO, p. 1). Thiago gostava de transformar a mesma música em várias,

20 Diminutivo de “*demonstration*”, músicas que vêm gravadas no próprio teclado eletrônico.

através das mudanças de sons e do uso de baterias, explorando os recursos eletrônicos que tinha à disposição:

Instiga um pouco a tu tentar criar alguma coisa diferente, porque às vezes um som diferente que tu acesses para tocar a mesma música, ela te gera um resultado diferente e te faz querer tocar de um jeito diferente. Às vezes até a dinâmica muda um pouco, aquele teclado não tinha controle de dinâmica, mas o próprio timbre tem uma amplitude diferente, tem uma característica diferente, então dá outro resultado. Então te força a tocar às vezes a mesma música de um jeito diferente, então isso eu achava muito legal. Ficava assim, testando, tocava, e tocava de novo, tocava de novo com outro, e tocava de novo com outro e testava a bateria e testava junto com aquela, e testava outra... E tocava de novo, então... De certa forma isso me ajudou muito, porque era uma coisa que.... Enfim, que eu gostava, era um brinquedo para mim (CE1-THIAGO, p. 2).

Observa-se como, desde criança, Thiago já demonstrava uma curiosidade pelas diversas possibilidades proporcionadas pelo seu teclado, gostando de experimentar as suas músicas com os diferentes timbres que seu instrumento oferecia. O contato com instrumentos eletrônicos desde o início da sua formação musical – o órgão eletrônico e o próprio teclado – possivelmente colaborou para despertar a sua atenção para essas possibilidades.

Outro ponto importante, e que chamou a atenção de Thiago ainda criança, foi o fato de que “o banco de sons” que o teclado tinha, “era basicamente os mesmos sons dos jogos de videogame” da época, uma característica dos teclados dos anos 90 (CE1-THIAGO, p. 2-3). Eram sons que Thiago gostava, que relacionava com algo que tinha interesse, e que tentava reproduzir no seu instrumento.

Eram basicamente os mesmos timbres. Então o acesso era direto, porque eu gostava muito, me chamava também atenção a trilha sonora que tinha naqueles jogos, que também era outra coisa que eu passava bastante tempo fazendo, jogando videogame e ouvindo aquelas músicas. Então eu relacionava diretamente, poxa, tem o mesmo tipo de som, então às vezes eu até tentava recriar alguma coisa, fazer alguma coisa parecida, isso me chamava muita atenção (CE1-THIAGO, p. 3).

4. 2 APRENDER NA AULA, APRENDER EM CURSOS

Por volta dos seus onze, doze anos, após um período sem instrução musical direta, interessou-se em voltar a ter aulas e “por conta própria”, começou a perguntar para os amigos se alguém conhecia um professor de teclado. Quando estava com treze para quatorze anos, conheceu um tecladista que “era uma referência nesse meio cristão”, chamado Nilson Ferreira, e começou a fazer aulas com ele, retomando seus estudos (CE1-THIAGO, p. 3).

Neste período entre aulas, Thiago sempre tocou. Quando retomou os estudos, não parou mais de estudar música sistematicamente, juntando ainda a isso “a tentativa de primeira formação de banda”. Além disso, desde essa época também não parou “mais de testar e tentar fazer coisas” (CE1-THIAGO, p. 3). É notável como a formação de Thiago desenvolve-se, desde o seu início, por várias frentes, envolvendo aulas, atuação em bandas e momentos de experimentação por conta própria. Quando, na sua adolescência, seu professor Nilson, “se mudou para a Europa”, Thiago seguiu “fazendo aulas com Alexandre Macena, que é um tecladista e pianista carioca, mas que mora no Rio Grande do Sul” (CE1-THIAGO, p. 7).

Da parte da tecnologia do teclado, as questões trabalhadas em aula eram bem básicas: organização e categorização dos timbres, como e em que momento utilizar cada um, quais misturar para ter determinado resultado, questões básicas de síntese e manipulação do som. Thiago também relembra alguns recursos trabalhados em aula, como o *pitch bend*²¹ de o próprio pedal de *sustain*²². (CE2-THIAGO, p. 7). Assim, as aulas eram, no geral, mais focadas no estudo técnico de escalas, arpejos, digitação, desenvolvimento do repertório e no aprendizado da harmonia, um campo “bem presente na vida do tecladista” (CE1-THIAGO, p. 8-9).

Thiago também fez aulas de piano, e considera que elas foram muito importantes “na questão do universo musical no geral” (CE1-THIAGO, p. 17). Foi importante para ele desenvolver aquele repertório, ainda que fosse um repertório que ele poderia “ter desenvolvido no teclado” também (CE1-THIAGO, p. 17). Thiago tem uma forte identificação com o teclado eletrônico, sublinhando sua autonomia com relação ao piano,

21 Controle para efeito de glissando. Segundo Fritsch (2002, p. 101), normalmente é uma alavanca ou controle circular, “responsável pela alteração da frequência fundamental do timbre executado”.

22 Pedal que reproduz o pedal de sustentação do piano.

já que entende que o estudo do piano não é fundamental, e observa que “tem gente que passa batido”, não estuda piano “e tem sua vida musical completa, genuína, íntegra” (CE1-THIAGO, p. 17). Para ele “o teclado já é um instrumento completamente autônomo e desenvolvido. [...] [Tem] muito chão rodado, muito material, muita gravação, muita coisa. Então quem quiser se fechar dentro daquele universo”, tem essa possibilidade (CE1-THIAGO, p. 17).

Além das aulas de instrumento, Thiago também buscou, quando chegou o momento, a graduação em música. Ele possui Licenciatura em Música, graduação que obteve no Centro Universitário Metodista - IPA²³. Ingressou no curso aos 19 anos, em 2006, sendo integrante da terceira turma a se formar naquela instituição. À época em que ingressou no curso, Thiago começava a ter seus primeiros alunos, motivo pelo qual a licenciatura lhe chamou atenção (CE1-THIAGO, p. 7).

Thiago já trabalhava e atuava profissionalmente antes de ingressar na faculdade, de forma que o ingresso no curso superior não foi exatamente “um marco”, mas era algo que sentia necessidade na época (CE1-THIAGO, p. 7-8), e fez a faculdade de licenciatura em música “convicto do que estava fazendo”. Procurou cursos, fez análises e ingressou já pensando, “na questão de trabalhar, lecionando, dando aulas de teclado” (CE1-THIAGO, p. 8).

Enquanto imaginava a possibilidade de fazer faculdade de música, tentou “estudar de todas maneiras que podia”. Inscreveu-se numa aula de piano em uma escola de música de Porto Alegre, estudou teoria, inclusive com aulas específicas para reforçar e aprofundar seus conhecimentos, participou de um curso de extensão na UFRGS, “de música e tecnologia” (CE1-THIAGO, p. 7), participou de coral e “todo e qualquer workshop²⁴ que via um cartaz” (CE1-THIAGO, p. 7). Tudo visando se preparar para, “futuramente, fazer uma faculdade de música” (CE1-THIAGO, p. 7).

Sobre o curso de extensão de música e tecnologia, realizado na UFRGS, Thiago reflete que o mesmo foi bem importante para si, porque o curso lhe propiciou colocar “a

23 Centro universitário de Porto Alegre.

24 Workshop: “Tem o caráter de treinamento. Seu objetivo consiste em aprofundar a discussão sobre temas específicos e, para isso, apresenta casos práticos. O público participa intensamente.” Disponível em <http://posgraduando.com/quais-sao-as-diferencas-entre-palestra-curso-workshop-simposio-seminario-e-congresso/>. Acessado em 18/12/2016.

mão na massa mesmo” (CE1-THIAGO, p. 9), sendo um momento em que pode se dedicar especialmente e de uma forma sistemática à tecnologia da música.

A busca por aprender em cursos e aulas com professores é uma constante na vida de Thiago. Quando alguma situação do seu cotidiano o instiga a isso, ele prontamente busca recursos de aprendizagem no âmbito educacional, estando atento a todas as oportunidades que surgem. À época da entrevista, Thiago vinha fazendo também “cursos on-line, cursos em inglês, cursos de universidades americanas” (CE1-THIAGO, p. 9). Porém, essa formação não é linear, uma vez que nenhum curso, nenhuma aula dá conta de todas as facetas do conhecimento que interessam a Thiago com relação ao teclado eletrônico e à sua atuação em música. Também participa de feiras de música, voltadas para lançamentos de novas tecnologias e, por ter contado com diversas marcas, participa também de treinamentos, importantes para se manter atualizado com relação aos lançamentos tecnológicos do mercado.

Enquanto as aulas de instrumento dão conta de algumas questões tecnológicas e aspectos técnicos e musicais no geral, cursos, workshops e feiras lhe fornecem o conteúdo tecnológico sobre o qual desenvolver-se. De forma análoga ao indivíduo que deve organizar todas as representações sociais de uma determinada instituição em “um todo coerente que tenha sentido” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 105), Thiago também organiza internamente estes diversos conhecimentos, representativos da sua atuação, em um todo coerente, que faz sentido para si.

Outro interesse para buscar cursos específicos sobre tecnologia foi o fato de que ele mesmo começou a “elaborar cursos voltados a isso” para seus alunos de teclado (CE1-THIAGO, p. 10). Ele procurou “cursos específicos”, inclusive de fabricantes que “possibilitam fazer o curso on-line do software” (CE1-THIAGO, p. 10), pensando na aplicação desse conhecimento nos cursos que oferece para seus alunos (CE1-THIAGO, p. 10-11). Thiago demonstra estar atento ao próprio processo formativo que passou, um processo aparentemente fragmentado, de características caleidoscópicas, demonstrando preocupação em poder preparar cursos que contribuam para a sistematização do conhecimento que adquiriu de forma não tão sistematizada.

Thiago considera que a situação hoje, para quem quer lidar com música e tecnologia, é mais favorável do que quando ele mesmo começou. Ele acredita que parte

dessa disponibilidade se dá pela “própria música eletrônica [de pista], por ter se difundido tanto”, o que tem promovido “cursos regulares” e “academias voltadas para esse gênero (CE1-THIAGO, p. 9)²⁵. A questão da internet também permitiu que o conhecimento se globalizasse: “Quem quiser estudar produção musical, pode abrir a internet e pesquisar, vai encontrar muita coisa. [...] Hoje em dia, tu tens muitas opções” (CE1-THIAGO, p. 9).

4. 3 APRENDER FORA DA AULA

Destacam-se como meios de aprendizagem fora da aula: as referências sonoras, a convivência com outros músicos, as experiências de banda, a aprendizagem na prática, entre outros.

4. 3. 1 Referências

Quando começou a estudar órgão eletrônico, ainda na sua infância, nos primeiros anos da década de 90, uma época “pré-internet”, as principais fontes de referências musicais para Thiago eram basicamente a televisão, o rádio e as músicas de videogame (CE1-THIAGO, p. 4). Apenas no início dos anos 2000 que “começou aquela possibilidade de deixar baixando MP3”, o que ampliou a “possibilidade de ouvir músicas” baixadas da internet (CE1-THIAGO, p. 4). Ele tinha um apresso especial pelo rock, acompanhava as bandas pela televisão e pela rádio e “gostava disso” (CE1-THIAGO, p. 3).

Thiago gostava de bandas, como Guns N’ Roses²⁶ e Faith no More²⁷, uma “banda que chamava atenção porque tinha um tecladista”. Guns N’ Roses não tinha teclado, mas tinha piano em algumas músicas (CE1-THIAGO, p. 5). Thiago sempre teve “um pouco essa paixão pelo rock”, sempre gostou “bastante de músicas que tivessem bateria, que

25 Numa pesquisa em buscadores na internet, encontra-se, considerando-se apenas o Rio Grande do Sul, pelo menos dois cursos de produção fonográfica, que abarca a produção musical, ambos em universidades particulares: Curso da Unissinos: <http://www.unissinos.br/graduacao/producao-fonografica/presencial/sao-leopoldo> - Curso da Universidade Católica de Pelotas: <http://www.ucpel.edu.br/portal/?secao=cursos&id=184>

26 Banda de rock norte-americana, formada nos anos 80. Biografia disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/artists/guns-n-roses/biography>> Acesso em: 23/12/2016.

27 Banda de rock norte-americana, formada nos anos 80. Biografia disponível em: < <http://www.fnm.com/bio.shtml>> Acesso em: 23/12/2016.

fosse mais pesado”. Assim, “quando o teclado participava disso, [...] achava o máximo, achava muito legal” (CE1-THIAGO, p. 5).

Quando começou a tocar com os amigos na igreja, também compartilhava com eles alguns gostos musicais, como, por exemplo, a banda Oficina G3²⁸. Ele e seus amigos se reuniam para ouvir os CDs e tentar tocar o mais parecido possível (CE1-THIAGO, p. 4).

Além do rock, outra referência importante para Thiago é a música eletrônica de pista. Lembra que “o primeiro CD” que ganhou “foi um CD de música eletrônica de pista, de *remixes*, lá dos anos 90”. Era algo que chamava sua atenção porque, nesse gênero, “a questão é totalmente sons de teclado” (CE1-THIAGO, p. 6).

Estes dois estilos, rock e música eletrônica de pista, continuarão a participar da vida de Thiago, embora a balança não esteja sempre equilibrada, pendendo ora para um, ora para outro. O ponto comum em ambas atuações é a permanente possibilidade de explorar intensamente os recursos do teclado eletrônico.

Ainda que considere que ter referências é importante (CE2-THIAGO, p. 7), quando está envolvido em trabalhos de composição, ele procura se “distanciar” um pouco de outras referências (CE2-THIAGO, p. 7), num esforço para estabelecer a sua própria autenticidade, questão que considera muito importante. Ao falar de um tecladista que admira, Derek Sherinian²⁹, o destaca por diversos motivos, como ser “um tecladista que atua bem dentro do rock mesmo, [...] muito versátil, [que] usa sons muito pesados, sons bem clássicos para o rock, som de órgão elétrico e coisas assim” (CE2-THIAGO, p. 8), mas, especialmente, o admira porque ele é “reconhecível” explicando: “Eu acho bem fácil de ouvir alguma coisa, mesmo nova, dele, e perceber que é ele tocando. Mesmo usando sons diferentes, e também pelas características dele, esse som pesado, timbres bem agressivos” (CE2-THIAGO, p. 8). Thiago entende que o tecladista constrói sua voz nos timbres, efeitos e “no seu jeito de tocar” (CE2-THIAGO, p. 8).

28 Banda de rock cristã, fundada em São Paulo, em meados de 1988. Biografia disponível em: < <http://www.oficinag3.art.br/perfil2/>> Acesso em: 23/12/2016.

29 Tecladista nascido em 1966, em Los Angeles. Site oficial: <http://www.dereksherinian.com/> Acessado em 19/12/2016.

4. 3. 2 Convivência com outros músicos

A convivência com outros músicos também foi importante na formação de Thiago. Ele relembra os músicos que tocavam teclado na sua igreja e como “sempre tinha a possibilidade de perguntar alguma coisa ou de olhar, tentar imitar [...], aprender algum acorde novo” (CE1-THIAGO, p. 3). Thiago exemplifica: “Eu lembro uma vez o pastor mesmo, esse Steve [Ranks], mostrou uma sequência de um baixo ali de uma música, [...] me viu tocando uma vez lá só os acordes com a mão direita, me mostrou uma forma de fazer com a mão esquerda, por exemplo” (CE1-THIAGO, p. 3). Thiago também se lembra dos amigos e de um primo, “que tocava contrabaixo na época” que também lhe “falou algumas coisas”. Assim, através da convivência com outros músicos, Thiago “ia adicionando coisas” ao seu “vocabulário de músico” (CE1-THIAGO, p. 3).

O aprendizado na convivência com outros músicos não foi algo que ficou no passado, tornando-se uma constante em sua vida. Thiago ainda procura conversar com outros tecladistas, na sua atuação profissional, nos encontros em workshops, conhecendo os colegas e trocando experiências e avalia que essas trocas são importantes no seu aprendizado (CE2-THIAGO, p. 7). Por já estar “há um bom tempo no meio da música profissional” (CE1-THIAGO, p. 14), ele também acaba por fazer contatos que lhe proporcionam novas oportunidades profissionais e de aprendizado. Exemplos disso são a participação em treinamentos de empresas do meio, que seriam voltados apenas para lojistas (CE1-THIAGO, p. 14), o fechamento de um patrocínio com uma empresa de áudio (CE1-THIAGO, p. 16), os contatos para aquisição de instrumentos (CE2-THIAGO, p. 3).

4. 3. 3 Experiências de banda

Por volta dos 11 anos de idade, Thiago teve vontade de tocar com os “amigos na igreja, um que tocava violão, outro que estava começando a aprender bateria” (CE1-THIAGO, p. 3). Assim começou sua primeira formação de banda (CE1-THIAGO, p. 4).

Esse compromisso de tocar com os amigos serviu como um impulso para Thiago estudar mais e aprender junto com seu grupo. Ele relembra: “Nessa época, já tocando

junto, entrava aquela obrigação, aquela rotina de quem está tocando junto... Um dos amigos sabe tocar uma música, eu não sei, ah, então me mostra como é que é” (CE1-THIAGO, p. 4). Para ele, como tecladista, entrava “aquilo de procurar o som que seja mais parecido, ver qual é o arranjo, que parte toca, que parte não toca”, sempre desenvolvendo o tirar de ouvido, habilidade explorada e desenvolvida ainda na infância (CE1-THIAGO, p.4-5).

Durante um tempo, Thiago tocou com os amigos usando “um teclado bem básico, 49 teclas. Era um teclado muito simples”, mas que tornou possível essa prática (CE1-THIAGO, p. 6). Posteriormente, com treze anos, Thiago teve a oportunidade de ir aos Estados Unidos, comprar um teclado melhor, um Yamaha³⁰, da linha PSR (CE1-THIAGO, p. 6). Esse novo instrumento possibilitou a Thiago “dar continuidade a isso que” ele “já estava fazendo, de tocar junto com os amigos, ter uma banda” (CE1-THIAGO, p. 6). Chama a atenção como, à medida que o engajamento musical de Thiago aumenta – estando agora comprometido com a nova banda – também melhora a qualidade do seu instrumento. É quase como se o teclado fosse um “vetor externo” do engajamento do seu músico: as possibilidades do tecladista estão diretamente relacionadas com as possibilidades do seu equipamento e, por sua vez, as necessidades do tecladista, em termos de possibilidade musical, também aumentam à medida que se engaja mais, demandando a aquisição de equipamentos mais modernos.

A primeira banda com quem Thiago gravou chamava-se P49: foi em 2003 e Thiago tinha 16 anos. Com essa banda, que “era do circuito de rock cristão”, além da primeira gravação, Thiago fez “vários shows no Rio Grande do Sul” (CE1-THIAGO, p. 22). Essa foi uma experiência importante, que posteriormente o inspirou a estudar e dedicar-se à gravação e produção musical em bases profissionais. Depois da P49, vieram outras bandas: a Castelo Forte, que integrou até 2010 e, paralelamente, a Katana, banda de Heavy Metal (CE1-THIAGO, p. 22). Depois da Katana, Thiago iniciou a faculdade de música, como já mencionado, momento em que teve de parar com a atuação em bandas no geral (CE1-THIAGO, p. 22).

30 Marca de instrumentos musicais. Site oficial: <http://br.yamaha.com/pt/products/musical-instruments/keyboards/>. Acessado em 19/12/2016.

Sua atuação dentro das bandas variava de acordo com o estilo de cada uma: “se a banda era mais para o rock, hard rock ou metal, acaba variando um pouco na questão do timbre, na questão do jeito de tocar. [...] Metal... Às vezes, dependendo da música, tem timbre de cordas, cravo. Coisas assim” (CE1-THIAGO, p. 23). Nesse contexto, sua grande preocupação era procurar ter o seu “espaço”, a sua “voz dentro da banda”.

Nunca gostei muito, nunca me chamou muita atenção fazer igual a todo mundo, ser muito genérico. Então eu sempre tentava justamente usar um som diferente ou fazer alguma coisa um pouco diferente. Então sempre, de certa forma, procurava ter o meu espaço, a minha voz dentro da banda. [...] Muitas bandas acabam soando bem parecido dentro do mesmo estilo. E aí... Eu não acho muita graça (CE1-THIAGO, p. 23).

Novamente, Thiago mostra sua preocupação em construir sua própria voz. Nesse caso, as referências (as outras bandas) acabam funcionando como uma “referência ao contrário”, como modelos do que já foi feito, para não seguir. Para que isso seja possível, Thiago precisa estar atento ao trabalho do outro (“Muitas bandas acabam soando parecido dentro do mesmo estilo”), num constante exercício de alteridade. Considerando seu desejo de estabelecer seu próprio espaço, sua própria voz, o que pode ser entendido como sua própria identidade, cabe lembrar o posicionamento de Hargreaves, Miell e MacDonald, quando estes observam que nossa “autoimagem se desenvolve através de um processo de monitoramento do nosso próprio comportamento e fazendo comparações sociais”. Assim, para que Thiago possa “encontrar” sua voz, ele precisa estar atento à voz dos outros, enquanto monitora a sua própria. Trata-se de um constante observar, (re)interpretar, e (re)construir-se.

Além de atuar em diversas bandas de rock, Thiago também viveu experiências profissionais importantes na música eletrônica de pista, especificamente com a banda *Sax&Phone*. Nesse projeto, ele atuava junto de um DJ e um saxofonista: “Era basicamente uma banda de música eletrônica de pista, mas a gente fazia o circuito de música eletrônica de pista mesmo, nos lugares aonde os DJs vão para tocar” (CE1-THIAGO, p. 19). O grupo funcionava da seguinte forma:

Era uma banda de instrumental. Tinham as vozes, mas as vozes eram gravadas, e eram disparadas pelo DJ. A batida principal, digamos assim, e a voz, isso estava sempre gravado já no equipamento do DJ, e ele fazia o trabalho dele como DJ. Então não tinha um set list, a gente não tinha um repertório específico para cada noite. O DJ que ia criando conforme a necessidade da festa, esse é o trabalho do DJ. E nós tocávamos junto [...]

As músicas, dessas, parte era ensaiada e parte era improvisado (CE1-THIAGO, p. 20).

Com a música eletrônica de pista, Thiago viveu a primeira experiência de gravar, onde ele produziu “tudo, basicamente, desde a bateria até a última notinha, com efeitos e tudo o mais”, além da participação de uma cantora. Foi uma experiência diferente, onde ele arranjou a música “por completo” (CE-THIAGO, p. 19). Essa experiência abriu-lhe os horizontes para as possibilidades de produção, o que, posteriormente, o levou a investir no seu grande projeto pessoal, o GranDense (CE-THIAGO, p. 123).

Outra herança da música eletrônica de pista foi a aproximação do programa *Ableton Live*³¹, um programa muito usado em situações de performances, comum nesse gênero, e que Thiago passou a usar com seu controlador MIDI³². (CE1-THIAGO, p. 31).

4. 3. 4 Aprendizagens no contato com a tecnologia

Thiago considera que o desenvolvimento das questões mais ligadas à tecnologia da música foi buscado “muito por conta” (CE1-THIAGO, p. 8), sendo que o próprio trabalho propicia novas oportunidades de aprendizado: “A cada trabalho novo que eu faço, ou um trabalho próprio, que daí eu vou me dedicar mais tempo a isso, acaba também sendo um momento de aprendizado, porque eu sempre vou tentar criar alguma coisa nova, fazer alguma coisa nova (CE1-THIAGO, p. 12).

Thiago entende que a tecnologia da música pode ser muito intuitiva. Ele pondera que existem muitas pessoas que se utilizam de teclados e softwares musicais “sem ter formação nenhuma”, pessoas que “certamente tiveram acesso a isso de alguma outra forma, estudaram isso de alguma forma ou desenvolveram isso intuitivamente e estão manipulando esses teclados sem tocar teclado da maneira usual” (CE1-THIAGO, p. 11).

31 Software de produção musical. Site oficial: <<https://www.ableton.com/en/live>> Acesso em: 19/12/2016.

32 Segundo Fritsch (2002, p. 104), “os controladores MIDI são equipamentos destinados a enviar mensagens MIDI para uma fonte sonora. São projetados para servirem como interface sonora entre o músico e o módulo de som. Os controladores mais comuns são teclados, geralmente sem geradores de som, que são utilizados em estúdio, performances, etc.” O controlador MIDI geralmente é utilizado conectado a um computador. MIDI é a sigla de “Musical Instrument Digital Interface” e é o protocolo de comunicação entre o computador e o controlador.

Além dos cursos e manuais que leu, Thiago avalia que sua própria aprendizagem foi muito intuitiva, afirmando que os “softwares são muito fáceis de usar”, tendo, basicamente “a mesma plataforma de um programa de gravação” (CE1-THIAGO, p. 10). Considerando as questões já tratadas sobre a importância de uma introdução às ferramentas tecnológicas antes das experimentações (CHALLIS, 2009, DILLON, 2009, SAVAGE, 2009), os cursos que fez e manuais que leu certamente colaboraram decisoriamente para sua aprendizagem, a qual percebe como “intuitiva”. É possível que a percepção de uma aprendizagem intuitiva vem do fato de que, após poucas informações, o aprofundamento do conhecimento e o domínio do programa é alcançado através do uso e contato direto com o mesmo. É questionável se essa aprendizagem posterior seria possível sem uma introdução aos princípios básicos do programa.

Quando Thiago fala que sua aprendizagem foi “intuitiva”, também é preciso entender como sua intuição se “construiu”. É importante lembrar que ele, nesse ponto da sua história, já não é nenhum iniciante na tecnologia da música: seu contato e sua aprendizagem remontam ainda à sua infância de forma que sua “intuição”, sua própria noção de “intuitivo” é dirigida e afetada por estas experiências. Thiago só pode aprender a usar os softwares guiado pela sua intuição porque ela foi reforçada, ou, até mesmo, treinada, por anos de estudo e dedicação. Sem essa experiência, dificilmente uma aprendizagem “intuitiva” se estabeleceria.

Um exemplo desse tipo de aprendizagem pode ser visto no seu primeiro contato com a síntese. Isso ocorreu quando ele viajou para os Estados Unidos para comprar seu primeiro teclado: um Yamaha da linha PSR, um teclado arranjador³³ com alguns aparatos de sintetizador que foi escolhido justamente por ter esses elementos (CE1-THIAGO, p. 6), que possibilitavam adicionar efeitos e alterar elementos sonoros. O momento quando “girou o botão” pela primeira vez foi marcante:

Na loja mesmo, eu lembro exatamente o dia em que eu entrei na loja e tinha uma porção de teclados lá e eu vi ‘poxa, aquele tem algo diferente, tem uns botões lá diferentes’. Então eu fui naquele, comecei a tocar e testar e justamente eu vi... No momento quando eu toquei e girei aquele botão, poxa, mudou o timbre, em tempo real, enquanto eu tocava. E, poxa, isso me dá novas possibilidades, que legal isso. E aí foi... Foi paixão no primeiro momento. É esse teclado que eu quero, é esse. Então eu comprei

33 Teclados que contam com ritmos eletrônicos, acompanhamentos automáticos e variada gama de timbres e recursos.

aquele teclado, tinha uma verba ali separada, e, estava dentro, e aí, beleza, vai ser esse. Aquele teclado me acompanhou por bastante tempo. Um teclado que depois cheguei a gravar com ele futuramente. Um teclado que me acompanhou aí depois dos meus primeiros passos na tentativa de ser músico. Ele chegou a ter quilômetros rodados (CE1-THIAGO, p. 6)

Muitos pontos chamam atenção nessa fala de Thiago. Em primeiro lugar, vale lembrar que ele já estava desperto e atento para o universo de timbres do teclado eletrônico, sendo que essa versatilidade, proporcionada por essa tecnologia, chamou sua atenção ainda na infância, nos primeiros contatos com instrumentos eletrônicos. Enquanto Nanni (2000, p. 125) fala de um “movimentar-se” na “cultura-ambiente”, essa metáfora da cultura como um espaço parece ganhar traços vívidos e concretos na situação descrita por Thiago: dentro de uma loja de instrumentos musicais (sua “cultura-ambiente”) Thiago movimentou-se em direção ao que lhe fazia mais sentido (um teclado que trazia novas possibilidades de manipulação do timbre). E esse encontro “foi paixão no primeiro momento” porque aquele aspecto que ele encontrou no ambiente, produziu um profundo sentido em si mesmo quando combinado com os conhecimentos de que dispunha. Para qualquer outra pessoa, era apenas um botão que mudava o som. Para Thiago, era um mundo de possibilidades que se abria.

Adentrando no universo da síntese sonora, Thiago chegou a estudar “a questão mais teórica e a parte física também, questões ligadas às características, aos parâmetros do som, as qualidades do som, maneiras de manipular e classificar isso” (CE-THIAGO, p. 11). Porém, após esse estudo inicial, e, novamente, corroborando a ideia de uma introdução precedendo a experimentação, (SAVAGE, 2009, DILLON, 2009), pondera que aprendeu “realmente ouvindo, testando. [...] Tentando fazer” (CE2-THIAGO, p. 7).

Thiago avalia que muito se aprende “manipulando, girando o botão mesmo, testando, ouvindo, tentando recriar determinado tipo de som” (CE1-THIAGO, p. 11-12). Tal aprendizagem só parece ser possível quando se tem as referências sonoras que se busca alcançar nas experimentações. Nas palavras do próprio entrevistado, se muito se aprende “tentando recriar determinado tipo de som”, é preciso saber que “determinado tipo de som” é esse, do contrário, dificilmente essa experimentação se reverterá em aprendizagem. E Thiago, desde seu contato, ainda na infância, com os timbres de videogame e com as bandas na televisão e sua contínua vivência imersa em música, é um músico farto de referências sonoras para suas experimentações. Não se trata, então,

de uma prática e experimentação livre de qualquer parâmetro: ela depende das experiências anteriores. E, posteriormente, o resultado de cada experimentação também se agrega às experiências do indivíduo, de forma que as experimentações se tornarão, conseqüentemente, cada vez mais enriquecidas, se retroalimentando entre si.

4. 3. 5 Outros recursos

Outro recurso importante para a formação musical de Thiago foram as revistas da área, como a revista Teclado e Áudio³⁴, cujas primeiras edições foram compradas em 2003 (CE1-THIAGO, p. 9). Na revista, que é bem voltada para “a parte de tecnologia e teclado”, Thiago tinha acesso aos lançamentos e aos tecladistas (CE1-THIAGO, p. 9). A internet, nesse momento, mais desenvolvida, também passou a ser um recurso, onde ele tinha acesso a vídeos, conteúdos, cursos on-line (CE-THIAGO, p. 9).

Thiago também realiza “a leitura integral do manual” dos softwares que utiliza e observa “as diferenças que tem de um para o outro [programa], a questão de configuração, justamente para poder aplicar isso depois” (CE1-THIAGO, p. 11).

Destaca-se a forma como Thiago busca o conhecimento em todas fontes possíveis: aulas, cursos, workshops, contatos com outras pessoas, revistas, manuais, internet, além das experimentações e prática junto ao seu instrumento. Integram-se a estas “práticas intencionais, conscientes e sistemáticas”, características da “educação e processos educativos”, as “ações difusas, assistemáticas, não intencionais”, características do aprendizado adquirido num contexto socializador, ou seja, suas vivências musicais na família, na igreja, nas bandas (SETTON, 2008, p. 2). A formação de Thiago é representativa de uma formação na cultura da modernidade, desenvolvendo-se num contexto híbrido, onde ele, como indivíduo, tem condições de forjar “um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática, entre outras; um sistema de esquemas coerente, mas mesclado e fragmentado” (SETTON, 2011, p. 719).

34 Embora ainda seja possível encontrar exemplares antigos em sites de compra e venda da internet, não há mais referências diretas ou site oficial dessa revista.

4. 4 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Thiago decidiu que música seria a sua profissão, de forma convicta, quando tinha aproximadamente 16 anos. Nessa época, já tinha amigos mais velhos que davam aulas, e “tinham suas famílias, casa, carro, enfim, sua vida plena e trabalhando integralmente com música”. Estas pessoas inspiraram Thiago, que viu que era possível sustentar-se com música (CE1-THIAGO, p. 8).

Por volta de 2004, 2005, já estava tocando, dando seus “primeiros passos no ramo musical. Já tinha banda, já tocava, já recebia cachê. Já tirava repertório e já tocava em casamento”. Já tinha também um CD gravado, então “já tinha um início, já estava iniciado no meio” (CE1-THIAGO, p. 7). Thiago conclui: “Já existia todo ciclo comercial envolvido: tinha um repertório, ia lá, tocava e recebia” (CE1-THIAGO, p. 8).

À época da entrevista, Thiago atuava como professor de teclado, ministrava cursos e tocava em trabalhos diferentes. Em 2015, editou “um curso de produção musical e teclado” e, no primeiro semestre de 2016, estava se preparando para ministrar o curso novamente, junto de outro tecladista (CE1-THIAGO, p. 9).

A seguir são apresentados e discutidos alguns dos projetos de atuação profissional de Thiago.

4. 4. 1 O GranDense

O projeto principal de Thiago é “um duo instrumental [...], chamado GranDense, que é basicamente peças, músicas” que eles compõem “para teclado, no geral, tudo que envolve isso, e bateria” (CE1-THIAGO, p. 18). O outro músico que integra o duo é o baterista Ébano Santos. Thiago conta que é seu primeiro trabalho dessa natureza, “voltado bastante à composição” (CE1-THIAGO, p. 18). Este é um projeto pessoal de Thiago, ao qual mais se dedica e que mais lhe consome tempo, mas também é o trabalho de “maior repercussão e espaço” (CE1-THIAGO, p. 18).

A possibilidade de realizar um trabalho dessa natureza veio, para Thiago, depois da sua experiência com música eletrônica de pista (CE1-THIAGO, p. 19). Foi aquele trabalho, produzindo “desde a bateria até a última notinha” de uma música eletrônica de

pista (CE1-THIAGO, p. 19) que “deu aquele estralo”, de que ele poderia dar conta de uma proposta como a do GranDense (CE1-THIAGO, p. 20). Somando-se a essa experiência, toda vivência que Thiago já tinha tocando em bandas além dos seus estudos, ele avaliou:

Poxa, se eu quero fazer um trabalho com um baterista, eu não preciso do resto da turma. Eu vou fazer um trabalho sozinho com esse baterista. Eu vou dar um jeito de fazer com que as músicas saiam como eu quero. E aí foi aí que a gente teve a ideia, vamos fazer só... Bateria e teclado. E eu vou produzir da maneira, como, enfim, que a gente puder (CE1-THIAGO, p. 19).

O GranDense iniciou seus trabalhos em 2013, porém, Thiago e o baterista, Ébano Santos, já vinham “conversando sobre a possibilidade de fazer algo instrumental há bastante tempo, desde 2008” (CE1-THIAGO, p. 18). Durante o ano de 2013, Thiago e Ébano ensaiaram semanalmente, “de maneira bastante experimental”, com o objetivo de “ver o resultado” em que conseguiam chegar (CE1-THIAGO, p. 19). Após um ano de ensaios e experimentos, em 2014, Thiago e Ébano compuseram o repertório e efetivamente gravaram o disco de estreia do GranDense. A “parte de teclados foi gravada” no estúdio “em casa”, usando o mesmo equipamento que ele usa para tocar ao vivo (CE1-THIAGO, p. 19). Já a bateria foi gravada em um estúdio, em Porto Alegre (CE1-THIAGO, p. 19).

O GranDense, Thiago explica, “é quase como se fossem dois discos solos fundidos em um só”, de bateria e de teclado (CE1-THIAGO, p. 23). Ele fala da sonoridade do duo ao mesmo tempo em que explica o nome do projeto:

Duas coisas nós sabíamos: [...] a gente queria aquela sonoridade, que a gente chama uma sonoridade grande e músicas bastante densas. [...] Esse era o nosso foco. E aí como, na época a gente começou a brincar um pouco, a colocar influência de música gaúcha nas músicas, a gente fez a brincadeira de chama de GranDense. Misturando Gran de Grande e Dense de Denso em inglês, com Grandense de Riograndense (CE1-THIAGO, p. 19).

Com o GranDense, Thiago gravou seu “primeiro álbum instrumental”. Com este álbum, Thiago realiza workshops, toca em feiras como a Expomusic³⁵ “e outros eventos

35 Feira internacional de música, áudio, iluminação e acessórios. Site oficial: <http://www.expomusic.com.br/2016/>. Acessado em 19/12/2016.

ligados à marca, empresas de instrumentos musicais, equipamentos musicais” (CE1-THIAGO, p. 18). Um momento bem intenso na história do GranDense foi a preparação para o show de lançamento do CD, que aconteceu em setembro de 2015, em Porto Alegre. A preparação para esse evento foi intensa, como descreve Thiago:

A gente tocou o repertório todo. São nove músicas. Então, como a gente vinha fazendo muitos workshops ou feiras, que o repertório é bem reduzido, a gente nunca tinha tocado ao vivo as nove músicas em sequência, então... Claro que a gente já tinha gravado, mas o processo de gravar é diferente. Então eu realmente precisei trabalhar aquele repertório todo de novo, e aí eu fiquei constantemente estudando aquele repertório, durante a semana, talvez, sei lá, digamos um mês de preparação mais intenso, diário, de trabalhar os tempos que eu tinha aqui na escola, à noite, em casa, ensaios semanais. Durante um mês preparando esse repertório com essas nove músicas. Então essa foi a vez mais de, acho que talvez de mais preparação do repertório (CE1-THIAGO, p. 24).

Comparando o trabalho de produzir o GranDense com seu trabalho anterior, de produzir na música eletrônica de pista, Thiago conta que “por ser outro estilo, deu bastante trabalho”, porque ele “queria usar o mínimo de trilhas gravadas possível” (CE1-THIAGO, p. 20) e queria fazer “realmente peças para teclado e bateria, onde pudesse ser executado tudo ao vivo” (CE1-THIAGO, p. 20). Como consequência, ele precisou repensar sua forma de tocar, porque era “um pensamento um pouco diferente do que é um tecladista numa banda” (CE1-THIAGO, p. 20). Nesse ponto, observa-se como, para Thiago, a performance – e sua atuação como um todo – ainda está imbricada ao ato de tocar o instrumento musical, as teclas. Percebe-se isso quando Thiago afirma que tem a necessidade de usar “o mínimo de trilhas gravadas possível”, desejando “executar tudo ao vivo”. Esta necessidade pode ter suas raízes nas “crenças e valores tradicionais que conectam a produção de sons musicais a instrumentos musicais e à habilidade de tocá-los bem” (SAVAGE, 2009, p. 146). É possível especular que, a permanência destas crenças e valores em Thiago, , deve-se, pelo menos em parte, ao fato de que, mesmo lidando com a tecnologia da música desde cedo, Thiago também sempre frequentou aulas de instrumento, seja de órgão, teclado ou piano. Estas aulas, provavelmente alinhadas com a tradição da performance, do “fazer tudo ao vivo”, provavelmente colaboraram para a permanência de tais crenças e valores. Como resultado, esta forma de atuação tem um grande peso para Thiago, integrando-se à sua identidade.

4. 4. 2 Gravação e produção

Thiago, à época da entrevista, vinha se dedicando também a “desenvolver mais” o campo da “produção musical” (CE1-THIAGO, p. 9). Sua primeira vivência nessa área foi gravando com uma banda ainda na adolescência e achou “muito legal”, sentindo-se inspirado a estudar gravação e produção musical no geral (CE1-THIAGO, p. 7). Até então, ele só havia tido contato com o processo de gravar através do próprio teclado.

Em função do uso de tecnologias muito similares, para Thiago, ser tecladista e produtor musical são atividades que se ligam, como comenta:

Por exemplo, a mesma plataforma que eu uso para gravar é a mesma plataforma que eu uso pra tocar ao vivo, hoje em dia. [...]É basicamente a mesma maneira que eu gravei meu disco lá instrumental, gravo trabalhos pra clientes, é o mesmo sistema que eu uso pra tocar ao vivo, então, está tudo interligado nesse ponto (CE1-THIAGO, p. 10).

A facilidade com que os teclados podem ser gravados também interfere nessa ligação entre tecladistas e produção musical, pois:

Pela facilidade que têm os teclados de ser gravado, não depender de microfone, é mais fácil, acho que acaba facilitando pra quem quer ter esses *home studios*³⁶, e poder gravar talvez uma base pra um cantor, uma cantora, então acabou também esses profissionais sendo bastante procurados por esse tipo de cliente. Alguém que quer gravar uma *demo*, ou um cantor que quer gravar um trabalho, um clipe, alguma coisa... Enfim, os tecladistas são bastante procurados pela facilidade que têm de fazer isso (CE1-THIAGO, p. 10)

Considerando o teclado uma dimensão material da constituição da identidade do tecladista (O'NEILL, 2009), sua presença nos estúdios de gravação também colabora para que um tecladista se identifique com aquele espaço e as atividades desenvolvidas ali. Considerando esse aspecto, algumas visões são possíveis: a do produtor musical como uma autoimagem que se coaduna à autoidentidade do tecladista (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 2) ou a identidade de produtor musical como uma das identidades que o músico assume e que lhe é verdadeiro “apenas para um determinado momento” (GERGEN apud O'NEILL, 2009, p. 91, tradução nossa). No caso de Thiago, o

36 Termo em inglês para estúdios de gravação montados em residências pessoais.

seu discurso inclina-se à primeira possibilidade, especialmente quando expressa que “está tudo interligado nesse ponto” (CE1-THIAGO, p. 10) ou explica que “os tecladistas são bastante procurados pela facilidade que têm de fazer isso” (CE1-THIAGO, p. 10). Thiago entende a produção musical como inerente à atuação do tecladista, ou, pelo menos, como algo que todo tecladista teria, ou poderia ter, condições de fazer. Essa perspectiva assume contornos concretos quando Thiago explica que “a mesma plataforma que” usa “para gravar é a mesma plataforma que” usa “para tocar ao vivo”: não há separação entre as ferramentas da performance e as da gravação, de forma que as identidades se interligam na sua dimensão material.

4. 5 USOS DA TECNOLOGIA

O tecladista conta com diversos teclados, com diferentes tecnologias: controladores MIDI, arranjadores, Workstations³⁷, sintetizadores. Thiago considera que, entre tantas opções, não é possível hierarquizar, dizer que um seja melhor que o outro: “são ferramentas diferentes”, com “usos e aplicações diferentes” (CE2-THIAGO, p. 18).

4. 5. 1 Controladores MIDI

O porquê da escolha

Thiago vem trabalhando com um controlador MIDI desde 2010. Ele conta que “essa versatilidade que ele [o controlador] tem”, foi algo que realmente chamou sua atenção: “poder gravar, ser utilizado ao vivo, ser personalizável, muito mais do que outro teclado [...] O controlador, ele é totalmente customizável [sic], em cada botão, em cada tecla, usando os sons que tu quiseres, tiver acesso, efeitos e tudo mais” (CE2-THIAGO, p. 1). Thiago explica:

Eu prefiro a clareza que um programa dá. Por mais que eu tenha que estar com o notebook ali, *futricando* nele, escolher o parâmetro que eu quero sincronizar, depois passa a ser sempre igual, e ele é muito personalizável.

³⁷ Segundo Fritsch (2002, p. 103), “são teclados que incorporam pelo menos três elementos básicos: sintetizador, sequenciador e processador de efeitos”.

Então, realmente, prefiro essa maneira e eu acho que é a grande tendência (CE1-TIAGO, p. 32).

A escolha de Thiago pelo controlador vai ao encontro do seu desejo de ser “autêntico”. A versatilidade do controlador é tal que, uma vez programado, aquele teclado torna-se único daquele tecladista. Apenas o controlador de Thiago tem os timbres que ele criou, disparado nos botões em que mapeou. Trata-se de um sistema que responde à necessidade de Thiago de criar livremente, definindo seu espaço e sua voz no seu teclado – ao invés de ser definido por ele.

Outro aspecto positivo deste sistema é que um *preset*³⁸ que Thiago tenha montado para o GranDense, ficando “horas, horas, horas, horas sintetizando”, deixando exatamente como queria, ao abrir o programa, estará “tudo pronto”, exatamente como deixou. Se usasse um sintetizador analógico, teria que programar tudo de novo, a cada vez que tocasse (CE1-THIAGO, p. 27).

O processo de compra do controlador envolveu muita procura e testes. Interessado pelo teclado que veio a adquirir, solicitou na loja que trouxessem o teclado que eles tinham em catálogo, para que pudesse testar. Conta levou os fones de ouvido, o computador e ficou testando-o, tocando-o, até decidir: “realmente, esse é o instrumento” (CE2-THIAGO, p. 3). Thiago adquiriu o controlador em 2010 e seguia com ele à época da entrevista (2016): “[Ele tem] aguentado bem, essa necessidade de viajar, de ser transportado...” (CE2-THIAGO, p. 2). Além disso, a questão da acessibilidade financeira também foi um dos critérios para optar por este sistema (CE2-THIAGO, p. 1): os softwares que utiliza são pagos, mas os *plug-ins*³⁹ e pacotes de timbres são “mais acessíveis”, podendo ser adquiridos “por 90 dólares”. Eles “são mais baratos, tem promoção no site”, mesmo considerando o fato de o valor ser cobrado em dólar, um teclado novo ainda “encarece muito” mais (CE1-THIAGO, p. 28-29).

Assim, utilizando esse sistema, Thiago tem a possibilidade de trabalhar com diversos instrumentos virtuais. Ele explica:

[Os instrumentos virtuais] seriam toda uma série de teclados, entre aspas, que não são tocados manualmente, que estão ali dentro do

38 Conjunto de configurações relativas a um timbre ou à programação geral de uma música que fica salva no computador ou no próprio instrumento.

39 Relativo a instrumentos virtuais. São conjuntos de amostras de som ou pacotes de samples.

software, com todos os timbres e distorção. Mesmo modelos de teclado que são bem conhecidos, Yamaha DX7⁴⁰, Korg M1⁴¹, esses modelos, todos os timbres deles foram colocados dentro de programas, dentro de plug-ins e estão ali dentro desses softwares (CE1-THIAGO, p. 11).

Thiago tem uma larga coleção de instrumentos virtuais (CE1-THIAGO, p. 33) e cita um instrumento específico, o *Virtual Grand Piano, Kontakt Player*, da *Native Instruments*⁴², que se trata de um conjunto de amostras sonoras, que são “gravações de um piano de verdade” (CE1-THIAGO, p. 34). Ele explica o processo de gravação:

Samples são gravações. Eles vão lá, passam uma semana dentro de um estúdio. Um estúdio maravilhoso, com um piano maravilhoso, com microfones maravilhosos, tem uma maquininha, um robzinho desses que fica apertando cada tecla, com várias intensidades e eles comportam tudo isso dentro de um programa. Pode ver que esse aqui [demonstrando], está carregando, porque está carregando toda série de sequências de notas ali, para o que eu escolhi (CE1-THIAGO, p. 33).

Através dessa tecnologia, o músico pode baixar o som de pianos de qualquer lugar do mundo. Esse instrumento virtual específico traz “várias opções” como: “Clássico, comprimido, gospel, jazz, light piano, pop piano. Aí depois tem estilos, Diana Krall, Bill Evans, Aretha Franklin, tem jazz club, John Legend” (CE1-THIAGO, p. 33). Ou seja, através da tecnologia, mesmo os limites territoriais que afastam músicos e instrumentos parecem tornar-se um pouco mais difusos: um tecladista brasileiro pode atuar aqui utilizando o timbre de um piano acústico localizado na Alemanha.

O uso do computador

Pelo sistema que usa, o computador é uma parte muito importante do seu *setup*⁴³, sendo o responsável pela programação do seu teclado. Porém, Thiago não interage diretamente com o computador durante a performance musical, uma vez que todos comandos são mapeados e manipulados diretamente no teclado (CE1-THIAGO, p. 21).

40 Sintetizador da marca Yamaha, lançado em 1983. Mais informações em: <http://www.vintagesynth.com/yamaha/dx7.php> Acessado em 19/12/2016.

41 Sintetizador digital e *Workstation* da marca Korg, lançado em 1988. Mais informações em: <http://www.vintagesynth.com/korg/m1.php> Acessado em 19/12/2016.

42 *Sampler* virtual.

43 Conjunto de equipamentos com o qual o tecladista trabalha.

O computador que utiliza com o controlador, adquiriu “na mesma época” em que comprou o instrumento (CE2-THIAGO, p. 4). É um computador que comporta “esse tipo de uso”, que tem um “processador que permite trabalhar com áudio e até com um pouco de vídeo” (CE2-THIAGO, p. 4). Thiago utiliza o mesmo computador para uso pessoal e profissional pela comodidade: assim, está sempre com seu equipamento de trabalho à disposição, se tem “um horário livre”, já tem tudo que precisa “para fazer algum trabalho” (CE-THIAGO2, p. 5).

Além do computador, Thiago sempre carrega consigo um cabo MIDI-USB, que é uma interface que faz a transferência do USB para o padrão MIDI, uma entrada de cinco pinos, “que a maioria dos teclados tem” (CE2-THIAGO, p. 5). Com esse cabo, ele consegue conectar qualquer teclado no seu sistema, podendo utilizar “qualquer teclado como um controlador” (CE2-THIAGO, p. 6). Porém, nem “todos teclados vão responder igual”, mas “de um jeito ou de outro”, todos conectam-se de alguma forma (CE2-THIAGO, p. 6).

É significativo observar a preocupação de Thiago em sempre carregar consigo tudo que precisa para atuar como tecladista: seus aparatos estão sempre à mão. Esta é mais uma perspectiva material (O’NEILL, 2002, p. 92) de como a sua identidade como tecladista é inerente à sua vida como um todo, retomando também as considerações de Hargreaves, Miell e MacDonald (2002, p. 12) quando estes afirmam que músicos profissionais “são tão envolvidos, que veem a maioria dos aspectos de sua vida em relação à música”.

A combinação do teclado controlador com o notebook e os softwares que programam o teclado constitui-se no instrumento musical de Thiago (CE1-THIAGO, p. 35). Ele não utiliza outros equipamentos, como tablets e *Samplers*, mas tem “bastante vontade de experimentar outros recursos” (CE1-THIAGO, p. 22).

A relação com as teclas

Thiago busca ser um músico versátil, estudando também em pianos e em outros teclados (CE1-THIAGO, p. 14). O músico entende que é muito importante para quem trabalha profissionalmente com o instrumento, que tenha essa versatilidade de tocar em

vários teclados, porque “não vai ter sempre à disposição o teu instrumento para tocar. Às vezes vai ser pego de surpresa para tocar em algum momento, vai precisar com urgência tocar em determinado lugar e tu vai precisar te desempenhar o mesmo, ou o mais próximo possível” (CE1-THIAGO, p. 14). Thiago procura, inclusive, desenvolver essa habilidade nos seus alunos, para que eles possam “tocar a mesma música num piano também”. Até o momento, a experiência tem sido positiva, já que seus alunos “não ficam restritos”, sem conseguir tocar no piano (CE1-THIAGO, p. 15).

Quanto ao próprio teclado que utiliza, conta que o escolheu buscando uma tecla com uma resposta específica: um pouco mais pesado, mas, ao mesmo tempo, sem uma resposta lenta como a de um piano.

Ele é um teclado que tem uma mola muito forte e ele tem uma resposta muito rápida. Ele é um teclado um pouco mais pesado, mas a tecla volta muito rápido. Então esse é o meu preferido de todos. [...] Esse é o que eu gosto de usar e o que me possibilita fazer as coisas que eu faço hoje (CE1-THIAGO, p. 13)

Thiago foi “testando” até encontrar a tecla que mais lhe agradava. Ele conta: “[Tu] vai numa loja, testa, vai numa feira, tem teclados, testa, vai, tocar em outro teclado de alguém, testa, enfim. E eu já tinha ideia que eu queria essa tecla mais ou menos desse tipo, e aí foi questão de teste” (CE2-THIAGO, p. 3).

A tecnologia, na sua perspectiva extrínseca (SAVAGE, 2009), também permite que Thiago trabalhe com um teclado de porte médio, de 61 teclas. Quando precisa alcançar a extensão do piano, de 88 teclas, ele tem a sua disposição uma tecnologia chamada de “chave seletora de oitava”, podendo alterar o registro do seu teclado para mais agudo ou mais grave (CE2-THIAGO, p. 4). Assim, ele pode seguir usando um teclado um pouco menor, mais fácil de carregar e de transportar (CE2-THIAGO, p. 4). As trocas de oitavas com a chave seletora estão previstas dentro da música e se integram à performance: “tenho um acesso rápido bem aqui [indicando o ponto] e consigo me virar com isso” (CE2-THIAGO, p. 4).

Opinião sobre os controladores

Thiago, que na segunda entrevista havia participado de um treinamento oferecido por uma empresa de controladores, observou, no curso, que o controlador MIDI tem sido muito procurado, não só como teclados controladores, mas também em instrumentos como os *launchpads*⁴⁴, tendo sido muito consumido pelo público que trabalha com música eletrônica de pista de pista e funk (CE2-THIAGO, p. 19). Mas, muitas vezes, por falta de uma informação, uma situação específica, relatadas por lojistas, tem acontecido: pessoas que compram um controlador sem entender que aquilo, como um controlador, vem “zerado”, sem nenhum “pacote de sons”.

Para quem vê, por exemplo, num vídeo, na internet, um *launchpad* sendo usado, todo programado, que nem tem vídeos fazendo milhares de coisas, aquilo foi programado item por item, por alguém, dentro de um programa, um software, [...] aquilo não vem, aquele pacote de sons ali completo, foi programado, [...] [alguém] programou como seria, programou sua performance, ensaiou pra sair aquele resultado. Então a pessoa vê aquilo, na internet, e acha que aquilo é um tipo de bateria eletrônica, ou que o controlador vai sair, tudo aquilo, como está ali no vídeo. Só que não, aquilo é personalizável e ele vem realmente zerado, ele vem sem nada. [...] Os lojistas falam que às vezes tem acontecido pelo menos assim: a pessoa vai lá pra comprar o seu primeiro equipamento e compra, o valor é muito mais em conta do que outros instrumentos, vai lá e compra algum tipo de controlador desses, seja um pad⁴⁵ ou seja um controlador, com teclas de teclado, e depois volta dizendo: “poxa, isso aqui não está funcionando como eu queria”. Mas enfim, a pessoa foi lá e comprou sozinha (CE2-THIAGO, p. 19)

Justamente, devido à complexidade do sistema, o controlador não é um instrumento apropriado para iniciantes, não é o ideal para ser o primeiro instrumento: “o teclado tu liga e tu vai apertando botões, o controlador tem um lance de programação”, que o torna um instrumento mais complexo, inapropriado para a iniciação (CE2-THIAGO, p. 19). Essa questão é paradigmática para demonstrar a importância de uma introdução ou “alfabetização tecnológica” (FIELD, 2009, p. 156, tradução nossa) antes do contato com estas ferramentas tecnológicas: pessoas sem esse conhecimento que adquiriram equipamentos controladores, não entendiam seu funcionamento, não conseguindo fazer com que o instrumento funcionasse como queria, como relatado.

44 Instrumento com diversos botões programáveis. Por exemplo: <https://global.novationmusic.com/launch/launchpad-pro#> Acessado em: 17/12/2016..

45 Tipo de botão almofadado.

Utilizando um controlador MIDI, a atualização de equipamentos é, na verdade, uma atualização de software. A “carcaça”, no caso, o controlador, “continua a mesma, o chassi continua o mesmo”, mas os programas, Thiago vai renovando: “Hoje se tem efeitos novos [...], daqui a pouco, conseguir pegar outro instrumento virtual, [...], testar timbres novos. Então, isso sim. Isso eu procuro pesquisar e renovar” (CE1-THIAGO, p. 28). Considerando que os softwares compartilham princípios básicos, migrar de um programa para o outro se torna muito mais fácil do que mudar de um teclado para o outro (CE1-THIAGO, p. 31). No caso dos teclados, a grande quantidade de “macetes” e botões para acessar determinados parâmetros nos teclados dificulta a troca de equipamentos, caminhos complicados que, às vezes, aplicam-se apenas àquele modelo de teclado (CE1-THIAGO, p. 31).

O software principal, que Thiago também usa para gravar, “dura bastante tempo, tem uma vida útil bastante grande. Mas depois, novidades de sons novos, pacote novo de sons” são coisas que ele procura sempre ouvir, apesar de “continuar gostando bastante de sons de teclado antigo, de timbres lá dos anos 80, de videogame, de filme de ficção científica também” (CE1-THIAGO, p. 28). Todos esses timbres, novos e antigos, podem ser baixados e usados no controlador MIDI.

4. 5. 2 Arranjadores

Para os iniciantes, existe um tipo de teclado especialmente planejado para quem se encontra nesse estágio, os *entry levels*, pensados para serem, eles próprios, a introdução ou a ferramenta de alfabetização tecnológica do indivíduo que o utiliza. Os teclados *entry levels* mais comuns são os teclados arranjadores, que Thiago considera serem os mais apropriados para iniciantes e para o estudo:

Ele [o teclado arranjador] é para ter em casa, para um aluno que está começando [...] um teclado que, em geral, tem um custo mais acessível. É mais prático, pelo fato de já ter os próprios autofalantes nele. É um kit completo, para que tu possa levar para casa e já sair tocando, se tu quiser colocar um fone de ouvido, ele tem, se tu quer, no final de semana, ligar numa caixinha de som, ele pode, se tu quer fazer uma gravaçãozinha, ele deixa tu gravar. Ele tem um kit de timbres legais, hoje em dia ele já vem com USB. [...] Eu chamo o teclado arranjador de um instrumento de estudo (CE2-THIAGO, p. 16).

Assim, o teclado arranizador satisfaz a demanda de “um aluno que precisa de um instrumento para estudar, para ter em casa, para tocar eventualmente” (CE2-THIAGO, p. 16). É um instrumento prático, especialmente para a criança, porque, “se ele já está ligado na tomada, tu vais lá, liga o *Power* ali e na hora tu já podes sair tocando” (CE2-THIAGO, p. 19). O teclado arranizador não demanda todas as outras etapas que, por exemplo, um controlador demanda: “não tem que esperar carregar, abrir um programa, ativar...” (CE2-THIAGO, p. 19). O teclado arranizador “liga que nem uma televisão, liga e já está funcionando, toca, desliga e acabou” (CE2-THIAGO, p. 19). A presença dos autofalantes é a característica mais marcante: um teclado num estúdio, num palco, não tem autofalantes próprios (CE2-THIAGO, p. 18).

Por isso, no caso de alunos iniciantes, Thiago tende a recomendar para o aluno ou, para os pais, no caso de alunos menores, um teclado arranizador. Ele explica que não usa o termo “teclado arranizador”, mas passa características que levarão a um teclado arranizador, sem especificar modelo ou fabricante: “61 teclas, que as teclas tenham sensibilidade [...], variação de dinâmica, que tenha vários sons diferentes, que tenha possibilidade de colocar fones de ouvido, o pedal, o cabo da caixa de som, que tenha autofalantes inclusos” (CE2-THIAGO, p. 19-20).

Na opinião de Thiago, as crianças são particularmente atraídas pelos teclados arranizadores (CE2-THIAGO, p. 16). No momento da entrevista, ele aponta um teclado arranizador que estava na sala, e comenta que o teclado arranizador “acaba parecendo um brinquedo”. Ele explica: “Como esse aí, agora, está piscando e trocando de luz. Tem muitos botões. [...] Meus alunos pequenos adoram, que troca de cor e tem vários botões” (CE2-THIAGO, p. 16).

Quanto ao uso de teclados arranizadores profissionais, para Thiago, é “uma questão de gosto” (CE2-THIAGO, p. 17). Reconhece que “é um pouco difícil, hoje em dia, ver num show, seja qual for o estilo, ou mesmo num estúdio de gravação mais conceituado, algum teclado arranizador” (CE2-THIAGO, p. 17). Trata-se de um teclado “para quem é bem habituado com esse tipo de instrumento, que vá trabalhar em casa, que gosta bastante de fazer essa possibilidade de sequenciar, que seria a gravação do MIDI no próprio teclado, [alguém que] quer fazer toda a edição da gravação no próprio teclado” (CE2-THIAGO, p. 17).

4. 5. 3 Workstation

Além de sintetizadores, controladores, arranjadores, outra opção para o tecladista é o teclado *Workstation*, que funciona como “uma estação de trabalho, como o próprio nome diz, [...] é como se fosse um estúdio dentro de um teclado, para trabalhar sozinho” (CE2-THIAGO, p. 17). O *Workstation* “geralmente também é mais visto, seja num palco para um show ou para um [...] estúdio de gravação grande. [...] [No *Workstation*] entra essa questão de tu fazer do zero muitas coisas. [Ele] Te dá muitos recursos de tu criar e fazer exatamente o que tu precisas fazer’ (CE2-THIAGO, p. 17-18).

Um *Workstation*, por exemplo, foi o teclado que recomendou para uma aluna que estava começando a se profissionalizar (CE2-THIAGO, p. 18). Considerou essa uma boa opção para ela porque, por exemplo, ele sabe que “ela não tem carro”, sabe que ela não tem “um notebook que comportasse isso [um programa para o controlador] ou um MacBook⁴⁶ ou um tablet que comportasse isso”. Por mais que Thiago goste muito desse sistema, não era o ideal para ela, que “teria que adquirir um notebook, MacBook, um Ipad, algo assim, e teria que carregar tudo isso depois” (CE2-THIAGO, p. 18).

São teclados muito bons [os *Workstations*], com uma mecânica de tecla bem legal em geral, com timbres muito bons e cada vez melhores, [...]. E já fica mais fácil transportar, transportar só o teclado, com a fonte, pedal, tu guardas tudo num volume, e um suporte simples no outro e pronto. E também vai possibilitar depois, se ela quiser usar como controlador, ele vai ter USB, ela vai poder usar, plug-and-play⁴⁷ ali, pronto, e já usar como controlador, vai ser fácil de gravar (CE2-THIAGO, p. 18).

Observa-se que a escolha do equipamento está intimamente relacionada, na perspectiva de Thiago, com o momento que o tecladista vive, suas condições logísticas e intimidade com a tecnologia. Embora entre também a questão do gosto do instrumentista, é quase como se estes três modelos apresentados formassem uma hierarquia: arranjadores para começar, *Workstation* para se profissionalizar,

46 Computador desenvolvido pela empresa Apple INC. Site oficial: <<http://www.apple.com/br/macbook/>>. Acesso em 17/12/2016.

47 Termo em inglês que significa “conectar e usar”, referente a equipamentos que só precisam ser conectados, dispensando processos de instalação.

controladores para quando se domina a tecnologia. É possível que a escolha do equipamento seja um importante aspecto material da identidade do tecladista: o tecladista apresenta-se e identifica-se através do *setup* que monta para si.

4. 5. 4 Criatividade tecnológica

Thiago aprendeu a usar e manipular recursos, filtros e efeitos do teclado de diversas formas: um pouco nas aulas, no curso de extensão da UFRGS, nas revistas da área, nas trocas de experiências com outros tecladistas e na prática sozinho, “ouvindo e testando” (CE2-THIAGO, p. 7).

Para Thiago, a tecnologia do teclado permite que a criatividade do tecladista desenvolva-se sem limites. Através da tecnologia de *samplers* virtuais, o tecladista tem acesso a vários timbres e vários tipos de sintetizadores, criando bancos de timbres com recursos praticamente ilimitados, de forma que a busca por um determinado tipo de som, depende apenas da criatividade do músico.

Na época que eu tinha lá o primeiro teclado, eu tinha trinta [timbres], depois um [outro teclado], noventa, depois o melhor teclado que eu comprei talvez tivesse uns seiscentos. Hoje em dia eu tenho ilimitado, recursos ilimitados, porque daqui a pouco se sai um... Um fabricante faz um modelo novo, um timbre novo, alguma coisa, tu pode adquirir e também porque no momento que tu está falando de síntese, aí não tem limite, o tipo de som que tu quer ter depende da tua criatividade, aí não tem, não tem quantidade, pode fazer o que tu quiser depois (CE1-THIAGO, p. 11).

Considerando esta possibilidade de síntese ser quase “infinita”, Thiago entende que possíveis limitações criativas que venham a surgir podem ser muito positivas. Por exemplo, quando ele opta por um timbre que, pela sua sonoridade, não permite determinada articulação (CE1-THIAGO, p. 12). Segundo Thiago, “essa possibilidade de ter inúmeros timbres, a síntese ser infinita” provoca dúvidas, e o tecladista pode ficar perdido entre tantas possibilidades se ele não souber o que deseja (CE1-THIAGO, p. 12).

Para um tecladista saber o que quer, ele precisa ter referências estabelecidas para escolher, entre tantas possibilidades, aquela que lhe faz mais sentido. O “saber orientativo” (NANNI, 2000, p. 137) assume um significado especial nesse caso: como saber que “age exclusivamente antes da escuta” e se forma “a cada momento da vida

cotidiana”, ele guia nossas expectativas quanto ao que queremos – ou, nesse caso, ao que buscamos – ouvir. Quando Thiago afirma que o tecladista tem que saber o que quer, porque do contrário, ficará perdido, isso significa dizer que o tecladista deve ter expectativas a serem preenchidas ao explorar as possibilidades da tecnologia. Essas expectativas são construídas nas trocas com a cultura-ambiente do indivíduo, formam-se “a partir de algo que se ouve, um concerto, um diálogo, uma transmissão televisiva, uma leitura, e sobretudo, da absorção e retenção da regularidade que se observa nos fenômenos que nos circundam” (NANNI, 2000, p. 137).

4. 5. 5 Equipamentos ideais

Thiago entende que não tem o equipamento ideal e gostaria de ter mais recursos: “algum periférico, seja esse sintetizador compacto ou outro que tem algum outro efeito diferente, ou mesmo um computador mais potente, com outro tipo de placa de som”. Acredita que essas coisas ajudariam tanto “ao vivo quanto gravando” (CE1-THIAGO, p. 26).

Para adquirir equipamentos novos Thiago tem alguns critérios. Um deles é a própria questão do espaço: “[Eu] moro em apartamento, onde a questão de espaço físico interfere. Então eu também evito de ficar tendo dois, três, quatro teclados” (CE1-THIAGO, p. 26). Outro critério, que considera “bem pessoal e bem interessante”, é que o investimento “teria que realmente se justificar muito” (CE1-THIAGO, p. 27). Ele não concorda, por exemplo, com tecladistas que investem em teclados “considerados top de linha” para usar só o “piano acústico”, o que seria, para ele, como “comprar uma Harley⁴⁸ para entregar pizza” (CE1-THIAGO, p. 27).

O controlador que Thiago utiliza hoje foi o primeiro teclado que ele comprou após a aquisição do Yamaha da linha PSR que havia comprado nos Estados Unidos (CE2-THIAGO, p. 1) Ele ficou com o Yamaha “por onze anos”, tirando “o máximo que poderia dele” (CE2-THIAGO, p. 1). Thiago demorou para investir em um novo equipamento em função de outros investimentos que vieram no caminho, como seu carro, sua casa (CE2-

48 Marca de motos americana. Site oficial em português: <http://www.harley-davidson.com/content/h-d/pt_BR/home.html> Acesso em: 19/12/2016.

THIAGO, p. 1). A troca do equipamento foi motivada “por uma necessidade”, conforme explica: “Estava fazendo trabalhos já que aquele equipamento não comportava, a questão da qualidade do equipamento, eu precisava realmente de um equipamento melhor” (CE2-THIAGO, p. 1). Assim como o primeiro teclado que comprou, nos Estados Unidos, permitiu que ele continuasse com o trabalho iniciado nas bandas com os amigos, novamente Thiago teve que investir em um equipamento mais moderno que pudesse acompanhar a sua profissionalização. Apesar da demora em investir em um novo equipamento, Thiago nunca deixou “de fazer nada pelo equipamento que tinha” (CE2-THIAGO, p. 2)

Antes de investir em um instrumento novo, Thiago preferiria investir em um computador mais potente do que em “um teclado muito caro”, porque entende que, com esses equipamentos, é “possível fazer coisas bem parecidas” (CE1-THIAGO, p. 27).

4. 5. 6 Visão sobre a tecnologia

Sobre os avanços da tecnologia, Thiago reflete sobre um novo aparato tecnológico que chamou sua atenção: “uma luvinha, que se coloca na mão, conforme o movimento que tu fazes, dá sons diferentes” (CE2-THIAGO, p. 14). Por mais que considere que isso seja ainda “uma ideia muito solta”, ele fica admirado com “recursos muito novos e muito legais, que podem ser usados junto ou podem ser usados sozinhos”, possibilitando até mesmo o surgimento de “um novo gênero de instrumentista” (CE2-THIAGO, p. 14). Os avanços tecnológicos na música trazem à tona uma discussão sobre o que é um instrumento musical.

Por que a gente chama o teclado de um instrumento? Por que tem as teclas brancas e pretas, tem 12 semitons e não sei o que? E se os mesmos sons eu puder colocar em quadradinhos de borracha coloridos que piscam? As mesmas notas, com a mesma dinâmica, mesmo ritmo, por que eu não posso chamar aquilo de um instrumento? Ou mesmo num Ipad, se eu pegar um tablet e colocar um aplicativo justamente disso, que simula um pad, [...] se eu tiver ali, altura, dinâmica, ritmo, enfim, todas as coisas que eu falei, e uma criança puder trabalhar todos esses conceitos ali dentro, isso não vai passar a ser um instrumento? É unicamente tecnologia, a gente não considera um instrumento, ainda. Mas que é possível, eu acho que sim (CE2-THIAGO, p. 9).

Embora a atuação de Thiago seja pautada também pela performance no aspecto mais tradicional do seu instrumento, ou seja, as teclas brancas e pretas (que remetem ao piano, ao órgão), ele está atento às novas possibilidades que surgem com a tecnologia, que proporciona meios de fazer música de formas muito diferentes do que as proporcionadas pelos instrumentos musicais já estabelecidos. E embora ele afirme que a tecnologia “a gente não considera um instrumento ainda”, de fato, alguns músicos já se apresentam como instrumentistas da tecnologia, sendo que um exemplo se encontra nessa própria dissertação, representada na figura de Vini (ver capítulo 6). Também, no idioma inglês, existe o termo “*music technologist*”, que pode ser traduzido como “tecnologista da música” e que expressa profissionais que são especialistas em tecnologia da música, atuando através dela⁴⁹. No Brasil, o termo “tecnologista” faz referência a qualquer cargo que exija o nível técnico de formação, não estando relacionado à tecnologia necessariamente. Assim, não está estabelecido ainda um termo em português para definir o músico que atua através da tecnologia da música. Neste sentido, a fala de Thiago, que observa que a tecnologia ainda não é considerada um instrumento musical, faz sentido.

Thiago também avalia que a iniciação musical, que conte com recursos técnicos-eletrônicos, pode tornar-se mais atrativa, especialmente para crianças (CE2-THIAGO, p. 14), pois elas já estão “inseridas num meio tecnológico” (CE2-THIAGO, p. 14). Todos estes conceitos iniciais de musicalização, “altura, ritmo, percepção, dinâmica, isso tudo, hoje em dia, a tecnologia abraça completamente” (CE2-THIAGO, p. 8) e por isso, Thiago questiona: “por que a música não deveria acompanhar isso também?” (CE2-THIAGO, p. 14).

Por outro lado, Thiago observa que, no final dos anos 80 e início dos anos 90, e ainda hoje, em alguns momentos, “se tem um certo preconceito com o teclado” (CE2-THIAGO, p. 14). Sem os recursos expressivos que veio a desenvolver no decorrer dos avanços tecnológicos, o teclado, que não contava nem mesmo com dinâmica e tecla sensitiva, chegava a ser “motivo de piada” (CE1-THIAGO, p. 28).

49 Uma descrição detalhada do cargo encontra-se na *MusicMatch*, uma revista britânica sobre a indústria da música. Disponível em: <<http://www.media-match.com/uk/music/jobtypes/music-technologist-jobs-403999.php>> Acesso em: 27/11/2016.

Mas ele pondera que, em muitos aspectos, isso “se deu justificadamente”. Começou “a aparecer muitos métodos dessas de banca de revista, [do tipo] ‘aprenda sozinho’, justamente para esses teclados arranjadores que continuam vindo até hoje, com aqueles acompanhamentos eletrônicos, que tu tocas um acorde e ele controla um arranjo inteiro” (CE2-THIAGO, p. 14-15). Thiago faz uma retrospectiva:

Olhando os métodos, revistas, que tinham, às vezes é meio um ensino, quase como se fosse uma formulazinha de bolo, faz isso, faz aquilo, usa tal, mostra lá um monte de inversão de acorde e nem explica o que é inversão, nem explica o que é acorde, nem nada, só faça isso e vai dar certo... E realmente, [tinha] o teclado, que acendia luzinha pra mostrar onde apertar cada tecla... (CE-THIAGO, p. 15)

Thiago acredita que esses “facilitadores” começaram a “colocar no teclado as rodinhas de bicicleta” para “atrair um público que talvez não estivesse muito a fim de aprender música, mas sim ter um brinquedo em casa” (CE2-THIAGO, p. 15). Ele comenta: “Eu acho que não foi muito positivo” (CE2-THIAGO, p. 15). Thiago entende que a indústria também participou desse movimento para “vender seu produto”, divulgando: “tu vai pagar tanto por um teclado e depois não vai precisar de professor, alguma coisa assim. E realmente acontecia, acontece até hoje, mas acho que hoje um pouco menos” (CE2-THIAGO, p. 15).

O excesso de uso desse tipo de recurso levou a um preconceito com o teclado, do qual tiravam sarro com expressões como “tecladista de churrascaria” (CE2-THIAGO, p. 15), numa referência a tecladistas que tocavam sozinhos em restaurantes, usando o recurso do acompanhamento eletrônico.

Consciente destas formas distorcidas, ou limitadas em que o teclado é visto, Thiago preocupa-se não só em diferenciar-se dessa visão, mas em demonstrar que a mesma está “muito abaixo do potencial do instrumento” (CE2-THIAGO, p. 15), assumindo uma postura crítica ao uso excessivo destes facilitadores, considerando-os apenas um “brinde” ou uma “entrada para iniciação” (CE2-THIAGO, p. 15).

Thiago também é crítico ao uso da tecnologia como “muleta” em outros aspectos. Por exemplo, antigamente, quando se tinha “a necessidade de ir para um estúdio” e “aquilo era difícil, era caro”, não havia muita “abertura para o erro: tu precisavas chegar lá e fazer bem e saber o que tu estavas fazendo, ir lá e cumprir tua missão” (CE2-THIAGO, p. 20-21). Hoje em dia, “a tecnologia também, em certas partes, mudou isso”

(CE2-THIAGO, p. 21). A tecnologia abre a possibilidade do músico ir lá, gravar, ver o que consegue fazer e depois, se necessário, editar (CE2-THIAGO, p. 21). Thiago considera “perigoso o músico entrar, enveredar por esse caminho de resolver as coisas à base da tecnologia” (CE2-THIAGO, p. 21), porque “vai chegar um ponto que a tecnologia não vai te resolver, tu precisas fazer na mão, tu precisas ser musical, precisas saber o que está fazendo (CE2-THIAGO, p. 21).

‘Ah não, eu sou meia-boca, mas a tecnologia vem e eu, ah não, agora eu consigo’. Acho que não, acho que daí esse é um problema. Isso seria algo, um vício que o músico em geral, não só o tecladista, deveria fugir. Porque daí, a tecnologia, no geral, na música, te dá outras possibilidades. O cantor desafinado que é afinado, o baterista fora do tempo que se ajeita, o baixista da mão mole que se bota compressor, ou mesmo o pianista, pode gravar com o microfone que for, se o pianista está errado, se edita também e coloca no lugar certo. Ah, ou mesmo isso, a dinâmica, se a dinâmica, se achata o que precisa, se deixa mais suave, enfim... (CE2-THIAGO, p. 21).

Thiago reafirma que a tecnologia tem que ser usada como “uma ferramenta de criatividade”. Precisa ser usada “da maneira correta” e, considerando o papel do professor, entende que ele deve “mostrar que aquilo é uma possibilidade legal e usar aquilo de uma maneira criativa, que vai te dar benefícios” (CE2-THIAGO, p. 21).

Se de um lado Thiago faz ressalvas quanto ao uso da tecnologia, por outro lado, ele avalia que a tecnologia “traz uma democratização para a música” (CE2-THIAGO, p. 14).

[A tecnologia] facilita vários processos, ela dá acesso a que se possa fazer várias coisas com bastante qualidade a custos menores. Tira a questão de processo de gravação, de produção musical dos grandes estúdios e com grandes investimentos, e com só algumas cabeças, produtores e tal, ela possibilita fazer em casa, ela possibilita.... Se reunir dois, três amigos, e adquirir um equipamento simples, e fazer algo... A informação está na internet. Então hoje em dia a gente tem equipamentos melhores, custos menores, mais recursos (CE2-THIAGO, p. 14).

Mais do que democratizar, a tecnologia veio para “ampliar”, para tornar “um processo de fazer musical bem amplo [...], saindo um pouco dos limites que a gente mesmo tem até agora. Talvez até a possibilidade de repensar algumas coisas, fazer coisas novas” (CE2-THIAGO, p. 14).

Ainda assim, Thiago entende que a tecnologia eletrônica não é essencial, mas um “acessório muito importante” (CE2-THIAGO, p. 20) que “possibilita a criação”, que traz

“novas possibilidades, possibilita levar o instrumento, a música, o músico, a musicalidade, a expressividade a outro patamar”. Além disso, a tecnologia:

Possibilita coisas que a gente não fez ainda. Possibilita a criatividade. Amplia, é meio como se fosse um superpoder, que pode fazer além daquilo que se pode fazer, normalmente, musicalmente, que a gente aprende... A gente pode fazer mais. Então... Realmente, eu acho bem importante, bem importante mesmo (CE2-THIAGO, p. 20).

Thiago também fala da tecnologia como um meio para “potencializar” a arte:

A gente está lidando também com uma ciência específica de coisas específicas que a gente estuda e tem anos e anos e anos de pesquisa e de mão na massa. Então esse trabalho precisa ser feito, bem feito. E a tecnologia está aí para, como eu disse, potencializa isso e leva isso adiante (CE2-THIAGO, p. 21).

A visão de Thiago alterna entre uma perspectiva ora extrínseca (“a tecnologia está aí para [...] potencializar [a arte]), ora intrínseca (“possibilita coisas que a gente não fez ainda”). Thiago também reluta em assumir a tecnologia como essencial, embora a considere “bem importante mesmo”. Essa visão que surge no discurso de Thiago parece representar um conflito na própria identidade musical de Thiago: embora sinta-se confortável com a tecnologia e sempre tenha estado em contato com ela, procura estabelecer a sua independência com relação a esta, afirmando que a mesma se trata apenas de um acessório. Essa questão relaciona-se diretamente com outra questão já tratada, sobre a necessidade de Thiago de não depender de trilhas, devendo executar todos elementos da música ao vivo. Como, na perspectiva de Thiago, a tecnologia ainda não se estabeleceu como um instrumento musical, parece que é importante para ele que sua imagem se vincule ao aspecto mais “instrumental” do teclado, ou seja, suas teclas. Assim, apoiando-se em Martuccelli (apud SETTON, p. 10), a identidade musical de Thiago estabelece-se numa série de conflitos internos, que, nesse caso, podem ser compreensíveis “graças ao esclarecimento das diversas tradições de onde provém”.

4. 6 DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E PEDAGÓGICO

4.6.1 Desenvolvimento prático-musical

A primeira preocupação de Thiago no seu processo de composição é “procurar aquele som” que o leve para “determinado jeito, determinado lugar”, sempre considerando o sentimento, o que ele quer expressar com aquela música. Ele relata: “Eu procuro, procuro até chegar num determinado [som], algo que ‘poxa, isso me chamou atenção’. E, a partir disso, eu começo a tentar desenvolver alguma coisa” (CE1-THIAGO, p. 12). Usando o trabalho já realizando com o Grandense como exemplo, Thiago conta como foi esse processo da construção dos timbres, das sonoridades usadas o CD:

[Eu] realmente dedico bastante tempo, e posso usar como exemplo esse CD do Grandense mesmo, que talvez [essa] mesma dedicação em termos de tempo que eu tive compondo as músicas na maneira, digamos assim, pensando na melodia, na harmonia, ritmo e tal, essa estrutura musical, talvez o mesmo tempo que eu tenha me dedicado a isso foi o tempo que eu dediquei a cada timbre especificamente, fazendo ele soar da maneira como eu queria. Então tem esses dois lados, que andam juntos (CE1-THIAGO, p. 12)

Thiago procura estar constantemente desenvolvendo a sua musicalidade, estar sempre atento e sempre ouvindo para que possa responder ao timbre do instrumento na hora de tocar (CE1-THIAGO, p. 13), uma vez que timbres diferentes demandam formas diferentes de tocar (CE1-THIAGO, p. 12).

Thiago estuda, pratica muito: “escalas”, “improvisos”, dinâmica, digitação (CE1-THIAGO, p. 14). Isso porque, o virtuosismo nas teclas, “essa parte exuberante”, faz parte do estilo do Grandense. Ele veio “de uma linha do Heavy Metal”, onde este virtuosismo é algo que predomina “às vezes mais do que a música, infelizmente” (CE1-THIAGO, p. 24). Assim, ao compor para o Grandense, Thiago procurou “ter muito cuidado com isso, em colocar essa parte do virtuosismo, essa parte de exuberância mecânica, no tocar, essa parte visual, no seu devido lugar, [para] que isso não sobressaísse à música” (CE1-THIAGO, p. 24). Ainda assim, o virtuosismo precisa estar presente, “pelo tipo de público [...], pelo tipo de trabalho” que o Grandense faz. Para o teclado, por exemplo, é esperado que, “em algum momento, tenham visões mais rápidas, onde haja difícil execução, ou que a fórmula de compasso seja esquisita, ou que a harmonia seja torta” (CE1-THIAGO, p. 24). Mas Thiago põe, acima de tudo, o “direcionamento artístico” (CE1-THIAGO, p. 25). Nesse ponto, a formação de Thiago – que passou por aulas de teclado e piano, que perpassaram o desenvolvimento técnico – e sua área de atuação juntam-se num todo coerente e carregado de sentido. A formação de Thiago deu condições para ele atuar

nesse contexto e esse contexto realimenta a necessidade de Thiago de desenvolver esse aspecto da sua performance – e, conseqüentemente, da sua identidade. Mas Thiago está atento ao fato de que a música não reside na virtuosidade, mas que a virtuosidade é apenas um aspecto, uma faceta dela.

[...] quando eu estou compondo, eu procuro fazer com que as músicas tenham força própria, de se sustentar enquanto música, não porque ‘ah, ali é em tantos bpm e tem... sei lá, semifusas...’ Não é o que eu quero, não é o que eu penso. [...] Claro que essas coisas fazem parte do meu vocabulário, eu estudei isso, procuro desenvolver isso da melhor forma... Isso entra na música, sim. Mas eu não sujeito a música à determinada técnica ou à determinada frase porque tem que aparecer tal coisa, pelo menos tento não fazer isso, o máximo que eu posso (CE1-THIAGO, p. 25).

4. 6. 2 Ensinar o teclado eletrônico

Ao atuar como professor de teclado, Thiago preocupa-se em construir uma imagem e uma identificação positiva com o teclado, desvincilhando-o das já mencionadas ideias de que o teclado é “mais fácil” por causa das suas tecnologias facilitadoras. Thiago quer que seus alunos tenham a experiência que ele tem, aproveitando todo o potencial do teclado eletrônico. Assim, alunos que venham a escolher o teclado por considerá-lo mais fácil do que o piano, vão ter uma experiência diferente, pelo menos os alunos que procurarem fazer aula com ele (CE2-THIAGO, p. 15). Thiago entende que não é a ideia do professor “tornar difícil”, mas sim “procurar deixar que aquilo seja fácil e prazeroso e bom” (CE2-THIAGO, p. 15), e também mostrar que os limites do teclado vão além daqueles disseminados culturalmente, do teclado ser um instrumento mais fácil (CE2-THIAGO, p. 15).

Talvez porque queria distância da imagem do “tecladista de churrascaria” e da tecnologia facilitadora vinculada a ela, Thiago não trabalha a “parte de arranjos eletrônicos do acompanhamento automático”. Ele deixa “para que isso seja descoberto em casa” e que o aluno trabalhe isso da forma que achar melhor (CE2-THIAGO, p. 17), preocupando-se apenas em passar os requisitos mínimos para isso, como o domínio da harmonia e da pulsação rítmica. Nas palavras dele:

Se o aluno sabe, toca os acordes e tem essa noção da pulsação e do compasso e do ritmo, ele vai poder usar e pronto, então é coisa que eu

não me preocupo. Se ele quiser usar em casa, ele usa. Se ele quiser trazer para a aula, ele traz. Mas isso não faz parte da minha aula. Todo caminho a possibilitar que o aluno use, sim, e daí são esses conceitos que eu acabei de falar, mas o recurso, especificamente, de acompanhamento eletrônico, aí eu não utilizo nas aulas. Eu cheguei a brincar muito com isso e achei muito legal isso quando eu era criança, mas também não trabalhei isso em aula. Foi algo que eu trabalhei sozinho em casa, brinquei com isso. Enfim, já tinha sido trabalhado em mim os conceitos que me possibilitavam usar isso (CE2-THIAGO, p. 17)

Nesse caso, Thiago reproduz em seus alunos o que viveu: “Eu também não trabalhei isso em aula”. Considerando a aula de instrumento como um dos espaços de legitimação de práticas musicais, ao deixar essa parte específica do teclado eletrônico (arranjador) fora da sala de aula, Thiago colabora para que essa atuação não se legitime como parte da atuação do tecladista – e, considerando seu discurso crítico com relação à prática dos anos 90, quando estes recursos foram usados a exaustão, provavelmente seja essa mesmo a intenção.

Porém, Thiago trabalha com as baterias sem os baixos automáticos. Ele vê esse recurso como um “um metrônomo mais sofisticado” (CE2-THIAGO, p. 16) que também adiciona variedade às repetições necessárias: “Às vezes eu já toquei uma vez e eu quero repetir a música: ‘então agora nós vamos tocar com a bateria’, e daí vai, um, dois, três, quatro, e a bateria junto e a gente toca. Isso é muito legal, porque é trocar isso [bateria] por isso [metrônomo]” (CE2-THIAGO, p. 17).

Especialmente, Thiago procura despertar a atenção do aluno para a tecnologia do teclado desde a primeira aula, mesmo que seja com algo básico como “chegar e trocar de timbre” (CE2-THIAGO, p. 20). Ele procura mostrar que essa “é uma possibilidade que o teclado tem”, que “faz parte desde o início” (CE2-THIAGO, p. 20), despertando em seus alunos, o mesmo interesse que o próprio Thiago tem nas diversas sonoridades que o teclado tem a oferecer.

4. 7 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO

4.7.1 Ser tecladista

De acordo com Thiago ser tecladista é conseguir “se virar bem nas teclas brancas e pretas”, sem restrições em tocar “com o instrumento reagindo de maneiras diferentes, com sons diferentes, que consiga exercer papéis diferentes dentro de uma mesma música, e que consiga ter um mínimo de versatilidade como músico, como instrumentista” (CE2-THIAGO, p. 13). Ele descreve:

No momento que tu está tocando, é o mesmo instrumento, as mesmas notas, tu está colocando a mesma dinâmica, mas o som que sai dali, ele muda, ele é outro, às vezes ele pode ser mais longo, ou ele pode ser mais curto, ou ele pode ter um ataque bem lento, ou ele pode ter um ataque muito rápido, ou ele pode ter uma mudança brusca de volume, ou muda propriedades sonoras na mesma tecla que está pressionando, na mesma nota, ele pode ir mudando, então... Tem que saber reagir a isso, tem que saber conseguir lidar com isso, e executar uma música, fazer coisas diferentes, fazer papéis diferentes. Ser versátil, saber atuar com esses sons diferentes, com essas cores diferentes, tem que saber trabalhar com isso (CE2-THIAGO, p. 13).

É importante também o tecladista saber direcionar a sua criatividade diante das possibilidades que o teclado oferece:

Responder ao instrumento, sim, mas é a gente que manda [...]. Então tem que saber direcionar, eu sei o que eu quero, eu tenho um milhão, 249 opções, e eu sei o que eu quero fazer e eu sei como chegar lá. Então tem um pouco disso sim, esse treinamento, essa parte. Conhecer sons diferentes e se eu quero manipular, como que eu vou manipular, que parâmetro eu posso e preciso mexer. (CE2-THIAGO, p. 13)

Thiago também considera que o tecladista é um músico que “tem uma tendência muito grande a abordar a música pela harmonia dela” (CE2-THIAGO, p. 10). Para ele, a “harmonia é algo muito presente no teclado” e percebe que “conversando com um tecladista”, se eles falam “de alguma música, a harmonia dela, a sequência de acordes, é algo que sempre vem à tona com muita facilidade” (CE2-THIAGO, p. 10). Mesmo tocando uma peça para piano, os olhos do tecladista “vão correr muito rápido para isso”, identificando a harmonia (CE2-THIAGO, p. 10) e conclui:

Essa questão de harmonia é, realmente, muito presente, muito forte. Então é uma coisa muito evidente, faz parte do mundo do teclado, essa parte de harmonia, muito forte. Então talvez isso poderia falar, da cabeça do tecladista, de estar tocando uma música, mas aquele leque de acordes, de graus, está sempre se abrindo, porque, isso sim, isso faz muito parte, do jeito de tocar teclado (CE2-THIAGO, p. 11)

Thiago tem uma visão bem definida do que é ser tecladista e é perceptível como a sua conceituação encontra paralelos na sua própria história. Ele é um músico cuja atuação é fortemente vinculada às teclas e ao controle das sonoridades que sairão delas. Thiago sempre demonstrou interesse pelos timbres, desde suas primeiras incursões quando criança, explorando tocar o seu repertório com vários timbres diferentes e atento à forma como a mudança do som afetava sua maneira de tocar e a música em si. Na sua atuação em bandas, seja de rock ou de música eletrônica de pista, encontrou espaço e demanda para continuar atuando dessa forma, ou seja, construindo timbres e utilizando-os na sua performance nas teclas. O encontro com outros tecladistas, seja na igreja, seja nas aulas, seja em cursos, reforçou sua concepção sobre o que é ser tecladista. Assim, sua formação, atuação e trocas com a “cultura-ambiente” (NANNI, 2000) construíram seus saberes de referência acerca de quem é o tecladista, imagem com a qual Thiago se identifica. O tecladista não é apenas uma autoimagem possível para si, mas é uma identidade musical, ou autoidentidade, que integra várias autoimagens: músico versátil, músico que responde às teclas, músico que domina a harmonia, músico com capacidade para atuar na produção musical. Trata-se de diferentes *se/ves* que são igualmente reais e cuja consistência e continuidade estabelece-se na memória de Thiago, ao olhar para trás e encontrar “padrões e repetições que proporcionam a impressão de continuidade e coerência” (O’NEILL, 2002, p. 91), tão importantes para o estabelecimento da identidade.

4. 7. 2 Ser tecladista, ser pianista

O peso das teclas na construção da identidade musical de Thiago é algo que chama atenção. Para ele, mesmo uma pessoa que não esteja tão imersa em tecnologia no lidar com o teclado, também é um tecladista, mesmo que, nesse caso fique “uma linha nebulosa” entre ser tecladista e ser pianista (CE2-THIAGO, p. 9). Questiona: “Se ele trocar de timbre, vai ser um tecladista? Ou não? Sabe, não sei, eu acho que fica quase uma questão pessoal” (CE2-THIAGO, p. 9) e finalmente, pondera: “Talvez não caiba ser classificado” (CE2-THIAGO, p. 9).

Thiago avalia que embora o teclado tenha “essa parte toda de tecnologia”, “o teclado extraiu a ideia do piano”, como se fosse “uma extensão do piano”. Ele questiona: “O que vai diferenciar o piano do teclado? É o repertório? É porque ele é de madeira e o que faz ele emitir som é, são cordas e materlinhos”? (CE1-THIAGO, p. 17).

Sendo tecladista e tendo estudado piano também, Thiago entende que o mais importante é “experimentar, tocar, vivenciar”, pois:

[...] não é só apertar a nota certa, no momento certo, é a maneira como se pensa para tocar determinado repertório de piano, a maneira como se pensa para conseguir tocar música brasileira, a maneira como se pensa para conseguir tocar jazz, a maneira como se pensa para conseguir tocar rock [...] Para mim foi mais interessante estudar [piano] e... E realmente, não sou um grande conhecedor, mas, realmente, a maneira como se pensa a técnica pianística, a maneira como se porta para tocar aquela música. [Isso é mais importante] do que o instrumento propriamente dito, porque se não a gente entra numa questão... Numa discussão às vezes meio banal. Então acho que é mais isso, essa questão mais profunda, talvez (CE1-THIAGO, p. 17).

Assim, a diferença entre ser pianista e ser tecladista encontra-se, essencialmente, na forma de pensar o instrumento e a música:

O ponto de vista do músico, de quem toca piano, trabalha com repertório que é bem tradicional para o piano, trabalha questão de postura e técnica específicas do piano, do instrumento piano, e tem esse ponto de vista, digamos, eu pensaria em chamar ele de um pianista. Eu usei a palavra “mente” antes, justamente por pensar isso na mente de um pianista. E o tecladista, talvez, realmente a pessoa que tem o outro ponto de vista. Eu toco repertório de piano, eu toco peças para piano, mas eu não toco aquilo com a mente de um pianista, digamos assim. Eu não preparo aquilo da mesma forma que um pianista prepara, em geral, pelo menos os que eu conheço, ou mesmo, às vezes, preocupação da maneira de tocar mesmo. Então é uma questão de ponto de vista. [...]E a, e às vezes a própria música que vai executar, a maneira de, antes de empurrar a tecla pra baixo, a maneira como aquilo é processado na cabeça, a maneira, realmente isso que eu estou querendo falar com ponto de vista, a maneira como a pessoa pensa aquela música que está sendo tocada, o jeito mesmo de tocar: eu acho que nisso diferencia sim (CE2-THIAGO, p. 9-10)

Essa (falsa) dicotomia que existe entre teclado e piano parece representar o conflito de estruturas históricas apontadas por Martucelli (apud Setton, 2008, p. 10) como integrante da identidade do indivíduo. Se os conflitos podem ser compreendidos através do esclarecimento das diversas tradições de onde provém, o próprio Thiago já contribuiu

para trazer algumas respostas, ao afirmar que quem pensou no teclado, “extraiu a ideia do piano”, como “uma extensão do piano”. Assim, a dicotomia – e conseqüente conflito – existe pela semelhança entre os dois instrumentos e também pelo fato de um estar presente há mais tempo que o outro, tendo, a seu lado, a legitimação da permanência temporal. Porém, os valores de Thiago organizam esse conflito internamente, ao entender que, ser tecladista e ser pianista vai muito além de uma questão de escolha de instrumento, mas, sim, é algo que tem a ver com uma “forma de pensar”, que se constrói no “experimental, tocar, vivenciar”.

5 IVAN TEIXEIRA

Ivan Gonçalves Teixeira de Lima, ou, como é conhecido no meio artístico, Ivan Teixeira, nasceu em 25 de fevereiro de 1978. Mora em São Paulo, a mesma cidade em que nasceu. É casado, pai de duas filhas e é formado em duas graduações: Marketing pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Piano Popular, pela Universidade Livre de Música, atual Escola de Música do Estado de São Paulo.

5. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O TECLADO

O primeiro instrumento musical com o qual Ivan teve contato foi “um piano que tinha em casa”, que começou a tocar aos cinco anos de idade (CE-IVAN, p. 2). Suas irmãs “tocavam órgão” e “sempre tocaram piano acústico” (CE-IVAN, p. 2) e foi com elas que iniciou seus estudos (CE-IVAN, p. 6).

Depois de algum tempo, Ivan começou a tocar violão também, de forma que seu “ingresso na música popular foi através do violão” (CE-IVAN, p. 6). Quando tinha em torno de dez anos, já tocando bossa nova, Ivan sentou ao piano e começou a buscar, nas teclas, os acordes que tocava no violão (CE-IVAN, p. 6). Quando se deu conta que isso era possível, começou a explorar “acordes com sétima maior, dissonância no piano”, o que fez com que achasse sua sonoridade “muito mais interessante”, e, a partir disso, começou a estudar “piano erudito mesmo e técnica” (CE-IVAN, p. 6).

Ivan também frequentava a Igreja, onde teve a oportunidade de conhecer o órgão (CE-IVAN, p. 2). Foi também na igreja, onde começou a tocar com mais ou menos treze anos de idade, que teve contato direto com o primeiro teclado (CE-IVAN, p. 7). Ivan já conhecia o instrumento, tendo ouvido o teclado eletrônico pela primeira vez através da música de Chick Corea⁵⁰. (CE-IVAN, p. 3). Chick Corea era, para Ivan, uma referência como tecladista, tendo conhecido o trabalho de Corea como pianista apenas anos mais tarde (CE-IVAN, p. 3). Na igreja, tocando “com os adultos”, lembra que, em uma ocasião, o outro tecladista havia buscado, pela manhã, seu novo teclado na loja, e o levou para o

50 Pianista e tecladista de jazz estadunidense, nascido em 1941. Site oficial: <<http://chickcorea.com/>>. Acesso em: 23/12/2016.

ensaio. Era um Roland D70⁵¹, sendo este exemplar, um dos primeiros a chegar a São Paulo (CE-IVAN, p. 2). O tecladista pediu para Ivan: “Mexee aí, experimenta aí”, querendo ouvir como o teclado novo ia soar nas caixas de som voltadas para o público. Ivan ficou tocando, tendo a oportunidade de ficar “bastante tempo mexendo” no instrumento (CE-IVAN, p. 7).

Este pequeno episódio narrado por Ivan, veio a ter grandes consequências.. Quando Ivan teve o primeiro contato com um teclado eletrônico, ele já tocava outros instrumentos e já conhecia o teclado, embora não tivesse tido ainda a oportunidade de tocar em um, e essas experiências anteriores certamente maximizaram os efeitos desse encontro – afinal, como escreve Nanni (2000, p. 125), nos movimentamos na nossa cultura-ambiente na direção daquilo que nos faz mais sentido quando combinado com o conhecimento que já temos. Esta experiência foi marcante para Ivan, e, embora seja óbvio, é importante que isso seja dito: poderia não ter sido. Ivan poderia ter lidado com esta experiência de muitas outras formas, simplesmente passado por ela, não ter demonstrado interesse – afinal, o teclado não era seu, e ele poderia ter optado por não ter se envolvido mais, uma vez que não poderia dar continuidade a essa experiência em casa, por exemplo. Mas, nas palavras de Ivan, o contato com o teclado “não passou batido” (CE-IVAN, p. 2). Ele sempre gostou dos “sons que eram muito diferentes dos sons orgânicos” (CE-IVAN, p. 3). “Mesmo criança”, a estima que tinha por “essa sonoridade *synth*⁵² sempre foi muito forte” (CE-IVAN, p. 3). Assim, Ivan aproveitou este momento com o teclado eletrônico, de forma que este encontro com o instrumento foi paradigmático na sua vida.

Levou ainda alguns anos até que Ivan ganhasse seu próprio teclado eletrônico, um Roland A30⁵³, que recebeu quando tinha quase dezesseis anos (CE-IVAN, p. 4). Até então, o contato que tinha com o instrumento era sempre através de outras pessoas, amigos e familiares que tinham um teclado. Isso foi facilitado pelo fato de que toda sua geração, na sua família, teve “um contato muito forte [com a música], e a maioria hoje

51 Sintetizador da marca Roland, lançado no início da década de 90. Disponível em: <<http://www.vintagesynth.com/roland/d70.php>> Acesso em: 01/01/2017.

52 Referente à sonoridade característica do sintetizador.

53 Teclado controlador da marca Roland. Disponível em: <<http://www.teclacenter.com.br/controlador-roland-a-30.html>> Acesso em: 23/12/2016.

trabalha com música como profissionais, são professores, [...]uns trabalham em estúdio ou com uma coisa assim sempre ligada à música” (CE-IVAN, p. 8). O interesse e o envolvimento dos familiares de Ivan com música levou a “um *boom* de instrumentos eletrônicos na família”, especialmente entre tios e primos (CE-IVAN, p. 8), de forma que Ivan tinha muitos teclados para manusear:

Lembro-me que o meu tio comprou um M1 da Korg⁵⁴, teclado super icônico da série digital e eu fiquei, sei lá, eu passava o mês inteiro de férias lá quando o teclado chegou e eu só queria mexer no teclado, então eu me lembro disso, me lembro também depois que o meu primo também comprou um Ensoniq⁵⁵, que era uma novidade aquele teclado que tinha um *sample*, que carregava o disquete, então também a gente ficava mexendo naquilo, então foram vários contatos logo depois disso aí, realmente muita gente que eu acabei podendo experimentar os teclados (CE-IVAN, p. 8).

Assim, Ivan, tocado pela primeira experiência com o teclado eletrônico, buscava oportunidades para tocar – e seu contexto familiar, onde vários integrantes da família se envolviam com música e adquiriam o instrumento, possibilitou que ele permanecesse em contato com o teclado eletrônico até ter o seu próprio. De fato, com quinze anos, antes mesmo de ganhar seu próprio teclado eletrônico, Ivan gravou seu primeiro disco com uma banda do Rio de Janeiro, momento em que teve a oportunidade de gravar em um estúdio, no Rio de Janeiro, que contava com vários teclados (CE-IVAN, p. 6).

Com o tempo, Ivan também começou a tocar em vários lugares, o que foi possibilitando que ele ampliasse “a sua rede de relacionamentos” (CE-IVAN, p. 7). Indo tocar em lugares que não tinha piano, só teclado, ele também acabava conhecendo outras pessoas, com quem falava sobre “timbres” e “sons” e assim ia “ampliando o conhecimento, a rede” (CE-IVAN, p. 7).

É visível a importância do contexto na formação de Ivan: da iniciação musical na família, ao contato com o teclado na igreja e a possibilidade de tocar em vários instrumentos em função das pessoas com quem convivia, Ivan estava cercado de possibilidades musicais. Se, segundo Nanni (2000, p. 124), todos somos dotados de Saberes Musicais Possíveis, ou seja, “expectativas/conhecimentos [...] [que] todos os

54 Teclado sintetizador da marca Korg. Disponível em: <<http://www.teclacenter.com.br/korg-m1.html>> . Acesso em: 23/12/2016.

55 Marca de teclados *vintages*. Exemplo de sintetizador da Ensoniq disponível em: <http://www.vintagesynth.com/ensoniq/ens_esq1.php> Acesso em: 23/12/2016.

cidadãos da nossa sociedade têm acesso simplesmente vivendo, comunicando, observando”, então Ivan tinha acesso a uma grande riqueza de Saberes Musicais Possíveis, continuamente tornados Saberes Musicais “efetivados”, por todas as oportunidades proporcionadas pelo seu contexto e, por ele, aproveitadas.

A participação da família tem um destaque especial na sua musicalização e formação como um todo. Do piano ao teclado, Ivan sempre contou com seu apoio: o pai de Ivan é médico, mas sua avó “tocava piano” e sua família, como já mencionado, tem vários membros envolvidos com a música. E, como ele mesmo relembra, seu primeiro teclado foi um presente do pai (CE-IVAN, p. 8).

A mãe do meu pai tocava harmônio, não tinha nem piano, tinha um harmônio, as irmãs do meu pai também tocavam, as minhas irmãs tocavam, os meus primos tocavam, então a gente é uma família, a minha geração é praticamente toda profissionalizada da música (CE-IVAN, p. 8)

A musicalização vivida no seio familiar, na socialização primária do indivíduo, deixa marcas profundas no sujeito. Na família, o indivíduo experimenta “o primeiro mundo social, a primeira ideia de construção de sociedade” (BOZZETTO, 2012, p. 41), e o mundo que Ivan conheceu ali foi um mundo de música. Não só Ivan teve essa rica vivência com a música desde cedo, junto da sua família, como essa experiência musical também extrapolou os limites familiares, transbordando para dentro de outra instituição tradicional nos processos socializadores, a igreja. O mundo de Ivan sempre foi um mundo rico de possibilidades musicais, possibilidades que ele efetivou nas suas escolhas.

Falando sobre a iniciação musical de Ivan, é importante destacar que o teclado eletrônico não fez parte das suas primeiras experiências musicais – fato relevante para entender sua relação com o instrumento. Sua iniciação musical no seio familiar foi por meio do piano, de forma que o mesmo permanecerá como uma referência importante para si, mesmo com a entrada do teclado eletrônico na sua vida. Já seu primeiro contato com o teclado eletrônico veio em um meio profissional (a música na igreja) e através de uma referência musical estabelecida, Chick Correa. Assim, suas primeiras experiências com o teclado eletrônico foram experiências com um instrumento de uso profissional, num momento em que Ivan já estava musicalizado, atuando com músicos mais experientes dentro da igreja. Esta conjuntura de encontros e acontecimentos estabelecerá as bases da relação de Ivan com o instrumento. O teclado nunca foi um

“brinquedo” para si (CE-IVAN, p. 7) e seu primeiro teclado não foi um “modelo de entrada com caixinha embutida, arranizador, nada dessas coisas”, algo com o que Ivan nunca chegou a trabalhar (CE-IVAN, p. 6).

Ivan, como mencionado anteriormente, ganhou seu primeiro teclado de seu pai, mas ele mesmo foi até a loja, escolher seu instrumento (CE-IVAN, p. 6). Mexeu “em um monte de coisa” e se interessou pelo instrumento “modular”⁵⁶, “de você poder colocar outro teclado”. Ele explica: “Naquela época, o protocolo MIDI não era muito conhecido, mas eu adorava mexer naquilo, endereçar os canais, então achei aquilo muito interessante e então eu acabei escolhendo um módulo e um teclado (CE-IVAN, p. 6). Assim, seu primeiro teclado foi “um teclado controlador” junto de “um módulo”.

O primeiro teclado de Ivan chama a atenção pelas questões já discutidas: era um instrumento profissional, complexo, que representa, de forma material, a relação que Ivan construiu com o instrumento desde o início. Ele próprio atribui isso ao fato de ser “meio *nerd*”, de gostar de “mexer, de *fuçar*, um negócio que tem uma configuração mais complexa” (CE-IVAN, p. 6). Também elenca outros fatores, como “ter tido uma influência muito rica do *jazz* e da música clássica” e já estar estudando piano (CE-IVAN, p. 6). Ivan está consciente da forma como suas experiências anteriores transformaram seu primeiro contato com o instrumento. Seu primeiro teclado já era um instrumento “que dava para fazer uma performance profissional” (CE-IVAN, p. 6).

Como pontuado anteriormente, as primeiras experiências de Ivan com o teclado, não foram suas primeiras experiências musicais. Porém, este contato com o teclado eletrônico foi especialmente importante, porque foi ele que despertou o interesse artístico em Ivan. Antes disso, “até porque era muito pequeno”, achava “legal, achava bacana, mas não tinha uma consciência daquilo que queria explorar”, que não era “simplesmente um hobby” (CE-IVAN, p. 4). A partir da fala de Ivan, é possível especular que o espaço lúdico-musical em sua vida foi preenchido pelo piano. Seria uma ideia possível, uma vez que começou no piano muito jovem, e, nas palavras de Ivan, sem “uma consciência daquilo que queria explorar”. A chegada do teclado eletrônico – e certamente, todos os

56 Equipamento eletrônico, ou hardware, que precisa ser conectado a outro. No caso de um teclado com módulos, trata-se de um teclado controlador que, ao invés de controlar um software em um computador, controla um módulo.

fatores e o contexto envolvido no processo – trouxe novas perspectivas para o músico. Se o piano era o instrumento que tinha em casa, que aprendia com as irmãs e posteriormente, com uma professora, talvez com um caráter essencialmente pedagógico, o teclado eletrônico Ivan encontrou fora de casa, na sua atuação em um conjunto musical na igreja, por interseção de músicos mais velhos, que trouxeram para Ivan a sonoridade que ele ouvia na obra de Chick Corea, músico reconhecido no meio do jazz e no mercado musical como um todo.

Pode-se especular que, naquele momento, enquanto o piano representava a música em casa, o estudo intimista e caseiro, o teclado eletrônico representava a atuação profissional, a relação com o mercado da música, a expressividade de um músico maduro, já iniciado, ou, nas palavras de Ivan, o despertar para “essa expressão artística” (CE-IVAN, p. 4). A relação com o piano foi significativamente afetada e, naquele momento, ele passou a ser um “instrumento de estudo”, mas “não tanto de prática” (CE-IVAN, p. 4). Mesmo sua professora de piano demonstrou certa preocupação com a aquisição do novo instrumento, pedindo que ele não ficasse tocando apenas no teclado, que quando estudasse, por exemplo, Bach, estudasse no piano (CE-IVAN, p. 10). Porém, o encantamento de Ivan pelo novo instrumento era grande: “Para um menino de dezesseis anos que toca teclado, que brilha o olho quando fala do teclado, não tem nem o que dizer, não dá para falar não toca teclado” (CE-IVAN, p. 10).

5. 2 APRENDER FORA DA AULA

Ivan pondera que, mesmo tendo “o estudo formal da música”, muito do que aprendeu veio “da experiência, da observação, de algumas coisas que não estão realmente no livro” (CE-IVAN, p. 20). Seu próprio conhecimento relacionado à tecnologia da música, “vem dessa base empírica e dessa base de ler manual, dessas coisas de leitura, [...]vendo um vídeo, vendo um grupo de discussão”. Para ele, é aí que “você acaba entendendo um pouco mais” (CE-IVAN, p. 16).

5. 2. 1 Referências

Uma referência muito importante para Ivan, de quando ele ainda era criança, como mencionado, é Chick Corea: “[Eu] gostava de ouvir jazz, essas coisas, e eu me lembro que tinha alguns timbres que lembravam muito o som do Chick Corea” (CE-IVAN, p. 2). Na sua infância, a música desse artista o motivou a “estudar um pouco mais complexamente do que simplesmente fazer escalas” (CE-IVAN, p. 3). Ivan lembra de um CD, especificamente o *Elektric Band*, que “naquela época, estava ouvindo muito”. Nesse trabalho, “tinha muitos sons com efeito, muito sons modulados”, a sonoridade das músicas que ouvia era muito inspiradora para si, e Ivan buscava reproduzi-la (CE-IVAN, p. 7). Ele ficava “tirando os solos do Chick Corea, os improvisos do Chick Corea, ficava querendo experimentar o *bender*⁵⁷, fazer o som soar daquele jeito” (CE-IVAN, p. 13).

Mesmo anos depois, já adulto, Chick Corea seguiu sendo a sua principal referência. À época da entrevista, mesmo gostando do trabalho de outros tecladistas, ele classificou Corea como seu “*top of mind*”, “pelo tipo da composição pelo tipo de abordagem, como ele se orienta nos timbres e tudo mais, e pela “própria linguagem dele” (CE-IVAN, p. 36).

Se eu falasse a técnica, é muito legal, das composições, a ideia criativa dele é muito legal, mas é linguagem mesmo que ele desenvolveu que é uma coisa que pelo menos antes dele não tinha nada muito como ele pensou, de colocar a virtuosidade à disposição do belo. Porque às vezes você tem gente muito virtuose que não desenvolve muito as coisas, é feio, é só uma medição de força, parece um braço de ferro, o cara quer lá mostrar que ele é o mais rápido do Oeste, e o Chick Corea conseguiu fazer tudo isso com a linguagem dele, conseguiu juntar várias características que são inerentes, claro, é o DNA dele, como ele é, virtuoso, que ele tem essas ideias do fraseado, do som que ele tem na cabeça para criar tudo isso. Então Chick Corea é meio ídolo mesmo, eu sou apaixonado pelo som dele, tem gente que não gosta, tem gente que acha chato, eu acho fantástico (CE-IVAN, p. 36).

Outra referência importante para Ivan é Greg Phillinganes⁵⁸, que considera “um tecladista fantástico” (CE-IVAN, p. 36). Como descreve, Phillinganes “é mais da canção” e ficou famoso gravando com artistas como Michael Jackson e Eric Clapton, “sempre trabalhando como tecladista, como criador de sons, de detalhes que só o teclado pode

57 Referência ao *pitch bender*.

58 Tecladista americano, nascido em 1956. Biografia disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/greg-phillinganes-mn0000157063/biography>> Acesso em: 23/12/2016.

fazer (CE-IVAN, p. 36). Ele lembra especificamente do trabalho de Phillinganes com Michael Jackson, como foi algo que achou “fantástico de timbre, de sonoridade de teclado” (CE-IVAN, p. 13).

À época da entrevista, Ivan também citou Jean Michel Jarre⁵⁹ como uma referência importante. Até alguns anos anteriores à pesquisa, Ivan não conhecia, e até tinha “um pouco de preconceito”, mas depois ouviu com calma, no seu estúdio, e ficou “apaixonado”, justificando: “Imaginar que o cara fez aquilo em 1976, na casa dele, a qualidade do som, das ideias, de como ele resolveu várias questões orquestrais com os timbres, eu fiquei muito fã do Jean Michel Jarre” (CE-IVAN, p. 16).

Ainda na época da entrevista, Ivan comentou que vinha descobrindo mais “artistas que trabalham com *synth*” (CE-IVAN, p. 16). Cita ainda outras referências, como Joe Zawinul⁶⁰, Herbie Hancock⁶¹, “Phil Collins⁶², que tinha uns sons de música eletrônica, muito legal, Tears for Fears⁶³, que também tinha sons muito diferentes” (CE-IVAN, p. 13).

Ivan está consciente que, “ouvindo muito isso”, acabava usando “essa linguagem que eles já faziam para expressar, na mesma técnica, na mesma linguagem” (CE-IVAN, p. 13). Estes músicos e suas músicas constituem os referenciais internos de Ivan, ou, nas palavras de Nanni (2000, p. 137), seu saber orientativo, suas “expectativas preliminares em relação a vários tipos de música que coexistem nesta cultura-ambiente”. O próprio entrevistado entende que muito se aprende “da experiência, da observação, de algumas coisas que não estão realmente no livro” (CE-IVAN, p. 20), de forma que a apreciação destas referências se constitui como um importante elemento no seu processo formativo.

59 Instrumentista, compositor e produtor musical francês, nascido em 1948. Biografia disponível em: < <http://jeanmicheljarre.com/biography>> Acesso em: 23/12/2016.

60 Influente músico de jazz, nascido em 1932, em Viena. Biografia disponível em: <<http://www.zawinulonline.org/joe-zawinul-a-short-biography/>> Acesso em: 23/12/2016.

61 Pianista e compositor americano, atuante na cena do jazz. Nascido em 1940. Biografia disponível em: < <http://www.allmusic.com/artist/herbie-hancock-mn0000957296/biography> > Acesso em: 23/12/2016.

62 Músico britânico, nascido em 1951. Biografia disponível em: < <http://www.biography.com/people/phil-collins-17178742>> Acesso em: 23/12/2016.

63 Banda britânica, de *synth pop*, formada no início dos anos 80. Biografia disponível em: < <http://www.allmusic.com/artist/tears-for-fears-mn0000019892/biography>> Acesso em: 23/12/2016.

5. 2. 2 Recursos: a internet e os manuais de equipamentos

Quando iniciou sua vivência musical, ainda muito pequeno, a internet não era um recurso para Ivan (CE-IVAN, p. 4), de forma que ele não tinha muito acesso aos lançamentos de teclados e outros equipamentos (CE-IVAN, p. 3). Assim, a revista *Keyboard* era o meio pelo qual Ivan se atualizava. A *Keyboard* era uma revista americana, “antiquíssima”⁶⁴, que Ivan adquiria “quando aparecia”. Eventualmente, ele conseguiu achar e comprar três revistas *Keyboard* de uma vez (CE-IVAN, p. 9). Nessa revista, Ivan tinha acesso a anúncios de teclados e através desses anúncios conheceu diversas marcas e tipos de teclados, como os Oberheims⁶⁵, os modulares e também os analógicos⁶⁶ (CE-IVAN, p. 9-10).

Ivan também tinha um especial interesse pela leitura dos manuais dos equipamentos. Nestas leituras, Ivan aprendeu termos específicos de teclado e de síntese, sem “nenhum ensinamento” ou direcionamento de outra natureza (CE-IVAN, p. 8). Ivan “gostava de ler manual para entender tudo”, e isso era uma necessidade, já que, sem internet, não era possível “digitar um termo e apertar ‘pesquise’” (CE-IVAN, p. 9). Dessa forma, a instrumentalização inicial, necessária para poder explorar a tecnologia dos teclados (SAVAGE, 2009, p. 147), era fornecida a Ivan por meio dos próprios manuais dos equipamentos.

Posteriormente, com o advento da internet, ficou “bem mais fácil”, pois: “Conhecendo um pouco melhor de inglês, depois tendo as ferramentas de busca, você acaba descobrindo fabricantes de coisas virtuais, fabricantes de teclado que não são tão famosos e você acaba encontrando pela internet essa troca” (CE-IVAN, p. 15). As trocas a que Ivan faz referência são os grupos de discussão dos quais ele participa na internet. Ele cita, por exemplo, um grupo de discussão sobre o Oberhein, um instrumento que adora e considera o som fantástico (CE-IVAN, p. 15). Ivan também teve a oportunidade

64 A revista foi fundada em 1975 ([https://en.wikipedia.org/wiki/Keyboard_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Keyboard_(magazine)), 30/11/2016)

65 Referência aos sintetizadores analógicos produzidos por Tom Oberheim. Site oficial: <<http://www.tomoberheim.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

66 Segundo Fritsch (2002, p. 102), os “sintetizadores analógicos foram os primeiros a surgir e utilizavam osciladores eletrônicos por tensão elétrica para fazer a alteração do som”.

de fazer um curso on-line de produção musical da Berklee⁶⁷, onde teve acesso ao conhecimento relativo à produção de forma explicada e detalhada (CE-IVAN, p. 8-9).

Por meio da internet, a cultura-ambiente amplia-se: se antes, o contexto de Ivan era a família, a igreja, os músicos com quem trabalhava diretamente, as revistas e manuais a que tinha acesso, com a constituição de um mundo virtual, os limites, especialmente físicos, desaparecem. Ivan passa a ter acesso a uma grande quantidade de informação disponível na rede, tem acesso a cursos realizados em outros países, além de participar de grupos de discussão com outras pessoas que tem contato através da internet. Assim, Ivan, que já tinha um contexto favorável para sua atuação musical, tem seus “Saberes Musicais Possíveis” (NANNI, 2000) potencializados ainda mais com o advento da internet.

5. 2. 3 Lojas de instrumentos

Outro espaço importante na formação de Ivan foram as lojas de instrumento. Quando jovem, ele morava longe do centro da cidade e eles não tinham “o costume de ir”, de forma que Ivan demorou “ainda para frequentar a loja de instrumentos e conhecer na loja as coisas” (CE-IVAN, p. 3). Então era difícil para Ivan ter contato com os lançamentos de instrumentos e equipamentos por outros meios que não fossem as revistas *Keyboard*, por exemplo.

Por outro lado, à época da entrevista, Ivan havia acabado de viver um momento de catarse em uma loja de instrumentos no Japão:

Eu nunca tinha tido a oportunidade de mexer nos Oberheins. No ano passado, eu fui tocar no *Brazilian Day* lá em Tóquio e no Japão tem uma loja chamada Five-G, é uma loja imensa que é só de sintetizadores, só teclado, um negócio que não tem aqui no Brasil. Eu nunca tinha visto uma parede só de modular, era uma parede inteira, grande, de uns quatro metros de largura por dois e meio, três metros de altura. O cara tinha todos os modulares, fora todos os teclados, todos os Oberheins, todos os Yamahas antigos, os Rolands antigos, os Dave Smiths⁶⁸ da vida, outros fabricantes, uns escandinavos que eu não tinha acesso, e tudo à vontade, tudo ligado, tudo à disposição para tocar. Então, eu me lembro de ter

67 Faculdade de música americana. Site oficial: < <https://www.berklee.edu/>> Acesso em: 23/12/2016.

68 Fabricante de instrumentos. Site oficial: < <https://www.davesmithinstruments.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

gasto umas quatro horas na loja, ninguém me encheu o saco, fiquei lá quatro horas tocando, mexendo nos timbres, aí foi até interessante porque o dono da loja veio falar comigo, tipo assim, “eu estou vendo você aqui, você gosta mesmo né?” E eu, ‘Cara, eu gosto muito, não gosto pouco’ (CE-IVAN, p. 15)

Este relato de Ivan é muito rico e significativo. Ivan viveu uma experiência marcante ao ter a oportunidade de manipular tantos teclados de uma vez só, teclados que não costuma ter acesso. Seu interesse foi tal que chegava a ser visível, chamando a atenção do dono da loja, que percebeu a forma como Ivan gostava apenas observando. A necessidade de Ivan em mexer em tantos teclados explica-se pela importância da vivência prática na sua formação e na formação musical como um todo, especialmente considerando os aspectos tecnológicos. Diversos estudos já mostraram a importância do contato prático com a tecnologia para seu aprendizado (CHALLIS, 2009; DILLON, 2009; SAVAGE, 2009) e Ivan, que sempre aproveitou qualquer oportunidade que tinha para manipular qualquer teclado à disposição, viveu uma verdadeira imersão nas horas que teve disponível naquela loja.

Essa experiência, recente à época da entrevista, somada ao contato com o trabalho de Jean Michel Jarre, que estava vivendo no mesmo período, atravessou-o de tal forma que Ivan afirmou: “Eu nunca fui tão *synth*⁶⁹ como estou sendo hoje. Acho que hoje ainda estou numa fase mais sintetizadora do que já estive de todos os tempos (CE-IVAN, p. 16)

5. 2. 4 Aprendizagens no contato com a tecnologia

O que Ivan mais gostava de fazer, quando tinha a oportunidade de tocar em um teclado, era mexer nos timbres, explorar o equipamento: “Descobrir, botar efeito, colocar *delay*, colocar *chorus*⁷⁰, misturar os sons...” (CE-IVAN, p. 5). No teclado dos outros, Ivan não tinha tanta liberdade, porque “ninguém sabia muito mexer e depois desarrumava tudo” (CE-IVAN, p. 5). Essa liberdade veio quando ganhou seu próprio teclado: “O meu teclado eu virei do avesso mesmo, eu tive que resetar ele algumas vezes porque tinha

69 Referência à sonoridade característica do sintetizador.

70 *Delay* e *Chorus* são alguns efeitos possíveis, para alterar o timbre.

mexido tanto, tanto... [...] Eu gostava da experimentação” (CE-IVAN, p. 5). No seu próprio teclado, Ivan “usava muito, salvava muito, criava muito” seus “próprios timbres, misturava muito as coisas, fazia um laboratório ali mesmo” (CE-IVAN, p. 4). Embora houvesse outros músicos e tecladistas na família, Ivan “era o incansável”:

Ficava todo mundo mexendo [no teclado], aí todo mundo cansava de mexer e eu ainda ficava mexendo um pouco de madrugada, com fone, ouvindo o teclado, “vai dormir”, e eu ficava lá, mexendo no teclado. Então era uma coisa que eu achava muito, quer dizer, claro que isso tinha a ver também com essa coisa de tocar, o puro e simples fazer musical, de ficar mexendo e tocando e tal. Mas era também esse gosto de mexer nos timbres, muito interessante (CE-IVAN, p. 8).

Ainda, ele destaca: “Essa *mexelança*, de mexer em timbre e tal, isso era uma coisa muito só minha, muito mais minha”. Esse interesse pelos timbres, “era uma coisa muito exclusiva” dele mesmo, “de ouvir música na rádio, ir para o rádio e tentar copiar o timbre” (CE-IVAN, p. 7), não era algo que compartilhava com outras pessoas. Uma aprendizagem empírica e, até certo ponto, solitária. Ivan vivia momentos de imersão ao explorar o teclado eletrônico e sua sonoridade, momentos pessoais, vividos na intimidade da sua subjetividade.

Eu tinha tempo, era adolescente, não tinha muita obrigação, então eu tinha muito tempo para ficar mexendo, experimentando, uma coisa bem empírica mesmo, sem nenhuma linha, nenhum guia, nenhum instrutor, nenhum livro, nada disso, era mexendo e sabendo, escutando como é que se comportava o som (CE-IVAN, p. 5).

Embora Ivan afirme que explorava sem “nenhuma linha, nenhum guia, nenhum instrutor”, a verdade é que ele tinha seus próprios referenciais como guia para seguir. A sonoridade do teclado transforma-se na sua cultura-ambiente e Ivan explorara-a de acordo com os conhecimentos prévios que tem. Na experimentação no teclado, Ivan “matura” o conhecimento que construiu no contato com suas referências sonoras, com os artistas e músicas que moldaram suas expectativas acerca do que explorar no teclado. Pode-se dizer que, na experimentação, o conhecimento “apreciativo” das referências, se transforma em conhecimento “prático-musical”, no momento em que Ivan busca reproduzir os sons que ouve ou criar os seus próprios, inspirado pelas suas audições.

Como consequência destas experimentações, Ivan aprendeu a manipular diversos aspectos do teclado, como “coisas dos filtros básicos”. Ivan avalia que aprendeu muito

“mesmo mexendo, entendendo o comportamento daquele botão”. Ivan não sabia se estava fazendo certo, mas “tinha uma impressão” (CE-IVAN, p. 9) do caminho a seguir:

Attack é uma coisa muito simples porque você mexe o botão e toca, e na hora você já percebe qual é o comportamento daquele botão em si. Talvez eu não tinha uma ideia do que eu estava mexendo na onda, que eu estava fazendo trabalho de modulação, eu não tinha essa consciência, mas eu tinha consciência de que aquilo mexia, alterava o caráter do som, enfim... [...] Então essas coisas é como eu te falei, foi a tentativa e erro mas assim, eu não tinha uma consciência de que eu estava fazendo aquilo porque eu queria fazer exatamente, encurtar o tempo da onda, eu só sabia que botava no mais e o som demorava pra acabar, mais ou menos isso (CE-IVAN, p. 9).

A importância da prática na vivência de Ivan é tal que ele veio a entender o que ele realmente queria fazer, de forma mais direta em termos técnicos, apenas algum tempo depois. Por exemplo: “Hoje eu entendo que eu queria misturar um *sinewave*⁷¹, colocar um piano em cima para ver como é que dava, e aí um timbre mais agressivo, alterar, deixar mais distorcido o som” (CE-IVAN, p. 5).

Esta vivência prática, porém, é algo que demanda tempo: é preciso estar constantemente mexendo em busca de novas ideias, novos sintetizadores, mesmo que virtuais, dedicar-se a isso (CE-IVAN, p. 14). À época da entrevista, envolvido com uma infinidade de trabalhos de gravação no seu estúdio, Ivan estava sempre buscando “aquele tempinho de mexer um pouquinho”, explorando formas de fazer “um pouquinho diferente” nos próprios trabalhos, explorando um pouco, “para daí gravar” (CE-IVAN, p. 15).

Essa forma de aprendizado é especialmente beneficiada pelo *feedback* imediato do equipamento. Nas palavras de Ivan, “você mexe o botão e toca e na hora você já percebe qual é o comportamento daquele botão em si”. Pesquisas como as de Cooper (2009), Dillon (2009) e Challis (2009), apresentadas na revisão de literatura desta dissertação, já discorreram sobre os benefícios do “*feedback* sonoro imediato” (CHALLIS, 2009, p. 69), propiciado pelos meios tecnológicos, para a aprendizagem do indivíduo.

Porém, é importante novamente ressaltar que, ao manipular os sons diretamente no teclado, Ivan também já tinha seus próprios referenciais sonoros com os quais “avaliar”

71 Referente à onda senoidal.

o *feedback* do instrumento, uma percepção musical aguçada pelas suas vivências e referências musicais. Além desses referenciais, há as vivências musicais de Ivan, na família, na igreja, tocando em vários lugares, seus momentos de leitura de manual, sua busca por estar em constante contato com o instrumento. Ivan demonstra ter consciência disso, pois, apesar de, em determinado momento afirmar que este saber é, “de certa forma”, uma “coisa intuitiva”, também considera que este domínio é resultado “de mexer, de empírico e de ler manual” (CE-IVAN, p. 9). De que “[certa] forma” este saber pode ser considerado intuitivo? Na medida em que seus conhecimentos anteriores e suas vivências musicais se mobilizam, de forma inconsciente, para fornecer as bases que convertem o trabalho realizado no momento da exploração empírica do instrumento em aprendizagem e conhecimento sedimentado.

5. 3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Ivan nasceu em 1978, mas tem pouco mais de dez anos de profissão, tendo começado a atuar profissionalmente em torno dos vinte e sete anos. Até então, Ivan, que é formado em Marketing, trabalhava como gerente de produtos em uma indústria farmacêutica: “Eu comecei a ser profissional mesmo com uns vinte e sete anos, foi quando eu enlouqueci e pedi para o meu chefe me mandar embora [...], porque eu precisava vivenciar a música” (CE-IVAN, p. 19). Ivan, em entrevista concedida à revista *Teclas e Afins*, fala como foi o início desse processo:

Quando decidi viver exclusivamente de música, queria fazer coisas que seriam muito difíceis de realizar dentro da igreja, como tocar jazz, música brasileira e rock, trabalhar com programação e todas as possibilidades que o teclado oferece. Seria difícil fazer um solo de synth ou colocar um pad⁷² mais complexo. Fui tocar fora da igreja, como opção, justamente para poder tirar os solos e tocar as coisas de que eu gostava. Essa transição foi muito difícil. Morava em um apartamento com um piano, um colchão, uma geladeira e uma máquina de lavar. Fui vivendo nesse contexto e tocando todo tipo de música (RETRATO, 2015, p. 21-22)

A identificação de Ivan com a vida musical foi forte, a ponto de abandonar sua carreira no Marketing para retomar sua vida profissional na música – enfrentando todas

⁷² Synth, pad: timbres característicos do sintetizador.

precariedade que esse reinício costuma trazer, como, por exemplo, morar em “um apartamento com um piano, um colchão, uma geladeira e uma máquina de lavar”.

À época da entrevista, Ivan vinha trabalhando em alguns projetos. Entre eles, um projeto chamado “Pessoal da Banda”, que eles intitulam como “música paulistana com sotaque nordestino: música paulistana porque tem o teclado, a guitarra, distorção, [...], sons e os timbres, e tem mais [...] um percussionista e tem um sanfoneiro. É um som bem diferente” (CE-IVAN, p. 17).

Também havia recentemente gravado um disco com um saxofonista, “um disco só com os arranjos dos hinos super tradicionais, os hinos americanos, os *spiritual* americanos, que são a base das músicas da Igreja Batista” que Ivan e o saxofonista fazem parte (CE-IVAN, p. 17). São “hinos bem antigos”, regravados “com arranjo mais moderno” (CE-IVAN, p. 17). Esse disco de hinos é instrumental, e é como um “*songbook*, as melodias foram gravadas com a melodia sendo praticamente preservada, não havendo nada que o caracterize como um ‘trabalho autoral’, de composições próprias dele” (CE-IVAN, p. 17). O disco contou com a participação de alguns amigos de Ivan, que tocaram guitarra e baixo, mas “o disco é praticamente todo programado, todo feito com o teclado, o som do piano, mas regravado no teclado, as cordas, os timbres *synth*, são todos sintetizados mesmo, a parte rítmica é toda programada também” (CE-IVAN, p. 17).

Ivan também tem um projeto de “música instrumental só com sintetizadores” (CE-IVAN, p. 16). À época da entrevista, este projeto não havia ainda se concretizado. Ivan não tinha ainda “um trabalho instrumental autoral”, e explica que acaba ficando em um “impasse”: “Você sempre pensa, aí o trabalho sempre te atrapalha” (CE-IVAN, p. 17). O “trabalho” a que Ivan faz referência é o trabalho na sua produtora, detalhado a seguir no capítulo 5. 3. 1., que consome muito do seu tempo livre (CE-IVAN, p. 17-18). É compreensível a frustração de Ivan: o tempo livre que tinha, quando adolescente, para investir em horas e horas experimentando no seu equipamento, se torna escasso diante das demandas da vida adulta.

5. 3. 1 Produção musical

Ivan tem uma produtora e trabalha com produção musical, criando “trilha para publicidade, para propaganda” (CE-IVAN, p. 17). No seu estúdio, passa a maior parte do

tempo “produzindo, gravando” (CE-IVAN, p. 12). Quando tem que gravar alguma coisa, grava no teclado. Ivan trabalha, por exemplo, com um pequeno teclado, onde programa inclusive as baterias. Esse tipo de abordagem, que ele chama de “*approach*”⁷³ de programação” é uma abordagem do teclado diferente da abordagem da performance (CE-IVAN, p. 12).

O trabalho com produção musical demanda muito tempo de Ivan. Ele está sempre precisando “resolver um problema, ou encontrar um som, de fazer alguma coisa”. Aí começa a “pesquisar”, a “mexer nos sons para poder chegar em algum resultado”, mas sempre com o objetivo de resolver algum problema específico (CE-IVAN, p. 14): “É sempre assim, uma coisa que eu já tenho que criar, mexer, modular, para já gravar para resolver uma questão” (CE-IVAN, p. 15). O trabalho de “criar, mexer, modular”, que na adolescência servia a um fim exploratório, na vida adulta passa a servir aos fins específicos que o trabalho com a produção musical demanda. Ainda assim, pode-se especular que os efeitos sobre a aprendizagem continuam, ainda mais considerando a disposição de Ivan em “mexer muito”, “pesquisar muita coisa”. Talvez, justamente por ter aprendido tanto dessa forma, tendo sempre se realizado no encontro e na experimentação com o instrumento, que esta postura de estar sempre mexendo, sempre explorando, tornou-se a conduta habitual de Ivan, que a aplica em todas situações musicais da sua vida: a curiosidade e o desejo de aprender acabam por encontrar seu caminho mesmo nos campos mais áridos das demandas profissionais.

Também, o fato da “relação dos tecladistas com produção” ser “uma ligação muito íntima”, faz com que este se torne um campo de atuação profícuo para este instrumentista, que encontra aí um espaço para aprender e desenvolver-se. Para Ivan, quando comparado com outros instrumentistas, a relação da produção musical com os tecladistas torna-se “uma competição muito desleal”, fato que “tem uma explicação muito justa” (CE-IVAN, p. 18):

[O teclado] é a interface da música digital, é a interface de toda essa tecnologia que evoluiu. [...] [No teclado] você consegue fazer tudo, e toda a facilidade de sequenciamento foi moldada para quem era tecladista. Hoje em dia, você programar uma bateria num tecladinho como esse, um camarada que não é tecladista vai gastar muito mais tempo para fazer, a gente faz isso em tempo real, toca como se fosse um baterista

73 Termo em inglês para “abordagem”.

normalmente, então a curva de tempo que a gente tem para resolver coisas assim de produção é muito menor, em uma hora você tem uma trilha pronta, você que é tecladista, então isso favorece muito, é uma vantagem competitiva muito desleal com os outros. Então a gente acaba trabalhando e focando nisso porque isso é muito simples, muito rápido, a interface são as teclas das quais a gente estudou a vida inteira (CE-IVAN, p. 18).

Considerando que o teclado é uma das “interfaces da música digital”, o instrumento acaba se tornando uma via material (O’NEILL, 2002, p. 92) pela qual o tecladista consegue construir sua identificação com a tecnologia da música e as áreas onde ela se faz mais presente. A competição torna-se “desleal” porque outros instrumentistas, para atuarem em um contexto tecnológico, precisam construir uma intimidade com as teclas que os tecladistas já possuem.

5.3.2 *Sideman*

Ivan também atua como *sideman*⁷⁴, acompanhando artistas, e, à época da entrevista, trabalhava com as cantoras Luiza Possi⁷⁵ e Bruna Caram⁷⁶ (CE-IVAN, p. 17).

Sua atuação com estas cantoras é assim descrita: “A Bruna Caram e a Luiza [Possi], elas são um pouco mais parecidas, o que na verdade muda para mim hoje em dia é que na verdade eu tenho essas duas artistas, mas eu tenho quatro shows diferentes” (CE-IVAN, p. 22). Cada cantora tem um show de “piano e voz”, nos quais Ivan trabalha com um “*approach* diferente mesmo [...] [com] muito mais responsabilidade”, porque é ele, ao piano, que “conduz o ritmo, conduz a harmonia”. Ivan, neste tipo de show, é “a banda naquele momento”: “Esse show, por exemplo, você tem que saber todas as melodias, todas as introduções, estar muito ligado na questão do andamento, estar muito ligado a alguma nuance que a cantora mude, que é ela interpretando” (CE-IVAN, p. 22). A preparação, antes do show, demanda uma grande concentração:

74 De acordo com o dicionário on-line *Reverso* “sideman é o membro de uma banda de dança ou grupo de jazz que não seja o líder” (tradução nossa). No caso de Ivan, trata-se dos músicos instrumentistas que integram a banda de cantoras em carreira solo. Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/ingles-definicao/sideman> > Acesso em: 30/12/2016.

75 Cantora e compositora brasileira, nascida no Rio de Janeiro, em 1984. Site oficial: <<http://luizapossi.com.br/> > Acesso em: 23/12/2016.

76 Cantora e compositora brasileira, nascida em São Paulo, em 1987. Site oficial: <<http://brunacaram.com.br/> > Acesso em 23/12/2016.

[...] quando eu tenho que pensar nesse show de piano e voz, que aí é outro *approach* mesmo, é outro jeito de pensar, tem que ter um tempinho para me concentrar antes, tem que olhar o *set list*, mentalizar aquilo, ter um aquecimento físico mesmo, motor, ter uma passagem de som que às vezes eu tenho que tocar num piano que tem no teatro ou que tem no espaço e aí eu tenho que gastar um pouquinho mais de tempo para poder me acostumar com o som do instrumento, com o som da sala, preciso um pouco mais dessa preparação (CE-IVAN, p. 22).

Em situações como essa, nota-se que o vínculo de Ivan com o piano se reascende e ganha força. Embora imerso na tecnologia e no universo dos teclados eletrônicos, Ivan não deixa de ser pianista. Seus conhecimentos musicais, domínio das teclas e do instrumento em si permanecem e mobilizam-se, de forma que Ivan consegue, de forma segura e concisa, atuar sozinho, durante shows inteiros, tocando apenas piano.

Por outro lado, cada cantora também tem “shows de banda” (CE-IVAN, p. 22). A preparação em si “não muda muito” (CE-IVAN, p. 22). Bruna Caram e Luiza Possi têm estilos parecidos, com suas peculiaridades: “[...] o trabalho da Bruna Caram é mais pianístico mesmo e a música é mais MPB pura, o trabalho da Luíza é um pouco mais híbrido, hoje em dia tem mais elementos eletrônicos” (CE-IVAN, p. 22).

Com Bruna Caram, além de *sideman*, Ivan também é diretor artístico (CE-IVAN, p. 22). Nessa posição, Ivan tem “mais autonomia e mais responsabilidade com os músicos”, porque cabe a ele “escrever os arranjos, transcrever as músicas, coordenar os ensaios” (CE-IVAN, p. 22).

Com Luiza Possi, Ivan não atua como diretor musical, porém, “porque a banda é muito antiga” e todos tocam junto “há muito tempo, [...] o trabalho do diretor musical é mais operacional”. Por exemplo, se “tem música nova, ela quer colocar música nova no repertório, ele transcreve e tudo o mais” (CE-IVAN, p. 23). À época da entrevista, Luiza e seus músicos estavam gravando vídeos para um projeto, o “Lado LP”, com suas próprias versões de músicas famosas e Ivan explica que esses arranjos foram feitos “na hora”, por todos, não só pelo diretor musical (CE-IVAN, p. 23). Ivan explica que, no trabalho dos arranjos, tem “a responsabilidade harmônica”, enquanto o diretor musical, como baixista, explora mais a questão rítmica. Assim, o processo de construção desenvolve-se de forma democrática (CE-IVAN, p. 23).

5. 4 TECLADOS E DEMAIS EQUIPAMENTOS

O primeiro teclado de Ivan, o Roland A30 trazia como novidade a “tecla *full⁷⁷*”, isso significa que “era uma tecla que imitava o formato de uma tecla de piano, então naturalmente tinha uma resposta um pouco melhor, um pouco mais pianística, mas era uma tecla muito, muito leve” (CE-IVAN, p. 10). A diferença de peso entre o teclado e o piano era uma questão que preocupava particularmente a professora de piano de Ivan, que chamava sua atenção para que ele não parasse de estudar no piano, conforme já mencionado (CE-IVAN, p. 10).

Refletindo sobre o assunto, Ivan analisa que, em comparação com os teclados dos anos 90, as teclas dos teclados atuais são de uma “qualidade baixa”, com muitos teclados em que “a tecla é muito leve”: “Ele [o primeiro teclado] tinha essa característica dessa tecla, e a tecla era uma... Naquela época ainda, na década de noventa, se fazia um teclado comum, as teclas, mesmo que seja de plástico eram teclas que não eram tão leves, tão de qualidade baixa como é feito hoje” (CE-IVAN, p. 10).

Assim, quando começou a estudar teclado, “não sentia diferença” entre o teclado e o piano (CE-IVAN, p. 10), embora, quando ficava “muito tempo tocando teclado e ia para o piano”, sentia uma “dificuldade de readaptação” (CE-IVAN, p. 10). Por outro lado, Ivan conta que “ [...] sempre tocava muito piano e tocava muito teclado”, assim, quando ia tocar teclado depois do piano, “o teclado [...] dava uma balançada, uma sacolejada, que era muita força no instrumento que era portátil”, então seu “teclado sempre andava balançando na estante” (CE-IVAN, p. 10-11). Fora essas questões, não tinha muitos problemas entre alternar teclado e piano, “até porque, tocava bastante piano”, e porque “tocava muito piano”, não estranhava tanto (CE-IVAN, p. 11).

O aspecto da tecla pesa na escolha de Ivan ao optar por um teclado ou outro, priorizando o tipo de tecla que mais lhe agrada (CE-IVAN, p. 11). Ivan conta sobre um teclado da Roland, que a empresa emprestou para ele, e que teve “muita dificuldade” em se adaptar, porque a tecla era “muito leve” (CE-IVAN, p. 10). Ele usa pouco esse teclado porque realmente não gosta da tecla (CE-IVAN, p. 25). Ivan gosta de teclas mais pesadas

77 Referência à tecla do piano, “cheia”, diferente da tecla vazada característica de alguns teclados.

e relembra um período da sua carreira em que trabalhou continuamente com um instrumento de teclas mais leves e como estranhou isso, optando por não usar mais esse tipo de teclado:

[...] durante uns dois anos eu toquei com um Motif da Yamaha⁷⁸, e aí eu sentia muita diferença, quando eu voltava com teclado de tecla pesada, [...] porque o Motif era, apesar de ser um de setenta e seis teclas, era um teclado muito leve, a tecla era muito leve, aí quando eu ia tocar o piano eu sempre estranhava. Por conta disso, depois desses dois anos usando muito o Motif eu acabei decidindo, mesmo que é muito complicado assim, em matéria de carregar, de portabilidade, colocar um teclado de oitenta e oito teclas, de tecla de *hammeraction*⁷⁹ mesmo para poder trabalhar nos shows (CE-IVAN, p. 11).

Eventualmente, a questão logística, citada por Ivan, se constitui em um problema intransponível e ele acaba tendo que levar “outro teclado, mais leve”, momentos em que estranha muito (CE-IVAN, p. 11) porque:

[...]hoje eu toco bem mais piano, gravo bem mais com piano, uso bem mais o teclado, aí quando eu saio pra fazer... a qualidade das teclas como eu te falei baixou muito, então as teclas são muito leves, ela tem mola, então a sensação é muito diferente, e aí ficou muito ruim, muito alto (CE-IVAN, p. 11).

Quando sabe que vai precisar tocar numa tecla mais leve, Ivan gasta “um pouquinho de tempo tocando” para “reprogramar o peso da mão” (CE-IVAN, p. 12). Ele conta sobre um show recente, em que viajou para tocar com Luiza Possi e com uma orquestra:

[...] aí eu tive que tocar com orquestra, estava louco para tocar com o meu piano porque eu poderia até explorar o tamanho do instrumento, e aí eu não pude, não deu para fazer, aí eu levei o teclado pequeno. Então eu tive que ficar um tempo no hotel, praticando aquelas músicas que eu ia tocar, para me reacostumar com as teclas, sempre acontece um pouco disso assim (CE-IVAN, p. 12).

Existem situações, por outro lado, que Ivan opta por usar teclas mais leves, por exemplo, quando quer “gravar uma coisa de órgão”, ele tem “um teclado que é simulador de órgão” e também pondera que “não dá para você ficar fazendo *glissando* toda hora com a tecla pesada que você vai machucar o seu dedo mesmo”. Assim, opta por

78 Série de sintetizadores da Yamaha. Site oficial: < http://br.yamaha.com/pt/products/music-production/synthesizers/motif_xf/?mode=series > Acesso em: 23/12/2016.

79 Tradução literal: ação de martelos. Referente ao mecanismo do piano.

determinados teclados mais leves quando quer “fazer algum efeito em que a tecla leve” o favorece (CE-IVAN, p. 11).

À época da entrevista, Ivan estava trabalhando com um “controlador MIDI”, da Studio Logic⁸⁰, “uma marca italiana, que a tecla simula com muita proximidade o martelo do piano de cauda” (CE-IVAN, p. 11). Segundo Ivan, também a Roland havia desenvolvido “uma tecla específica” que simula a tecla do piano: “até tem uma textura de madeira, a sensação tátil também é muito próxima à madeira, o peso dela é excelente, tem um rebote que aí você não estranha quando toca nela e quando você toca no piano” (CE-IVAN, p. 11).

Nesse relato, destaca-se claramente como o piano se estabeleceu como uma referência para Ivan. Mesmo imerso na tecnologia, atuando como tecladista e, até mesmo afirmando que nunca esteve tão “*synth*” como nesse momento, quando avalia a qualidade da tecla de um teclado, avalia tendo como a referência a tecla do piano: a tecla é tão boa quanto quão parecida for com a tecla do piano.

Em termos gerais, Ivan está muito satisfeito com seu *setup*⁸¹, que teve tempo e condições para montar (CE-IVAN, p. 23). Também, “por conta de trabalhar com esses artistas, de ter uma receptividade boa na Roland”, acaba por receber “tudo que é lançamento” (CE-IVAN, p. 23). Ivan tem um *setup* para cada necessidade (CE-IVAN, p. 24):

No caso do seu trabalho como *sideman* de Bruna Caram e Luiza Possi, que “são muito parecidos”, ele trabalha “com o mesmo teclado para as duas, que é um FA-08⁸²: teclado de tecla pesado, que tem piano, *rhodes*, *vulitzer*, órgão, timbre de cordas, várias coisas assim” (CE-IVAM, 24).

O Yamaha Motif, teclado que passou a usar com menos frequência em função das teclas leves, utiliza quando precisa “de alguma coisa muito eletrônica, muito pop”, ou ainda, festas, “baile, casamento, essas coisas”, situações em que também optava pelo

80 Fabricante de instrumentos musicais. Site oficial: < <http://www.studiologic-music.com/> > Acesso em: 23/12/2016.

81 Na atuação dos tecladistas, faz referência à “configuração” ou ao “conjunto” de equipamentos com o qual o tecladista trabalha.

82 Teclado Workstation da Roland. Disponível em: < <http://roland.com.br/products/fa-08/> > Acesso em: 01/01/2017.

Motif, em função de ser “um teclado muito versátil, muito poderoso, tem muito timbre bom de muita coisa” (CE-IVAN, p. 24).

Ivan também tem “outro controlador de cinco oitavas”, que utiliza quando vai trabalhar com “alguma coisa muito específica, alguma coisa que não tem teclado nenhum, porque é um negócio muito delicado, muito detalhado, muito específico”, situações em que opta por trabalhar com os instrumentos virtuais, ligando “esse teclado no computador”, trabalhando com ele “em virtual, usando os timbres do computador” (CE-VINI, p. 24).

Ivan também tem “um teclado analógico [...], para as gravações”, que usa quando “vai gravar algum disco, alguma coisa mais diferente” em que queira “levar um timbre legal, uma coisa mais específica” (CE-IVAN, p. 24).

Além disso, também tem “teclados menores, mais leves, [...] um que é um simulador de órgão, um VR-09⁸³” para quando precisa “tocar alguma coisa tipo, um evento, e não vai ter *road*⁸⁴, não vai ter nada” ou quando vai tocar na televisão, que “é um negócio que exige ser rápido para resolver”. Nessas situações, leva “esse teclado que é um teclado bem levinho”. Também leva esse teclado quando vai viajar de avião, pois ele vai “na cabine em cima” e não precisa “despachar nada” (CE-IVAN, p. 24).

Finalmente, Ivan tem “outro controlador” que utiliza “numa emergência”, se, por exemplo, “vai ter dois shows de duas bandas diferentes, e aí você quer deixar um *setup* lá, não vai dar tempo de montar e desmontar”, deixa esse teclado para ser montado nessas emergências (CE-IVAN, p. 25).

Embora esteja “muito satisfeito” com os teclados que tem, por se considerar um “*nerd*” e gostar muito de teclado, sempre quer “ter mais alguma coisa”, está sempre “pensando na possibilidade de ter mais alguma coisa” (CE-IVAN, p. 23).

Trabalhando com música, Ivan “acaba tendo condições de comprar mais coisas”, como revela: “Eu tenho mais de oito teclados, que eu trabalho para diferentes coisas, mas sintetizadores mesmo eu estou começando a colecionar” (CE-IVAN, p. 16). À época da entrevista, Ivan estava “na caça” de alguns modelos, curtindo muito “essa ideia de

83 Teclado da Roland que integra piano, órgão e sintetizador. Disponível em: <http://roland.com.br/products/v-combo_vr-09/> Acesso em: 01/01/2017.

84 Termo para ajudante que auxilia no transporte e na montagem do equipamento dos músicos.

coleccionar” (CE-IVAN, p. 16). Ivan tem “um Juno Alpha⁸⁵, que é um teclado da década de oitenta”, em que “você mexe no som, o som tem vida, você consegue mexer no som em tempo real. É o primeiro teclado da Roland que faz isso, da época ele é um dos primeiros” (CE-IVAN, p. 16). Ivan acaba “guardando [...], arranjando sempre uma desculpa” para ficar com os teclados: “Eu fico com dó de vender. Eu gosto de comprar, mas eu não gosto de vender” (CE-IVAN, p. 25). Embora não utilize todos teclados sempre, Ivan sempre acha “uma desculpa para mexer de tempos em tempos” nos teclados (CE-IVAN, p. 25). Ivan tem um depósito na sua casa, onde fez “um monte de prateleiras” e onde guarda os teclados (CE-IVAN, p. 25).

Ivan tem afeto pelos seus equipamentos – que compra, coleciona, manipula. Os teclados eletrônicos representam um aspecto material importante da sua identidade. A necessidade de ter vários modelos, comprar e guardar pode ter tido sua origem ainda na sua juventude, quando teve contato com diversos modelos, em função de estar constantemente experimentando o teclado de outras pessoas. Assim, Ivan esteve sempre desperto para a diversidade de equipamentos, estando continuamente interessado em explorar e conhecer uma grande diversidade de teclados.

5. 5 USOS DA TECNOLOGIA

Ivan trabalha com “pesquisa” de timbre todos os dias, em função do seu trabalho na produtora (CE-IVAN, p. 14). À época da entrevista, por exemplo, Ivan estava desenvolvendo um trabalho que consistia de 56 faixas. A maioria era realmente “piano, baixo e bateria”, mas para “outras coisas”, Ivan tem que “achar outros timbres” ou o timbre que está acostumado a usar, tem de “mexer um pouco para modificar, criar uma característica diferente, até para variar m pouco a sonoridade” (CE-IVAN, p. 14). Ivan também entende que:

[...] cada timbre vai ter uma característica, uma intenção, um jeito de você aplicar à frase. Tem algumas frases que ficam melhores com determinados timbres, quer dizer, eu acho que isso é de gosto, acaba todo mundo gostando daquele som numa determinada expressão, numa determinada linguagem (CE-IVAN, p. 13).

85 Sintetizador da Roland, produzido em 1986. Disponível em: <
<http://www.vintagesynth.com/roland/ajuno1.php>> Acesso em 01/01/2017.

Assim, “em cada som, cada música, cada ideia [...], cada timbre, às vezes, determinado andamento da música, determinada ideia rítmica, de repente eles não combinam muito” (CE-IVAN, p. 13). A combinação desses fatores, muitas vezes “é uma coisa de gosto”, em que o tecladista “vai optando por isso, [...] vai optando por trocar o timbre ou até mesmo tocar de outra forma” (CE-IVAN, p. 13).

Ivan gostava de usar o timbre *synth lead*⁸⁶ dos Moogs⁸⁷, para estudar, uma referência aos “improvisos de Chick Corea” que tanto gostava de experimentar (CE-IVAN, p. 13): “[...] então basicamente [usava] os timbres de *mono synth*, os timbres monofônicos, sempre gostava muito dessa textura do som, dessa característica do som monofônico, da performance do som monofônico, era muito legal, então era uma coisa que eu usava muito” (CE-IVAN, p. 13).

Ivan também trabalha muito com *samples* e instrumentos virtuais, e está sempre fazendo buscas na área (CE-IVAN, p. 14). Comparando instrumentos virtuais e reais, Ivan avalia “a qualidade evoluiu muito” e que, excetuando-se os instrumentos *vintages*, faz pouca diferença ter o instrumento real ou virtual (CE-IVAN, p. 24). Ivan trabalha muito com trilha e às vezes, precisa gravar com instrumentos peculiares. À época da entrevista, havia acabado de entregar um trabalho em que precisou usar o som de um *taiko*⁸⁸ japonês (CE-IVAN, p. 14). Agregado a isso, também trabalha muito com instrumentos virtuais. Essas tecnologias são essenciais, pois:

[Eu] não teria como gravar uma orquestra ou gravar um *taiko* japonês, então eu pesquiso muitos *samples*, eu conheço um pouco melhor essa coisa de como trabalhar com *samples* e fazer uma mescla de timbres, e eu praticamente produzo e crio no computador, então no meu computador eu tenho vários instrumentos virtuais (CE-IVAN, p. 14).

Ivan, que tem uma ampla coleção de instrumentos virtuais (CE-IVAN, p. 14), busca, ao usar o timbre de outros instrumentos, ser cuidadoso para permanecer “verossímil”:

[...] você tem o timbre de violão e você tem o teclado, e aí você não pode tocar o som do violão como se você tivesse tocando piano, você tem que

86 Timbre característico de sintetizadores.

87 Sintetizador que “revolucionou o som e o papel dos tecladistas” (FRITSCH, 2013, p. 59). Site oficial: <<https://www.moogmusic.com/>>. Acesso em: 19/12/2016.

88 Instrumento de percussão japonês. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Taiko>> Acesso em: 23/12/2016.

entender um pouco. Como eu sou violonista, [...], eu acabo entendendo como é que toca o violão para poder tocar o violão no teclado e soar verossímil, mas a mesma ideia também da orquestração, não adianta você tocar... você vai fazer umas cordas no teclado e você faz lá uma acorde como se você fosse tocar piano [...] e isso para o tecladista é muito mais fácil dele saber ou pelo menos ter condição técnica, condição motora de adaptar tudo isso para ser cada vez mais verossímil (CE-IVAN, p. 18)

Em função desse uso, Ivan entende que cabe ao tecladista, que trabalha desta forma, ter “uma percepção de como funciona minimamente” cada instrumento (CE-IVAN, p. 18). A tecnologia dos *samples* e dos instrumentos virtuais torna o teclado eletrônico “um dos instrumentos mais versáteis que existe” (CE-VINI, p. 18), exigindo do seu instrumentista o conhecimento apropriado para lidar com essa versatilidade.

5. 5. 1 Aquisição de teclados e *softwares*

Algo que Ivan faz “de tempos em tempos” é comprar “um sintetizador virtual [...], uma coisa nova”, um equipamento que o interesse, uma biblioteca que precise fazer, mexer (CE-IVAN, p. 24). Ivan adquire instrumentos virtuais porque é “mais barato” e hoje em dia “a qualidade também é muito boa” (CE-IVAN, p. 24).

Ivan segue dois critérios para adquirir novos equipamentos: um “racional” e outro “emocional” (CE-IVAN, p. 26). Por um lado, ele pondera sobre o custo-benefício de adquirir um teclado:

Eu acabo fazendo uma conta de custo-benefício mesmo, uma conta de quem compra uma máquina para poder trabalhar, você tem uma empresa lá e você fala, essas máquinas estão devagar, eu preciso trabalhar mais, produzir melhor, e essas máquinas estão obsoletas. Aí você faz um estudo de custo-benefício e aí você vê aquilo que pode melhorar, ou um teclado que tem uma qualidade de som melhor, que você consiga fazer uma manobra financeira de que aquilo não vai te onerar tanto, que isso vai se pagar no trabalho em si, isso é uma questão. Então tem esse fator mais racional, essa coisa que é pura e simplesmente custo-benefício (CE-IVAN, p. 25-26).

Por outro lado, há o fato “emocional”:

[...] tem a coisa assim, do tipo, o teclado que você sempre quis ter, aí você sabe que alguém está vendendo um teclado daquele, e aí o cara está precisando vender mais barato porque está precisando de dinheiro, aí você pensa, poxa, eu tenho esse dinheiro, então é uma questão

emocional, não tem uma relação com a razão em nenhum momento (CE-IVAN, p. 26).

O mesmo se aplica à aquisição de programas: algumas vezes, a aquisição de um novo instrumento virtual ou uma biblioteca é em função de algum serviço específico, em que aquela compra vai “resolver o problema”. Assim, Ivan considera que vai ganhar “tanto”, vai “separar um valor daquele tanto para poder realizar aquilo, porque senão, não poderia fazer” (CE-IVAN, p. 26). E, algumas vezes, Ivan faz essa aquisição simplesmente porque achou um “som legal” e, não sendo tão caro, vai lá e compra (CE-IVAN, p. 26).

Ivan demonstra ter uma relação carregada de afetividade pelo seu equipamento, pela sonoridade, pela música produzida por ele, por isso não é difícil imaginar o peso que o lado emocional tem na hora de adquirir um equipamento ou software. A experiência de comprar um novo equipamento é rica, precedida por testes e pesquisas (CE-IVAN, p. 26). A afetividade aparece nas palavras de Ivan, quando descreve o momento em que finalmente adquire o teclado e o traz para casa: “Paixão, paixão, o dia inteiro toca, de madrugada...” (CE-IVAN, p. 26). Ivan gosta muito de adquirir um teclado novo e aprender sobre o novo equipamento:

Adoro fazer isso, mexer, abro o manual, ficar lá lendo, eu acho isso muito legal [...]. É o ponto mais legal, você tirar da caixa, ligar, ficar tocando, escutando o som. [...] quando é o seu teclado, quando está lá no seu estúdio, está lá montadinho, a hora que você quiser você põe o fone de ouvido, toca de madrugada, paixão, é paixão (CE-IVAN, p. 26).

Talvez porque, nos seus primeiros contatos com o instrumento, Ivan tenha passado tantos anos dependendo de outras pessoas e de situações específicas para poder explorar um teclado eletrônico, na conjectura da vida adulta, com condições para comprar o próprio equipamento, Ivan vivencie com tanta intensidade o momento de explorar seu novo teclado.

Ivan já não se considera mais “tão perdulário” ao gastar com teclados, pois hoje tem sua família, suas filhas, sua casa, “outras coisas para gastar além do que comprar teclado” (CE-IVAN, p. 24). Também, recebendo alguns teclados da Roland e podendo comprar outros teclados “muito mais barato”, Ivan acaba por não investir em, por exemplo, um teclado da marca Nord⁸⁹, “que às vezes custa quatro mil dólares”. Ivan opta

89 Fabricante de teclados. Site oficial: < <http://www.nordkeyboards.com/>> Acesso em:

por comprar, por exemplo, “um teclado da Roland que [...] é compatível com” o teclado que tem e pode adquiri-lo por “três, quatro mil reais”, de forma que “fica muito desleal a questão econômica” (CE-IVAN, p. 23).

5. 5. 2 Equipamentos e tecnologia ideal

Em termos de outros equipamentos, muita coisa Ivan não compra porque “realmente é muito caro” (CE-IVAN, p. 28). Mas considera que tem tudo “que é imprescindível”, entende que tem “uma tecnologia razoável (CE-IVAN, p. 28).

Para trabalhar, Ivan pondera que é preciso partir de uma tecnologia mínima: “se você não tiver um teclado [...], um negocinho que seja para você trabalhar você não consegue” (CE-IVAN, p. 28). A partir daí, “o talento, a pesquisa, o debruçar sobre a tecnologia que você tem disponível, às vezes conta muito mais do que simplesmente você ter o recurso para comprar aquela tecnologia se você julga que é específica para resolver o seu problema” (CE-IVAN, p. 28). Ivan não tem dúvida de que “a deficiência tecnológica é superada pela qualidade de execução”. O fator humano ainda é o mais importante (CE-IVAN, p. 28).

Quando a tecnologia não é suficiente, Ivan afirma:

Não é porque a gente é brasileiro que a gente tem que ser criativo, a gente tem que ser criativo porque nós somos seres que vivem da criatividade, então a gente acaba tentando achar uma outra saída, outra solução para aquilo. A gente, como brasileiro, tem essa capacidade de se adaptar ao meio, então fica difícil até dizer assim, o que eu faço quando não tenho como, a gente sempre tem que achar um jeito com aquilo que a gente tem (CE-IVAN, p. 28).

Ivan é grato por ter “a condição mínima de ter pelo menos um teclado, algum som de alguma coisa (CE-IVAN, p. 28). Ele relembra que, quando começou “a tocar profissionalmente [...], tinha um teclado muito xixelento, muito ruinzinho: o teclado era um Juno [...]. É um teclado super simples, não tinha quase recursos” e “trabalhava com aquilo [...], se virava com aquilo ali”, mesmo naquela época já tendo teclados como o Motif, o Korg e outras “coisas muito melhores” (CE-IVAN, p. 28).

Por outro lado, quando Ivan tem os meios para adquirir uma tecnologia que ele necessita, mas não tem, ele os adquire. Ele exemplifica lembrando o trabalho em que lhe foi solicitado que usasse sons de *taiko*: “e aí eu acabei comprando uma biblioteca que era o som do *taiko* gravado, então é um negócio muito específico, legal, mas dificilmente eu vou utilizar aquilo para alguma coisa como eu utilizei só para fazer essa trilha” (CE-IVAN, p. 28). Ainda assim, Ivan explica que se não tivesse “condição, se isso fosse um negócio absolutamente muito caro”, aí ele iria “se virar para chegar naquilo da melhor forma possível” (CE-IVAN, p. 28).

Quando perguntado sobre o uso de tablet, Ivan afirma que ainda prefere utilizar seu computador. Ele tem “alguns trabalhos no computador”, tendo que andar sempre com este, então o tablet “seria mais um elemento para levar na mochila de trabalho”. Já o computador, está sempre consigo, sendo essencial na produção, para fazer uma trilha, para gravar. O “computador é absolutamente imprescindível” (CE-IVAN, p. 27).

Indo além, Ivan explica que o computador chega a ser “mais imprescindível do que o próprio teclado”, isso porque:

[existe] um programa da Apple chamado Logic que você aciona as letras maiúsculas e aparece um teclado de piano na tela [...] então você consegue gravar tocando a tecla do teclado do computador. Então num momento de extrema necessidade você consegue fazer alguma coisa ainda sem o teclado e sem o computador você não teria essa facilidade (CE-IVAN, p. 27).

Questionado sobre apresentar-se utilizando apenas o computador, Ivan afirma que “hoje em dia, você pode fazer isso” e que “talvez não teria muito problema, a partir do momento que dominasse melhor, ou tivesse que pensar numa peça que não utilizaria muito o teclado, não teria problema com isso”, e nem “se ofenderia” (CE-IVAN, p. 31).

É interessante observar a própria versatilidade de Ivan. Embora tenha o piano como referência, seja também pianista, inclusive atuando profissionalmente dessa forma junto de Luiza Possi e Bruna Caram, Ivan também vê potencial no computador para que ele substituía o instrumento musical tradicional. Isso se deve, provavelmente, ao fato de Ivan sentir-se tão realizado com a manipulação e edição de timbres, que, no momento que o computador se torna mais um meio para explorar a síntese sonora, este passa a ser mais um instrumento musical possível, considerando, inclusive, a possibilidade de apresentar-se utilizando apenas ele. Soma-se a isso todo o trabalho e envolvimento de

Ivan com a produção musical e o papel que o computador tem nessa área. A combinação da iniciação musical no piano e no violão, mais o interesse e a vivência de Ivan junto da tecnologia da música resultou em um músico versátil com disponibilidade para atuar nesses diversos contextos. Porém, alguns conflitos se estabelecem no encontro destas vivências musicais de Ivan – discutidos na próxima seção.

5. 5. 3 Visão sobre a tecnologia

Para Ivan, a tecnologia na área da música avança cada vez mais e exemplifica, citando um novo instrumento de teclado, lançado à época da entrevista, o Roli⁹⁰, “um teclado todo de espuma, com o teclado de borracha [...], ele tem uma sensibilidade extra que é uma sensibilidade tátil, de pegar”, que não tem no piano (CE-IVAN, p. 30). É um instrumento em que você tem “o som na mão, assim como você tem nos instrumentos de corda” (CE-IVAN, p. 30).

Então a cada vez mais essas coisas são fantásticas, porque propõe um desenvolvimento sonoro, uma relação com o som completamente diferente. Então talvez daqui para os próximos cinco anos a gente vai ter muita evolução dos teclados falando especificamente da nossa atividade (CE-IVAN, p. 30).

Ivan acredita que a tecnologia “serve para a gente criar mais asas, aumentar mais o tamanho das asas, não para gente voar só através da tecnologia”. Assim, seguindo esta linha de raciocínio, Ivan explica que nunca deixou “de fazer nada porque não tinha uma coisa tão boa” (CE-IVAN, p. 28), isto é, na sua perspectiva e seguindo sua metáfora, afirma que nunca dependeu da tecnologia para alçar voo.

É importante para Ivan deixar isso claro, porque ele entende que a tecnologia “acaba realmente formando piores profissionais do que se existia anteriormente” (CE-IVAN, p. 29). A forma como as gravações evoluíram exemplifica, de forma paradigmática, essa questão.

90 Mais informações, no site oficial: <<https://roli.com/products/seaboard-grand>> Acesso em: 03/12/2016.

No “começo das gravações dos estúdios [...], antes de ter a gravação não linear, você tinha um músico que pudesse executar a música de ponta a ponta, como dez músicas ou quantas fossem gravar, sem errar, com primor, com domínio de dinâmica, domínio de técnica” (CE-IVAN, p. 29). Antigamente, no contexto das gravações lineares, “os instrumentistas, principalmente os de orquestra, [...] eram impecáveis, não tinham nem afinador eletrônico, o cara tinha o ouvido fantástico, a orquestra inteira tinha um ouvido primoroso para afinar os instrumentos” (CE-IVAN, p. 29). Com o advento da tecnologia e da gravação não linear, “o cara vá lá, para, conserta aquele pedacinho”, de forma que “a tendência é a qualidade execução cair muito” (CE-IVAN, p. 29). Dessa forma, na sua opinião, a “evolução da tecnologia que veio facilitando as coisas, foi empobrecendo, ou pelo menos inibindo o afloramento dessas coisas” (CE-IVAN, p. 29).

Com a facilidade e o acesso promovido pela evolução da tecnologia, Ivan observa um aumento na “quantidade de gente” trabalhando com gravação e produção, e, muitas vezes, “você tem muita gente hoje que não entende de música, não sabe que acorde está fazendo, não entende o básico da música e está produzindo disco em casa com computador” (CE-IVAN, p. 29). Essa situação do tipo “recorta, do copia e cola, do recorta e cola” tornou-se algo “muito comum” (CE-IVAN, p. 29). Ivan pondera que a “tecnologia acabou trazendo muita gente que não tem condição, que não dá para ser chamado de músico, de uma forma até mínima [...] para esse universo da música”, isso sem nem considerar a questão profissional (CE-IVAN, p. 30).

Também, na sua visão, a tecnologia facilitou a exploração da “cultura de massa”:

[...] essas coisas acabam trazendo para a música outra percepção. Eu, de certa forma, acho que a cultura de massa acaba absorvendo esse tipo de coisa porque como tem muita gente fazendo sempre vai ter muita novidade, então é muito mais fácil você explorar o David Guetha porque de três em três meses ele faz um *single*, do que você explorar Beethoven que já morreu, é difícil de tocar e nem todo mundo vai ter paciência de escutar Beethoven. Então a tecnologia nesse aspecto acaba favorecendo a cultura de massa e trazendo essa música mais descartável (CE-IVAN, p. 29).

Ao afirmar que “tem muita gente hoje que não entende de música, não sabe que acorde está fazendo, não entende o básico da música” e que tem “muita gente que não tem nem condições, não dá para ser chamado de músico”, Ivan revela seus valores musicais, ou, melhor dizendo, os valores que representam “um grupo definido” de

pessoas (PERRENOUD apud SETTON, 2008, p. 17), neste caso, os músicos, grupo com o qual entende que se integra ao dominar o conhecimento musical. Este conhecimento não é tecnológico: é “o acorde”, é “o básico”. Se existe um grupo de pessoas que, através da tecnologia, está atuando na música sem esse conhecimento, para Ivan, eles não se qualificam como músicos – embora o próprio Ivan considere, numa situação hipotética apresentada anteriormente, apresentar-se apenas com o computador. Ivan também critica “essa música mais descartável”, trazida pela tecnologia, evidenciando uma visão carregada de relações e conflitos históricos.

A fala de Ivan alinha-se com a situação discutida por Cooper (2009) e trazida no referencial teórico desta dissertação. Cooper desenvolveu em sala de aula um trabalho de composição com softwares e, embora os alunos tenham gostado muito do trabalho e ele tenha sido especialmente significativo para aqueles que não dominavam um instrumento e viram-se, por meio do software, capazes de produzir música mesmo assim, os estudantes sentiram que a aula não teve muito valor musical porque não foram ensinados sobre notas, afinação e coisas técnicas (COOPER, 2009). Ivan reproduz o mesmo discurso dos alunos, mas em um nível profissional: embora a tecnologia permita que se produza muita música por meio de seus recursos, Ivan entende que esta música não terá valor se não for produzida por um músico que domine o conhecimento musical que independe da tecnologia. O posicionamento tanto dos alunos de Cooper como de Ivan reforça a questão trazida pela autora, que entende que “o sistema de valor que se desenvolveu ao redor da música, não apenas em aulas de tecnologia da música, mas no curso de música como um todo, precisa ser reavaliado”. Para Cooper, “estudantes criaram a impressão de que o resultado de uma educação musical bem-sucedida deveria ser reconhecido por ‘coisas técnicas e notas’ – e este é um problema que precisa ser enfrentado” (COOPER, 2009, p. 34, tradução nossa).

Por outro lado, Ivan pondera que “não dá para demonizar a tecnologia” (CE-IVAN, p. 30) e olha para o lado bom da democratização promovida por ela: a tecnologia “aproximou e englobou, encampou muita gente que, talvez, sem a tecnologia, ficaria completamente fora da experiência e da vivência musical” (CE-IVAN, p. 29). São pessoas que, “há vinte anos atrás, não estariam conectadas à música e por causa dessa tecnologia do teclado, por exemplo, vai estar” (CE-IVAN, p. 34).

Ivan fala, por exemplo, do “avanço da notação musical”, afirmando: “os programas que escrevem partitura, já isso é fantástico, como isso ajuda todo mundo e como isso favorece um monte de gente que quer estudar a música, quer aprender música de verdade, quer fazer música séria” (CE-IVAN, p. 29). É interessante pontuar como, para falar de pontos positivos da tecnologia, Ivan traz um caso paradigmático do uso da mesma na sua abordagem extrínseca (SAVAGE, 2009, p. 144), isto é, utilizar a tecnologia para fazer melhor algo que já fazíamos. A partitura também é um símbolo do conhecimento musical tradicional: é preciso estudar música para entender a partitura. Assim, a tecnologia trazida pelos programas que escrevem partitura é uma tecnologia útil apenas para quem, nas palavras de Ivan, “quer fazer música séria”.

Mas Ivan também discorre sobre a disponibilização da tecnologia para “qualquer pessoa”, em qualquer lugar. Por exemplo, existe um serviço americano, que pode ser contratado no Brasil, que é “uma espécie de Netflix⁹¹ de instrumento virtual, de timbres, [que] você paga uma mensalidade e você tem acesso a todas essas bibliotecas de som, de todas essas coisas que existem de vários fabricantes. Isso já é uma revolução” (CE-IVAN, p. 30).

Outro benefício é a “disponibilização de música”, enriquecendo as influências e pesquisas sonoras de cada músico:

[...] hoje você tem acesso à pesquisa pelo Spotify, pelo Napster⁹², você tem música do mundo inteiro. Hoje em dia você quer ser influenciado pela música folclórica de uma ilha do Japão, você acessa lá e tem a música disponível pra você e aquilo pode servir como, não só simplesmente como um som diferente, como um piano que tem a maior qualidade, mas como um elemento de pesquisa e desenvolvimento que é para você que mora no Brasil, que vai usar esse elemento numa música cem por cento brasileira, mas que de alguma forma essa música da Ásia te serviu para clarear uma ideia ou para você ter algum *insight*. Eu acho muito legal as sinapses que a gente tem, você escuta uma coisa e você fala, poxa, isso dá para misturar com aquela outra, e é uma coisa que só você que teve contato com essas duas e teve aquela sinapse, aquela ideia, aquele *insight*, você consegue desenvolver um material que é muito característico, que é só seu. Então talvez, essa facilidade, essa disponibilização seja o que seja algo que me encante mais assim na tecnologia (CE-IVAN, p. 30)

91 Provedora global de filmes e séries on-line. Site oficial: < <https://www.netflix.com/br/>> Acesso em 23/12/2016.

92 Provedores de música on-line. Sites oficiais: Spotify - <https://www.spotify.com/br/> e Napster - <http://br.napster.com/> . Acesso em 23/12/2016.

Sob outro ponto de vista, Ivan também acredita que “essa evolução dos instrumentos virtuais também democratiza muito, por que alguns lugares que antigamente não se podia fazer música de qualidade hoje em dia você pode fazer” (CE-IVAN, p. 30). Na sua visão, se por um lado, a tecnologia “acaba formando piores profissionais” (CE-IVAN, p. 29), ela também “melhorou muito nesse aspecto da qualidade da gente fazer as coisas” (CE-IVAN, p. 30), ela possibilita que um trabalho seja feito com mais “qualidade”.

Finalmente, Ivan avalia que a tecnologia é “essencial”, considerando especialmente seu aspecto de divulgação (CE-IVAN, p. 31).

[...] a produção musical, claro, ela tem o seu cérebro, tem as suas ideias, existe todo o desenvolvimento da composição que é uma relação do compositor e a música. Mas para você colocar isso para fora, para você cumprir realmente o papel artístico que não é simplesmente criar, o papel artístico é criar e reproduzir, porque a música como arte, se você é o Beethoven mas você nunca saiu de dentro da sua casa e a sua música está lá, então você não é um artista, o artista realmente traduz os sentimentos das pessoas, ou traduz os sentimentos e exterioriza. Para exteriorizar, a tecnologia nesse aspecto é absolutamente essencial (CE-IVAN, p. 31)

Considerando não apenas a música, Ivan ressalta que hoje, “nós fazemos tudo através da tecnologia”, de forma que, “para o jeito que a gente se propôs a viver hoje, tecnologia é absolutamente essencial” (CE-IVAN, p. 31). Pondera-se que, para Ivan, a tecnologia é “essencial” pela forma como vivemos hoje, mas não essencial na natureza musical – cujo conhecimento que a caracteriza permanece, para si, independente das questões tecnológicas.

Quando questionado sobre o estigma que o teclado tem, de ser visto como um “instrumento mais fácil”, Ivan pondera que realmente o teclado traz em si “essa experiência, esse histórico do teclado arranjador, do teclado que já programa tudo” (CE-IVAN, p. 34). Mas, antes de tudo, ele acredita que o teclado eletrônico é um instrumento que permite, de forma mais acessível, que as pessoas tenham uma experiência musical.

[...] as pessoas realmente estão interessadas em ter uma vivência musical, o ser humano é um ser musical, uma das coisas que talvez difere o nosso comportamento *sapiens* é a nossa capacidade de fazer música. Então nesse aspecto tem gente realmente que não está interessado em tocar, tem gente que pode ser despertado para ter uma motivação, um

estímulo, para realmente aprender piano como se precisa aprender piano, como eu aprendi, como você aprendeu, mesmo que em algum momento da caminhada ele chegue ali e fale, aqui eu não vou mais porque para eu atingir mais um degrau eu tenho que me dedicar tantas horas por dia e para mim não é possível porque eu sou médico, eu sou advogado, eu gosto de piano porque eu quero tocar aquelas minhas músicas... Então para essas pessoas, a experiência musical é mais importante do que a execução musical, então tem gente que quer estar ali só porque está fazendo música de alguma forma, e o teclado favorece às pessoas fazer música de alguma forma com um acabamento um pouco melhor do que um piano mal tocado. O teclado tem *reverb*⁹³, tem um som mais facial, e tem um acompanhamento, e aí as pessoas só querem ter uma relação com a música, mas não é nenhuma relação preguiçosa, nada disso é uma relação mais distante, mas ao mesmo tempo elas querem ter uma experiência (CE-IVAN, p. 33).

Assim, na perspectiva de Ivan, o teclado favorece quem quer “ter uma relação mais superficial com a música, sem muita responsabilidade” (CE-IVAN, p. 34). Ivan entende que essa “relação mais superficial” que as pessoas têm com a música, faz parte do “nosso mundo pós-moderno”, o mundo “do micro-ondas que esquenta a comida mais rápido, da comida congelada, do Netflix: as pessoas querem uma experiência imediata” (CE-IVAN, p. 33). Isso reflete no ensino do instrumento: ao dar aulas, “você é um facilitador, não é necessariamente um professor” (CE-IVAN, p. 34). Quem dá aula, “vai ser professor de pouca gente, [...] vai ser o mentor de pouquíssimas pessoas”, isso porque, no geral, o aluno “só quer tocar aquela música, [que] ele ouviu no rádio, gostou, tem uma conexão afetiva com aquela música ou com aquele som e quer aprender a tocar” (CE-IVAN, p. 34). No geral, o professor só consegue “adestrar” o aluno para tocar aquela música (CE-IVAN, p. 34).

Essa visão de Ivan relaciona-se, de certa forma, com os ônus já mencionados por ele, trazidos pelo advento da tecnologia. Ivan entende que, por meio dela, pessoas estão vivendo e experienciando música de forma mais direta, alcançando bons resultados musicais, sem passar pelo longo processo de formação que precedia a prática musical antes da tecnologia. O teclado eletrônico tem um timbre de piano bonito, tem acompanhamentos, tem meios de enriquecer, por meio da sua tecnologia, a performance do aluno mais iniciante. Enquanto Ivan é bastante crítico ao falar das pessoas que atuam profissionalmente, usando a tecnologia como suporte para suprir falta de conhecimentos

93 Efeito disponível no teclado eletrônico que afeta a sonoridade do timbre.

musicais considerados básicos, ele parece mais tolerante quando se trata das pessoas que usam da tecnologia para incluir a música na sua vida como um *hobby*.

Os valores de Ivan surgem na sua fala quando ele afirma que “tem gente realmente que não está interessado em tocar, tem gente que pode ser despertado para ter uma motivação, um estímulo, para realmente aprender piano como se precisa aprender piano”. É interessante notar que, embora falássemos sobre o teclado, Ivan traz a aprendizagem do piano como significativa, ou representativa, de quem está realmente interessado em tocar – como se, ao buscar imediatamente o teclado e seu som lapidado pela tecnologia, a pessoa estivesse buscando um subterfúgio para fazer música mais rápido, de forma mais fácil. Porém, cabe pontuar que a sonoridade do teclado – e seu domínio através das teclas – também depende da performance e estudo de seu instrumentista.

O teclado eletrônico, na perspectiva de Ivan, torna-se uma porta de entrada para uma dedicação mais abrangente, dependendo, no caso, do direcionamento do professor:

[...] cabe a gente [...] tentar de certa forma, quando possível, direcionar esse aluno, ou quando você percebe que o aluno vai se descobrindo no fazer da música, que isso também possa ser uma porta de entrada muito interessante, depois de um tempo a pessoa realmente querer desenvolver aquilo de uma forma mais abrangente (CE-IVAN, p. 34).

5.6 DESENVOLVIMENTO PEDAGÓGICO

5.6.1 Ensinar teclado

A visão de que o teclado pode ser “uma porta de entrada” reflete na forma de Ivan ensinar. Quando trabalha com crianças, ele entende que cabe misturar “a questão lúdica” e “fazer ela tocar”: “[...] com uma nota só, você vai ensinar uma música para ela” (CE-IVAN, p. 35).

Ivan, quando recebe “um aluno que nunca tocou”, tenta motivá-lo, “inflamar a musicalidade dele” (CE-IVAN, p. 34). Isso porque “mesmo para o teclado, tem uma curva de aprendizagem aqui, tem um momento, um *gap*, um período que a música ela vai perder a graça”. Nesse momento, Ivan intervém, tentando motivar o aluno: “olha, assista ao vídeo desse cara tocando piano que é demais, mas continue estudando aí, vai aí, aprende aí, do, mi sol, ré, fá, lá, mi, sol, si, vamos lá, vamos devagar aí, mas você já viu

esse vídeo aqui, escuta...” (CE-IVAN, p. 34). Ivan procura oferecer uma “curadoria” para o aluno, para que o estudo mais técnico não o desmotive:

[...] “vamos fazer o seguinte, você vai escutar tal disco vai me dizer qual música você gostou mais, vai me dizer por que é que você gostou”, então eu tento trabalhar de outra forma tento ser um pouco mais lúdico e tentar sempre puxar esse aluno pra que ele possa ter, não só essa experiência chata, desse momento, desse código, dessa coisa, mas que eu consiga dar pra ele também uma curadoria, um pensamento aí na música pra que ele possa ter um trabalho mental, de audição, alguma coisa que ele nunca fez antes que possa ser, enfim, pra que ele continue perseverante ali nesse pequeno espaço de tempo que são esses dois, três meses primeiros, que não vai acontecer nada, ele não vai conseguir tocar uma peça (CE-IVAN, p. 35).

Ivan acredita que “não dá para mentir muito, do tipo, ficar experimentado”, é preciso ensinar o “código” e manter o aluno motivado no processo (CE-IVAN, p. 35). Nessa fala, elucida-se melhor o que Ivan, anteriormente, quis dizer com “adestrar” o aluno para tocar “aquela música”. Para Ivan, o ensino da música deve, necessariamente, passar pelo ensino dos “códigos” estabelecidos. Burlar essa parte, investindo tempo demais em experimentações de outra natureza, seria como “mentir” para o aluno.

Considerando o ensino da tecnologia da música, Ivan nunca teve “um aluno que nunca tocou nada musical e quisesse aprender a mexer em timbre”. Acredita que “o despertar dessas coisas, ele vem já com a capacidade do fazer musical”. Conta que teve “alguns alunos que realmente, depois que aprenderam, evoluíram, compraram um teclado” que os possibilitou estudar essa parte mais tecnológica (CE-IVAN, p. 35). A questão do teclado que o aluno tem também é pontual: o aluno que “está apostando numa ideia de aprender a tocar teclado”, geralmente não “gasta uma grana a ponto de ter um equipamento tão poderoso” no aspecto da síntese (CE-IVAN, p. 35). Dessa forma, Ivan nunca teve um aluno que quisesse “aprender a mexer com síntese já, logo de cara” (CE-IVAN, p. 35).

É coerente assumir que, o fato de Ivan nunca ter tido um aluno que quisesse “mexer com síntese já, logo de cara”, pode se relacionar com suas crenças e sua forma de ensinar. Se Ivan entende que a tecnologia, a síntese, vem depois do domínio do conhecimento musical que precede a tecnologia, será para essa direção que Ivan encaminhará a aula. Embora atue imerso em tecnologia, para Ivan, a música está no conhecimento musical que sempre existiu antes do advento tecnológico – e a sua aula

acaba seguindo essa mesma sequência de eventos. A função da aula reside, então, no ensino do conteúdo musical, cujo domínio pode levar ao despertar do interesse para essa parte tecnológica. Essa organização, esse funcionamento, é análoga à própria experiência de Ivan: seu domínio da tecnologia, dos timbres, da síntese não veio nas aulas, veio na prática, na experimentação, quando já estava iniciado musicalmente. Considerando que alguns estudos já mostraram que o caminho para o desenvolvimento tecnológico é realmente através da prática e de atividades que favoreçam a criatividade (COOPER, 2009, FIDDLE, 2009; SAVAGE, 2009), esse caminho se mostra como uma possibilidade apropriada à natureza do conhecimento tecnológico, especialmente para quem entende que o mesmo deve ser precedido pelo conhecimento musical tradicional.

5. 6. 2 *Keyboard Clinic*

Na área do ensino do teclado, Ivan criou um projeto chamado *Keyboard Clinic*. Embora à época da entrevista fosse um projeto recente (CE-IVAN, p. 19), Ivan já havia dado aulas de teclado anteriormente. Ele começou a dar aula com dezesseis anos, quando já tinha seu próprio teclado. Ele “dava aula em casa” e seguiu dando aula até a faculdade. Quando entrou na faculdade de Marketing, parou de dar aulas (CE-IVAN, p. 19). Quando se demitiu do seu antigo trabalho na indústria farmacêutica, entrou na Universidade Livre de Música, atual Escola de Música do Estado de São Paulo e começou a tocar profissionalmente e voltou a dar aulas (CE-IVAN, p. 19). Em seguida, Ivan casou-se e por um tempo seguiu dando aulas, porém começou a “tocar muito, muito”, o que ficava difícil de “organizar com a questão da aula, porque a maioria dos alunos queria ter aula no fim de semana, e no fim de semana”, Ivan “estava tocando”, como relembra: “Durante a semana, estava todo mundo trabalhando e quando todo mundo saía do trabalho, eu estava, muitas vezes, indo tocar” (CE-IVAN, p. 19).

À época da entrevista, o fato de Ivan morar “em uma região distante de São Paulo” também era um fato a ser considerado: “Para chegar na minha casa, você tem que pegar uma rodovia, uma estrada, então sempre fica aquele estigma de que você mora longe” (CE-IVAN, p. 19). Ficava difícil “trazer os alunos” para lá. (CE-IVAN, p. 19). Assim, o

Keyboard Clinic, um projeto com encontros mensais e coletivos entre professor e aluno, foi o jeito que Ivan encontrou para retomar suas atividades docentes (CE-IVAN, p. 19).

Além das questões pragmáticas, Ivan também se sentia frustrado com o formato tradicional da aula de instrumento:

[...] eu também percebi que essa coisa desse *tête-à-tête* dos alunos, da aula individual, daquela uma hora com o aluno, chega um momento que [...] ele não vai aprender, ele está estudando na sua frente, [...] às vezes alguma coisa que você ensina são quinze minutos, o resto você fica estudando a aula anterior com o camarada, então é um negócio que para mim foi muito frustrante, porque ficar aqui uma hora, tudo bem, você vai me pagar e tal, mas eu estou aqui uma hora falando para você mas você só vai ficar quinze minutos aproveitando, durante quinze minutos e os outros quarenta e cinco nós vamos ficar tocando coisas que você já deveria estar tocando (CE-IVAN, p. 19).

Com isso em mente, Ivan começou a refletir sobre o que poderia fazer para otimizar as aulas (CE-IVAN, p. 19). Pensando sobre o assunto, Ivan começou a ter algumas ideias:

[...] vou fazer uma oficina, vou colocar três alunos ao mesmo tempo e cada aluno vai poder assistir a aula do outro, e aí cada um, durante meia hora, eu vou dar uma atenção toda especial, mas durante uma hora o cara vai ficar, porque como são três grupos, dá uma hora e meia, meia hora pra você e durante uma hora você vai começar a fazer sinapses sentado lá na sua cadeira, do tipo, eu preciso estudar isso, nossa que interessante esse negócio, eu estou vendo isso aqui de novo, é mesmo, aprendi esse negócio (CE-IVAN, p. 20).

Para adicionar interatividade ao projeto, Ivan decidiu, além disso, também “fazer um *workshop* no final” (CE-IVAN, p. 20). Assim, Ivan começou a “montar uns *workshops* que são super simples, mas que falavam alguma coisa específica”, por exemplo, “estudo de ritmo”, “estudo funcional da técnica”, dedicando tempo a ensinar seus alunos “a estudarem aquilo” (CE-IVAN, p. 20).

Assim, o *Keyboard Clinic* é organizado da seguinte maneira: “a turma de três alunos, [...] o *workshop*, depois [...] mais três alunos”. Ivan limita a seis alunos “para não ficar um negócio cansativo e perder qualidade” (CE-IVAN, p. 20). Ivan autoriza que os alunos filmem, além de passar conteúdo para eles, de forma que “eles não precisam anotar nada” (CE-IVAN, p. 20). Os encontros são mensais. Os alunos “levam aquilo em vídeo durante esse mês, [para] eles ficarem estudando aquilo que” Ivan passou “para eles, e aí, de certa forma, eles são gestores do próprio tempo deles” (CE-IVAN, p. 20).

Ivan deixa “tudo organizado, de um jeito” que ele consegue “saber de cada aluno, qual foi a última tarefa que” deixou com cada um (CE-IVAN, p. 20).

Neste projeto, Ivan também está tendo a oportunidade de criar aquilo que não teve, que é “uma comunidade de gente [...] interessada em trabalhar sobre o teclado”. Ele observa a interação entre os alunos:

Porque aí a gente fala de vários assuntos, nas aulas, nos intervalos, essa interação que é muito legal, porque um fala, eu estou com uma trilha de teclado, como é aquilo ali, como é que faz aqueles som, e como eles também sabem que eu sou músico de performance, eles perguntam como é que mexe aquilo ali, como é que faz aquilo lá, e aí eles também vão se inspirando, olhando os outros também evoluindo, então tudo contribui para o bem do desenvolvimento (CE-IVAN, p. 20-21)

Ivan sempre gostou muito de dar aulas (CE-IVAN, p. 19) e citou durante a entrevista um livro de Arnold Schoenberg, *Harmonia*, cujo prefácio havia lhe sido muito inspirador:

[...] porque ele fala sobre, que ensinar música é como... o mestre da música e o mestre marceneiro é a mesma coisa, porque você tem que aprender música não de uma experimentação vazia, ele critica os professores de música pura, até porque ele era muito criticado, ele fala assim, música você tem que aprender de uma forma olhando o mestre fazer, assim como você vai fazer uma mesa, que você olha como é que faz o pé, e quando você termina a mesa você vai fazer aquele tipo de mesa, você não vai aprender a fazer qualquer mesa, você não vai ser mestre de qualquer coisa, de todas as mesas, você vai ser mestre de um determinado domínio de técnica porque o seu mestre domina aquilo (CE-IVAN, p. 21).

Este posicionamento foi “libertador” para Ivan:

Eu vou ensinar do jeito que eu sei, eu vou ensinar o que eu sei [...], não vou simplesmente ser um academicista purista, naturalista, realista que eu vou ficar jogando as ideias e falar, olha, se vira, faz do teu jeito [...] o Keyboard Clinic é a minha opinião musical em forma de aula, se alguém não gostou não vai mais, mas se gostou... não é uma questão de você falar, não toca forró, porque eu não gosto de forró, não tem nada a ver, na verdade é a minha forma de abordar todas essas coisas, então por isso que virou essa ideia da clínica. (CE-IVAN, p. 21).

O projeto pedagógico de Ivan é um reflexo de sua própria aprendizagem – abordagem que assume de forma consciente, inspirado pelas palavras de Schoenberg. Ivan dá grande valor para os momentos em que aprendeu sozinho, explorando o instrumento, tocando por conta. Sentia-se frustrado com as aulas de instrumento

tradicional porque, na sua visão, as aulas viravam um estudo “supervisionado”: Assim, vislumbrou um projeto educacional em que os alunos recebem as instruções pertinentes mensalmente, de forma que o estudo e a prática pessoal de cada aluno assumem grande importância. É claro que o estudo individual de cada aluno é sempre importante, mas quando os encontros com o professor são mensais, a prática tornasse essencial. Também atento à importância das trocas que viveu com diversas pessoas que conheceu e contribuíram na sua formação, Ivan também estimula a formação de uma rede em contato permanente entre os alunos que integram o projeto, de forma que eles também aprendam muito nas trocas entre si.

Ivan conta que outro “estalo” para a criação do Keyboard Clinic foi a compreensão de que se quisesse “dar aula para quem quer ser pianista de verdade, ia ter pouquíssimo aluno, até porque” Ivan não se considera um “pianista erudito, famosíssimo”, não tem formação acadêmica em piano: “[...] eu tive bases eruditas, eu estudei com uma professora fantástica de piano clássico, mas eu não tenho nenhum diploma que fale, olha, você sabe tocar (CE-IVAN, p. 33). No discurso de Ivan, revela-se um entendimento de que, apesar de ter estudado piano, não sente que tem condições de ensinar o piano erudito. Perpassa na sua fala um entendimento de que o piano erudito, seu conhecimento e legitimação, opera de outras formas, especialmente por meio da graduação e da aquisição de um diploma e talvez por meio de um ensino sistemático com o qual Ivan não se identifica.

5. 7 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO

A percepção de si e do seu grupo, no caso de Ivan, perpassa, além da sua relação com o teclado, o seu vínculo com o piano.

5.7. 1 O vínculo com o piano

Como já citado, o primeiro instrumento musical de Ivan foi o piano (CE-IVAN, p. 2) e, embora ao conhecer o teclado, tenha vivido um verdadeiro encantamento pelo novo instrumento, nunca deixou de tocar, dividindo-se entre os dois instrumentos: “[...] eu

também gostava do piano, o piano da minha casa era um piano legal, um som bom, então eu sempre me dividia nas duas coisas, sabe” (CE-IVAN, p. 10).

Ivan vê muitas vantagens em ter estudado piano clássico: “sua mão voa no teclado, você tem velocidade, [um] domínio do instrumento muito grande” (CE-IVAN, p. 13). Ter estudado piano lhe deu autonomia, “principalmente na questão da reprodução, você ouvia alguma coisa, queria tocar igual e aí a mão obedecia” (CE-IVAN, p. 13). Tocando teclado e tendo estudado piano, Ivan conseguia entender como certas sonoridades eram construídas nas músicas que ouvia, “mesmo não tendo os arpejadores, às vezes com a técnica do *stacatto*” e coisas do tipo, era possível “reproduzir as mesmas ideias dos teclados mais complexos” (CE-IVAN, p. 13-14).

Mais ainda, para Ivan, “o domínio do instrumento do piano é a base de tudo” (CE-IVAN, p. 32):

Se você é uma excelente pianista, por mais que você deteste determinado som de um teclado que você é obrigado a tocar, a tua execução vai ser primorosa porque você antes de mais nada, [você] é uma excelente pianista. Então eu acho que o domínio do instrumento do piano é a base de tudo. Eu conheço alguns, alguns não, mas são vários tecladistas que nunca tiveram o conhecimento formal de piano, nunca estudaram, eu lamento assim, tem alguns que são muito criativos, muito habilidosos, mas não dá para comparar com os tecladistas que tiveram estudo piano. O *approach*, o aproveitamento da tecnologia, como você consegue aproveitar a tecnologia é muito mais, porque a limitação da capacidade de digitação, a limitação da capacidade de tocar em velocidade, a dificuldade de você vislumbrar recursos que o teclado tem, mas que se você não tem a técnica você não sabe nem que existe essa possibilidade, a base realmente é o piano, você precisa conhecer o piano, precisa conhecer a técnica do piano, precisa ter repertório do piano, precisa explorar o instrumento base, precisa explorar a técnica que é a técnica mãe (CE-IVAN, p. 32).

Nesta citação de Ivan, fica explícito como o piano, seu primeiro instrumento, permaneceu sendo sua referência, mesmo com a entrada do teclado na sua vida. Mais ainda, Ivan não consegue vislumbrar o teclado de forma separada do piano, sem que isso signifique uma performance com menos qualidade no teclado eletrônico. No discurso de Ivan, lê-se “padrões de explicação, avaliação e descrição” que ele usa para “sustentar práticas sociais” que estão em conformidade “com valores e normas culturais estabelecidos” (O’NEILL, 2002, p. 87). Em outras palavras, Ivan explica, avalia e descreve como e porque o estudo do piano é essencial na base do tecladista, em acordo

com os valores e normas culturais estabelecidos na sua própria formação. Ao falar da importância da base pianística na formação do tecladista, Ivan, na verdade, fala mais de si do que do grupo: ele apresenta-se como tecladista, mas não apenas, reforçando a importância da sólida base pianística que tem. As fontes deste pensamento parecem ser claras, encontrando-se na sua iniciação musical no piano e encontro tardio com o teclado eletrônico.

Ivan não apenas considera a base do piano essencial, como a hierarquiza com relação ao conhecimento tecnológico na produção musical através do teclado. Segundo ele, “a música, através dos teclados” pode ser “até mais moderna” quando você usa “tecnologia de ponta”, porém, considera o estudo do piano o verdadeiro “conhecimento de ponta”, ressaltando que se trata de “um conhecimento mais antigo”. Assim, Ivan encara o teclado como “uma ferramenta”, que o músico utiliza “para fazer suas criações” como “um arquiteto que tem um programa que constrói as ideias” (CE-IVAN, p. 32). Por trás dessa ferramenta, é preciso “ter o conteúdo, aprender”: “[...] quanto mais você aprender o conteúdo, conceito, a técnica, menos você vai depender da ferramenta”, vinculando este “conteúdo, conceito, técnica”, e mesmo o próprio conhecimento musical, ao domínio do piano, o “conhecimento mais antigo” (CE-IVAN, p. 32). Mais ainda, Ivan afirma que “um cara que de repente tem um conhecimento mais reduzido de música, mas tem um conhecimento profundo da síntese, pode até conseguir um resultado razoável” (CE-IVAN, p. 37), porém considera que estes tipos de tecladista são “bem menos, não são os As, são o B, o C” (CE-IVAN, p. 37).

Ivan não consegue vislumbrar o teclado eletrônico e a própria tecnologia da música como conhecimentos autônomos. Ele os compreende como estando na ponta final de uma longa tradição que deve ser entendida e estudada antes de se chegar à tecnologia em si – do contrário, resulta uma prática vazia. É quase como se, para ter o direito de atuar através da tecnologia, antes, o músico deve demonstrar a capacidade de atuar sem ela. Um músico que não consegue atuar sem a tecnologia, não seria, portanto, um músico completo. Este ponto de vista de Ivan é exemplar da visão de Martuccelli (apud Setton, 2008, p. 10) acerca da identidade, que a entende como um “amalgama de estruturas históricas anteriores” que dão lugar “a uma série de conflitos internos”. Ivan dá grande peso ao “conhecimento mais antigo”, ao estudo do conhecimento musical que precede a

tecnologia, ao instrumento mais tradicional. Para ele, este estudo está na base da formação musical e precede toda e qualquer tecnologia, dando significado a ela – sendo esta a forma com a qual Ivan, possivelmente, organiza os conflitos gerados pelo encontro de duas tradições tão diferentes na sua formação: o piano acústico e todo o peso da sua história e a tecnologia da música e a democratização da prática musical.

5. 7. 2 Ser tecladista

Apesar de dar grande peso ao estudo do piano na base do tecladista, Ivan também tem muito claro para si a importância da tecnologia na atuação desse músico, entendendo que ainda que exista “tecladistas que usam o teclado como um piano, não tanto como o sintetizador mesmo, de explorar a síntese” (CE-IVAN, p. 16), o “tecladista, antes de mais nada, tem que ter esse interesse pela tecnologia”. Para Ivan, tocar piano no teclado não torna o músico um tecladista. (CE-IVAN, p. 37).

[...] o cara que é pianista, ele não tem como levar um piano, [...] ele vai levar um teclado e às vezes os caras falam assim, bota um *Rhodes* aí, não bota mais piano que a gente não aguenta mais você tocando piano, e aí o cara, “ah esse é o tecladista”, ele não é o tecladista, nesse caso eu acho ele está usando a interface do teclado, mas tecladista mesmo ele não é. Vai exigir um gosto, uma vontade, que se de repente ele não tiver, ele não é mesmo (CE-IVAN, p. 37).

Segundo Ivan, “o tecladista utiliza do conhecimento musical, da experiência musical, da vivência musical [...] do bom gosto daquilo que ele escuta, daquilo que ele já fez, daquilo que ele pesquisa”, de forma muito mais conceitual do que acadêmica, para “incorporar ideias dentro daquela música” (CE-IVAN, p. 37).

Ivan considera que o tecladista, “mais do que outros músicos [...], tem que ter uma noção muito abrangente daquilo que está acontecendo na música e de como ele pode criar elementos diferentes e inusitados para incorporar à música e transformar aquilo em um elemento imprescindível” (CE-IVAN, p. 36). Para Ivan, o tecladista “tem uma paleta de cores que nenhum outro músico tem” (CE-IVAN, p. 36):

[...] ser tecladista é você ser capaz de encontrar essas cores que combinam com esse quadro que está sendo pintado, aquela música que você está gravando, que você está tocando. [...] a gente tem que desenvolver o saber escutar, o saber perceber, ter a percepção desse quadro, escutar o que está acontecendo na música para você escolher o som certo, a frase mais adequada, como que escolhe o tamanho do

pincel, a mistura das cores pra você embelezar mais o quadro e não estragar, e quando você faz aquele detalhinho as pessoas olham e falam: “realmente estava faltando esse detalhe que você está fazendo”. [...] o tecladista é realmente um cara que ele não é o destaque da banda, mas o som dele, esse colorido que ele vai dar, realça o todo, valoriza ao todo, então é isso [...]. Não sei se é uma definição muito grande ou muito filosófica, mas acho que é isso (CE-IVAN, p. 36-37).

Assim, no encontro das concepções de Ivan, forma-se uma visão alinhada com concepção de Amilton Godói acerca do tecladista, quando afirma que “o melhor caminho na formação de um tecladista é a combinação do estudo do piano erudito, piano popular e o conhecimento da tecnologia envolvida no processo de criação nos teclados” (GODÓI apud SANTOS, 2006, p. 39). O teclado, nessa perspectiva, se torna um passo a mais na formação do pianista, uma camada a mais de conhecimento. Estudar teclado passa a significar, na verdade, o estudo de dois instrumentos, ou “meios” musicais: o estudo do piano, como representativo do conhecimento musical ‘pré-tecnológico’, e da tecnologia da música, buscando o domínio dos diversos timbres e cores proporcionados por ela. Nessa visão, é como se o teclado não apenas seguisse ao piano no estudo do seu instrumentista, mas também se tornasse o passo seguinte na evolução histórica do instrumento, agregando à experiência musical proporcionada pelo seu antecessor, todas as possibilidades trazidas pela tecnologia da música – sequência de eventos que ecoa na própria formação de Ivan.

6 VINI ALBERNAZ

Vinicius Albernaz Soares, o Vini, nasceu em 02 de maio de 1986, em Pelotas, cidade em que reside atualmente. Solteiro, sem filhos, encontrava-se, à época da entrevista, cursando o mestrado em Poéticas Visuais na Universidade Federal de Pelotas.

6. 1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O TECLADO

6.1.1 Aproximações incidentais

Vini se aproximou do teclado eletrônico de forma “muito incidental” através de uma iniciativa de sua mãe (CE-VINI, p. 1): “Eu era criança e a minha mãe perguntou se eu queria ganhar um órgão. Eu não sabia o quê que era e aí ela me explicou e eu tive meu primeiro teclado, um CCE⁹⁴ coloridinho de criança. Eu não sei, eu imagino que eu tinha uns oito anos” (CE-VINI, p 1). Vini tocou teclado por mais ou menos um ano. Nesse período, chegou a fazer aulas durante alguns meses, mas, como descreve, “de um jeito muito... enfim aula para criança” (CE-VINI, p. 1), demonstrando lembrar-se da aula como uma experiência lúdica.

Após esse período, Vini parou de tocar, guardou o teclado e se afastou do instrumento, mas não da música e do convívio com os músicos. Ele sempre gostou muito de ouvir música, e, embora afirme que não passou por “aquela coisa adolescente de 14, 15 anos de tocar os instrumentos”, e nunca teve “guitarra, nem violão” (CE-VINI, p 1), conta que gostava muito de reggae e que havia, inclusive, “brincado” um pouco com percussão (CE-VINI, p. 1). Aos 19 anos, a partir de um convite para tocar em uma banda com os amigos, Vini retomou o seu antigo instrumento:

[...] eu estudava no CEFET, hoje o IF⁹⁵, e um colega meu estava montando uma banda, precisavam de um tecladista, e eu nunca mais

94 CCE (Comércio de Componentes Eletrônicos), empresa fundada em 1964. Em 2016, já não fabrica mais teclados eletrônicos, mas em sites de compra e venda na internet é possível adquirir instrumentos musicais usados desta marca.

95 O CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica), escola técnica de Pelotas, RS, foi transformado no Instituto Federal Sul-rio-grandense, o IF, a partir da promulgação da Lei 11.892, de 2008.

tinha tocado, mas eu tinha interesse. E ele me convidou e eu fui com o meu mesmo tecladinho de brinquedo para esse ensaio.[...] Fui realmente voltar a tocar com uns 19 anos, mais ou menos, e praticamente não sabia mais nada. (CE-VINI, p. 1-2)

O convite para tocar na banda ocorreu simplesmente porque o amigo sabia que Vini tinha um teclado em casa, o que chama atenção para a despreziosidade da proposta na formação dessa banda. Eram amigos que queriam se juntar para fazer música e, para fazer parte disso, bastava ter o instrumento, ainda que fosse um instrumento “de brinquedo” e que não se tivesse o conhecimento técnico para lidar com ele naquele momento. O próprio convite para tocar na banda aconteceu de uma maneira “informal” e veio ao encontro do desejo de Vini de tocar em um conjunto de reggae:

[...]eu sempre ouvi muito reggae, naquela época ouvia muito mais. E ele [o amigo] dizendo que estava montando uma banda de reggae e eu dizendo que gostava muito de reggae. E pensava, tinha vontade de tocar numa banda de reggae. Cheguei a brincar com uma coisa de percussão uma época, uma brincadeira, mas... Foi numa conversa bem informal que ele disse “cara, leva teu teclado, vamos lá” e eu disse “mas eu não sei tocar” e ele me encorajou dizendo “está todo mundo começando”. E fui. (CE-VINI, p. 3)

Apesar do amigo ter ressaltado que estavam todos começando, Vini ficou “muito nervoso” para o primeiro ensaio e conta como se preparou: “Eu tentei aprender alguns acordes, mas eu aprendi bem errado. Nesse primeiro ensaio mesmo, eu não sabia nem a diferença de um dó maior para um dó menor no teclado” (CE-VINI, p. 3). O fato de Vini ter se preparado para o primeiro ensaio com a banda, preocupado em ser capaz de realizar alguns acordes, já era um indício, naquela época, do comprometimento que ele viria a ter com a música. No ensaio, Vini constatou que, de fato, eram todos “muito iniciantes” na banda, que ninguém sabia “nome de acorde”. Isso gerava algumas situações: “Então eu estava tocando, eu olhava pro guitarrista, perguntava ‘que nota tu está fazendo?’ e ele não sabia me dizer, ele mostrava o braço do instrumento. E aquilo me deixava no vácuo” (CE-VINI, p. 5). O comprometimento de Vini era tal que, para poder comunicar-se com o guitarrista e o baixista, apelou à internet da época para aprender algumas posições de acordes na guitarra e aprender um pouco de baixo também, com o objetivo de “olhar para o baixo e guitarra e saber que notas eles estavam fazendo” (CE-VINI, p. 5).

Como tecladista, Vini “supria algumas necessidades da banda, como os sopros e coisas do tipo” (CE-VINI, p. 1). Naquela época, sua relação com o instrumento “era uma coisa muito mais intuitiva”, não havia ainda nenhuma “interpretação do próprio instrumento”, que veio a desenvolver posteriormente (CE-VINI, p. 1). Durante este período inicial da banda, Vini estudou teclado “por conta própria”, sem aulas (CE-VINI, p. 4).

E por um tempo foi assim, por um ano. Foi uma coisa que teve bem pouca evolução. Tocava com os dedos bem inadequados. Não acho errado, não digo errado porque eu não acredito muito nisso. Você pode tocar com o minguinho e ser super legal. Mas me atrapalhava muito. Eu tocava sem usar o polegar, por exemplo. (CE-VINI, p. 4)

Já comprometido com a banda e com a música propriamente dita, percebendo que “era isso que queria naquele momento”, investiu em um teclado “no mínimo de verdade, um teclado iniciante, mas um teclado num tamanho normal”, deixando de lado o CCE infantil que ele havia levado ainda no primeiro ensaio (CE-VINI, p. 1). Era um teclado de “5 oitavas”, que naquele momento tinha tudo que Vini precisava, apesar de ser “um teclado muito limitado também” (CE-VINI, p. 6). Ao mesmo tempo que a música deixava de ser um “brinquedo” ou, melhor dizendo, uma proposta despretensiosa entre amigos, também o instrumento de brinquedo era substituído por um instrumento “de verdade”: um teclado simples ainda, mas apropriado ao início do seu percurso musical, agora consciente de que era aquilo “que queria naquele momento”. (CE-VINI, p. 6)

6. 1. 2 Os primeiros recursos

A internet constituiu-se como importante fonte de aprendizado para Vini nesse período em que fazia sua primeira experiência de banda. Ainda que naquela época – anos 2000 – o potencial da internet fosse limitado, Vini pôde encontrar algumas “coisas bem básicas”, como “fazer os acordes”, para se preparar para tocar com a banda. Mas ele recorda que não havia nada como o Youtube⁹⁶ ou os tutoriais que encontramos na internet hoje⁹⁷ (CE-VINI, p. 3). O interesse e a autoaprendizagem intensificaram-se após

96 Site de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <www.youtube.com> Acesso em: 23/12/2016.

97 O “hoje” a que o texto faz referência é a época da entrevista, abril de 2016.

o primeiro ensaio, que não teria sido “muito bom”. Porém, a partir daí, começou a “aprender o mínimo, na internet” (CE-VINI, p. 3). Procurou aprender “como é que eram os acordes, acordes maiores, menores, alguma coisa de escala, em seguida”, logo depois “desse primeiro ensaio” (CE-VINI, p. 3). É paradigmática a atitude de Vini diante dessa experiência musical que, inicialmente, não parece ter sido bem-sucedida. Ele poderia ter agido de forma passiva, tentando acompanhar os ensaios do jeito que dava, poderia, até mesmo, ter desistido. Porém, este insucesso o levou a aprender ainda mais, ainda que com os recursos limitados da internet da época. Vini estava, claramente, engajado em suas experiências musicais, motivado e decidido a fazer acontecer.

Vini também tirava músicas de ouvido. Essa prática teve início ainda no seu primeiro contato com o teclado, quando criança: “eu sempre toquei muito de ouvido. Não sabia fazer acorde nem nada, mas eu sabia fazer as melodias de músicas que eu ouvia e eu tirava no teclado com muita facilidade” (CE-VINI, p.1).

Quando teve sua primeira experiência de banda, momento em que retomou o teclado após anos parado, essa habilidade desenvolvida na infância, a “facilidade de tirar as coisas de ouvido”, se mostrou de grande valia para que pudesse voltar a tocar (CE-VINI, p. 2). Durante “um ano mais ou menos”, foi assim que tocou, “muito de ouvido” (CE-VINI, p. 1). As “melodias dos sopros das músicas” que faziam *covers*, e que Vini executava com o seu teclado, eram melodias que tirava de ouvido (CE-VINI, p. 3).

Essa primeira experiência como tecladista em uma banda, que começou de forma despreziosa, foi muito importante para Vini , pois “muitas questões já estavam ali”, ainda que ele não tivesse “muita consciência” (CE-VINI, p. 5).E, apesar de afirmar que não tinha “muita consciência” destas questões, chama atenção a percepção que tinha, já nessa primeira experiência de banda, dos timbres característicos das músicas de reggae que faziam *cover* e sua preocupação em reproduzi-los, mesmo trabalhando com um teclado limitado.

Eu usava timbres, eu usava algumas coisas que me soavam parecido com o que eu queria chegar de timbres, por exemplo, de banda de reggae. São timbres incríveis, que nos anos 70 eles gravavam, nos anos 80. Os Hammonds⁹⁸... não eram timbres fáceis de reproduzir, nem com bons teclados. Mas eu tinha teclados muito limitados. Então, de alguma forma

98 Referência aos órgãos eletrônicos da marca Hammond. Site oficial: <<http://hammondorganco.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

eu tentava aproximar, mas não muito, usava assim. Eu lembro que eu comecei a usar uns timbres de xilofone pra fazer a base porque tinha uma duração de nota que eu gostava. Mas tudo era muito intuitivo. (CE-VINI, p. 5-6)

6. 1. 3 Aprender na aula

Vini não chegou a fazer aulas específicas de teclado eletrônico (CE-VINI, p. 14). Porém, com a experiência da banda, ele começou a estudar (CE-VINI, p. 1) e, após mais ou menos um ano de banda, ele começou a fazer aulas de piano (CE-VINI, p. 4).

A necessidade pelas aulas de piano veio pela consciência de que ele “não tinha as ferramentas básicas para explorar as coisas” que desejava (CE-VINI, p. 4) tais como: “entender o instrumento”, fazer inversão de acorde, compreender as regiões do instrumento, improvisar, fazer escalas “fazer alguns solos e coisas do tipo, ter mais liberdade”. Vini explica: “[Eu queria usar] os dedos a meu favor e não contra mim, mesmo que eu desenvolvesse outra forma de tocar”. As aulas foram importantes e o “ajudaram muito”, pois Vini já começou “a trabalhar com outros dedos, fazer alguns exercícios, entender um pouco de improvisação” (CE-VINI, p. 4).

As aulas de piano ajudaram “por pouco tempo”, pois, entre outras coisas, Vini conta que seu professor “botava para tocar Laura Pausini⁹⁹,” e ele “não gostava” (CE-VINI, p. 4). Além disso, para Vini, a questão técnica desenvolvida em níveis virtuosísticos nunca foi seu interesse (CE-VINI, p. 5). Ele aprendeu o conteúdo “bem básico”, e “a partir dali”, desenvolveu “técnicas bem melhores para tocar” (CE-VINI, p. 5). Assim, Vini entende que “a técnica é sempre importante”, mas a desenvolveu até o ponto em que considerou pertinente para si mesmo (CE-VINI, p. 5). As aulas de piano ajudaram, “até o momento em que” viu “que não era mais aquilo” que queria (CE-VINI, p. 4).

É visível a diferença entre o interesse de Vini por desenvolver-se tecnicamente nas teclas e seu interesse pela pesquisa de timbres, por exemplo. A prioridade que aparece aqui, do desenvolvimento de sonoridades e texturas interessantes em comparação ao desenvolvimento da destreza dos dedos, será uma constante no seu relato. É possível que essa diferença tenha se construído já na forma como ele se

99 Cantora e compositora italiana, nascida em 1974. Disponível em: <<http://www.laurapersempre.com.br>> Acesso em: 16/11/2016.

(re)aproximou do teclado. A necessidade de explorar junto ao seu instrumento as sonoridades ideais para tocar com a sua banda veio antes do surgimento da necessidade de desenvolver uma perícia nas teclas, sendo seu engajamento musical marcado pela busca de timbres e sonoridades. Soma-se a isso, as aulas de piano que se desenvolveram através de um ensino que foi se afastando dos interesses de Vini.

6. 2 APRENDER FORA DA AULA

Constituíram-se como fontes de aprendizado fora da aula para Vini: as referências sonoras, os recursos da internet, as experiências de banda, o contato com outros músicos e a aprendizagem por meio da prática.

6. 2. 1 Referências

Ainda, questionado sobre as situações que o levaram a perceber que ele queria ir numa direção diferente da que vinha sendo desenvolvida na aula de piano, Vini explica que isso se deu “numa série de situações diferentes, mas foi praticamente a partir de ouvir outras músicas” (CE-VINI, p. 5).

Quando eu comecei a ouvir muitas músicas dos anos 90, por exemplo, que é uma década para mim muito importante. Quando comecei a ter contato com o trip-hop¹⁰⁰, que eu não conhecia. É, Portshead¹⁰¹, quando ouvi Portshead fiquei apaixonado. Eu ouvi um disco especificamente por muito, por muito tempo. E aí foi, pra mim era muito diferente. Era outra forma de construir. (CE-VINI, p. 5)

A partir do contato com Portshead, Vini conheceu outras “formas de tocar o instrumento, com ideias mais de colagem. Quando entrava o sopro às vezes era *sample* de sopro. Ia assumindo aquela ideia de colagem, nunca tentando ser outra coisa” (CE-VINI, p. 5). Ele “ouvia Portshead”, e “ouvia que timbres mais incríveis” achava aquilo muito “legal”. “Era diferente dos instrumentos que conhecia” (CE-VINI, p. 14). Vini passou a interessar-se muito pelas ideias de “ruídos e coisas” propostas pela banda Portshead

100 Estilo musical britânico, do início da década de 90, da região de Bristol. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/3173/atordoante-hipnotico-e-muito-interessante-saiba-mais-sobre-trip-hop/>> Acesso em 23/12/2016.

101 Portshead é uma “banda de trip hop dos anos 90, de Bristol” (CE-VINI, p. 22).

(CE-VINI, p. 23). É interessante observar os elementos que Vini destaca que chamaram sua atenção na sonoridade desta banda: os timbres, os ruídos, as ideias de colagem, a forma como usam os *samples*. Tudo muito mais conectado à ideia das sonoridades possíveis através da tecnologia do que às possibilidades relacionadas ao virtuosismo instrumental das teclas.

Não é difícil entender como o contato com este novo repertório assumiu um significado muito maior na vida de Vini do que as aulas de piano. Como descrito por Nanni (NANNI, 2000, p. 125), num fenômeno que chama de “exposição seletiva à cultura-ambiente”, nos movimentamos dentro desse espaço segundo os conhecimentos de que dispomos e somos “mais receptivo aos aspectos do ambiente que produzem um sentido se combinados com esses [conhecimentos]”. Vini voltou-se para o conhecimento que fez mais sentido para si, para a banda que usava o teclado eletrônico como fonte de produção de sonoridades novas e diferentes, compatível com a forma que já explorava o instrumento. Da aula de piano, absorveu as questões básicas musicais de que sentia necessidade, mas não avançou mais, uma vez que o piano, como havia lhe sido proposto em aula, já não tinha mais significado para si.

O contato com a produção musical destas bandas foi muito importante no processo formativo de Vini. Através do conhecimento de um novo repertório, de novas referências, ele pôde “separar a memória que tinha de outras coisas” que “ouvia antes, que eram um pouco mais convencionais” (CE-VINI, p. 5). Vini pode não ter convivido com Portshead, ou outras bandas e artistas que destacou como importantes nesse processo, como “Radiohead”¹⁰² e “Moby”¹⁰³ (CE-VINI, p. 5), mas o produto musical destas bandas, com os quais Vini interagiu em processos de escuta e estudo, foi crucial na sua formação como músico, na sua compreensão da tecnologia da música e na construção da sua própria identidade musical. Na sua prática, de forma pragmática, o contato com diversas referências possibilitou-lhe conhecer novos efeitos que achava “super legal” e “queria fazer, e tentava fazer em casa”. Ele conta sobre um show do Led Zeppelin¹⁰⁴, que ouvia

102 Banda inglesa de rock alternativo, formada em 1985. Site oficial: <<https://www.radiohead.com/deadairspace>> Acesso em: 23/12/2016.

103 Músico, escritor e fotógrafo estaduniense, nascido em 1965. Site oficial: <<http://moby.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

104 Banda britânica de rock, formada em 1968. Site oficial: <<http://www.ledzeppelin.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

com frequência, em que escutava efeitos “super legais no Rhodes¹⁰⁵” e que tentava reproduzir em casa (CE-VINI, p. 7). Assim, o hábito de ouvir, experimentar, tentar reproduzir que se iniciou na sua primeira experiência de banda, transcendeu esta primeira vivência, permanecendo na sua prática musical.

Vini também cita The Beatles¹⁰⁶ como uma referência importante, destacando-os por uma situação específica. Ele conta:

Ouvi muito, muito. Alguns discos eu ouvi demais. Um eu ouvia seguido até hoje acho que é o Revolver¹⁰⁷, acho um disco muito bonito. E eles têm teclados bem diferentes ali. Isso é legal, comecei a perceber que, mesmo sendo tecladista, eu gostava muito de bandas que não tinham o tecladista especificamente, que tinham teclado às vezes, porque eles eram normalmente bem colocados os teclados. Beatles era assim. Eles tinham claro, tinha um músico que tocava teclado com eles, mas às vezes eram eles que tocavam piano, mas não tinha o tecladista, sabe? Isso até acontece com o Radiohead hoje em dia, que eu acho incrível. Radiohead é uma banda de rock, é baixo, bateria, guitarra, guitarra e voz, mas eles todos usam sintetizadores eventualmente. E eu acho isso demais, acho que a partir dali eles conseguem timbres tão bacanas. [...]E Beatles era isso, tinha várias músicas que não tinham nada de teclado e daqui a pouco entrava uns Mellotrons¹⁰⁸ (CE-VINI, p. 7).

Através do contato com o trabalho dos The Beatles, Vini constrói mais uma imagem ou modelo possível (NANNI, 2000, p. 119) para um tecladista: o de músico que não está sempre presente, mas manifesta-se de forma pontual e bem colocada.

Outra banda muito importante para Vini é Los Hermanos¹⁰⁹, que ele considera como “a mais importante” da sua “pós-adolescência” (CE-VINI, p. 8). Conheceu quando tinha em torno de dezesseis anos e, como ele afirma: “Los Hermanos foi uma banda que mudou muito a minha vida musical” (CE-VINI, p. 9). Ele conhecia a canção *Anna Julia*¹¹⁰,

105 Referência ao piano elétrico da marca Rhodes. Site oficial: <<http://www.rhodespiano.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

106 Banda britânica de rock, formada em 1960. Biografia disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/artists/the-beatles/biography>> Acesso em: 23/12/2016.

107 Sétimo álbum dos Beatles, lançado em 1966. Disponível em: <<http://beta.thebeatles.com/album/revolver>> Acesso em 23/12/2016.

108 Instrumento considerado o precursor do sampler. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/mvs/Periodo03-1963-O%20Mellotron.html>> Acesso em: 23/12/2016.

109 Banda brasileira de rock/MPB, formada no Rio de Janeiro em 1997. Site oficial: <<http://www2.uol.com.br/loshermanos/>> Acesso em 23/12/2016.

110 Primeiro grande hit de sucesso da banda Los Hermanos. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/divirta-se/2015/10/09/noticiasdivirtase,3517061/conheca-a-historia-da-musica-ana-julia-e-reveja-entrevista-polemica.shtml>> Acesso em: 01/01/2017.

mas que não ouvia a banda. Começou a ouvir por causa de um amigo, que era seu vizinho, e cujo pai ouvia “muita música e tinha o ‘Bloco do Eu Sozinho’, o segundo disco deles” (CE-VINI, p. 9). Como relata:

Eu achei muito bonito aquilo, muito bonito. [...] Misturando o samba daquela forma com o rock... E aí ela virou minha banda preferida, por uns bons anos aí. [...]E eu adorava o Bruno Medina, o tecladista do Los Hermanos, eu achava ele muito criativo. Era uma banda que tinha um tecladista fixo, mas ao mesmo tempo vários momentos ele não tocava ou o que ele fazia era muito legal. (CE-VINI, p. 9)

Novamente, Vini demonstra interesse nessa forma de atuação do tecladista que, mesmo sendo fixo, não se manifesta constantemente, mas de forma mais pontual. Talvez porque justamente desejasse se diferenciar do tipo mais convencional de tecladista – cuja atuação é pautada pela constante performance nas teclas – esta forma mais econômica e pontual de atuar, muito relacionada à colocação de sonoridades específicas em pontos específicos, fosse algo que Vini buscasse constantemente, como forma de administrar e reafirmar sua própria identidade, direcionando sua formação e atuação para esse sentido.

Vini também chegou a formar “uma banda *cover* de Los Hermanos” em Pelotas. Mesmo que a banda tenha feito apenas uma apresentação, essa foi uma experiência importante, pois “a partir dali saiu a ideia de uma banda autoral” (CE-VINI, p. 9).

À época da entrevista, Vini apontou James Blake¹¹¹ como uma referência atual muito importante para si. (CE-VINI, p. 26). James Blake, a quem Vini refere-se como “cara incrível”, forma uma banda com mais duas pessoas. Ele faz um som “tipo DubStep¹¹²”, um “tipo de música bem mais contemporânea, de música eletrônica de pista” (CE-VINI, p. 27).

Para Vini, James Blake “é um dos grandes artistas de hoje em dia. É músico, mas o trabalho dele é amplamente potente como arte. E ele é um músico incrível, é um cara que estudou piano, então a técnica dele é incrível” (CE-VINI, p. 27). Chama a atenção,

111 Músico britânico, produtor e compositor de música eletrônica de pista, nascido em 1988. Site oficial: <<http://jamesblakemusic.com/>> Acesso em: 23/12/2016.

112 Gênero dentro da música eletrônica de pista, que se originou no Sul de Londres, Inglaterra em meados finais da década de 1990, sendo caracterizado pela presença marcante de frequências muito graves. Disponível em: <http://dancemusic.about.com/od/genres/g/Dubstep_Definition.htm> Acesso em: 30/12/2016.

nesse ponto, a capacidade de Vini de demonstrar admiração por um tecladista que, diferente da atuação que optou para si, também explora a destreza nas teclas. Porém, não o faz sem deixar de justificar: “[...] mas como ele [James Blake] usa isso [a técnica do piano] é muito a favor do trabalho” (CE-VINI, p. 27). A música de James Blake, em termos da sua sonoridade e na forma de lidar com o material musical, é uma referência para Vini, como afirma: “Levando ao máximo a sonoridade, tudo que ele tem de técnica, ele aproveita ao máximo. Mas o principal é a sonoridade, escuto o que ele faz e eu acho muito bom” (CE-VINI, p. 45).

A busca por novos sons, novas referências, é uma constante para Vini, sempre guiado pela sua curiosidade. Para ele, manter-se atualizado significa buscar “novos sons”, “bandas” e “artistas”, embora também tenha interesse em “revistar coisas antigas” (CE-VINI, p. 26). Vini é um efetivo consumidor de música, sempre obstinado na busca por novos sons.

Música é consumir mesmo, né? Não só pra ter ideias, mas por gostar muito de ouvir, achar uns vídeos... Nem que eu pegue ideias diretamente dele, mas, eu busco estar sempre ouvindo mais trabalhos de artistas que estão na ativa, [James Blake] lançou uma música no mês passado [março de 2016], incrível a música. (CE-VINI, p. 27)

6. 2. 2 Recursos da internet

Durante esse processo de amadurecimento como tecladista, a relação de Vini com a internet mudou. Se na sua primeira experiência como tecladista de banda, ele usou a internet para aprender o básico de acordes, na atual conjectura, ele passa a usar a internet para outros tipos de pesquisa, como a já mencionada pesquisa por novos sons e novos artistas, e não mais buscando conteúdos e materiais mais diretos (CE-VINI, p. 15), de forma semelhante ao que fazem os produtores de música eletrônica de pista da pesquisa de Vazquez (2009), abordada na revisão de literatura. Buscar materiais na internet passou a significar buscar por novas referências, novas sonoridades (CE-VINI, p. 14). Vini está atento, porém, à existência de tutoriais disponíveis na internet, onde “alguém que conhece, já te mostra na hora e tu já vai entender” (CE-VINI, p. 19).

Dos materiais que ele encontra na internet, os audiovisuais são de grande importância. Considera que, com o advento do Youtube, “começou a ficar mais fácil”, pois

aos poucos “começaram a vir os vídeos” e todos “esses materiais”, ele passou a ver os artistas que admirava ao vivo e “achava incrível” (CE-VINI, p. 5). Porém, antes do Youtube, Vini já tinha os DVDs das diversas bandas que gostava, de forma que ele já “assistia e tentava tocar igual” (CE-VINI, p. 7). Vini aprendeu muito sobre o teclado “vendo vídeos de bandas que trabalham com sampler e coisas assim”. Ele “via como é que eles faziam” (CE-VINI, p. 19). E detalha sua relação com o audiovisual: “Eu acho legal essa relação [de ver ao vivo]. Pra mim, funciona de duas formas: como eu escuto o som, ouvir o disco do artista, mas quando eu vejo o vídeo, eu sempre vou além. Poxa, como é que ele faz isso ao vivo, entende? Eu acho super legal” (CE-VINI, p. 26-27). Assim, não só o produto sonoro, mas também o produto visual, resultado do trabalho destes artistas constitui-se como modelo e referência para Vini.

6. 2. 3 Novas experiências de banda

O contato com diversas referências musicais também instigou Vini a buscar por novas experiências musicais, de forma que ele passou a integrar outras bandas que não aquela primeira, em que retomou o teclado. Ele foi “saindo do reggae”, o estilo da sua primeira banda, e começou a ouvir “outras coisas”. Vini explica que aquela banda “tinha umas referências bem definidas, o que eles queriam”, e eram super legais. Era de reggae bem contemporâneo, mas era muito aquilo assim” (CE-VINI, p. 6-7). Nanni observa como nosso “gradiente de calor musical”, ou seja, a relação com as músicas desde as que nos são mais familiares até aquelas que armazenamos de forma menos evidente, muda conforme o tempo, “com o amadurecimento, o encontro de novos estímulos, o cansaço pelos estilos que se tornaram menos familiares” (NANNI, 2000, p. 137). Assim, Vini, que também “gostava de blues, de jazz”, foi “saindo, parando de tocar reggae para ir tocando outras coisas, mais em direção ao rock”, o que, “automaticamente, foi mudando” sua “forma de tocar, explorando outras coisas” (CE-VINI, p. 7).

Em 2008, aproximadamente, na época da faculdade, Vini passou a integrar um “quarteto de jazz instrumental”, embora ninguém fosse “músico de jazz de verdade”. Sobre essa experiência como tecladista, Vini relata: “Ali eu já começava a explorar

alguma coisa do sintetizador. Eu lembro que eu usava Overdrive¹¹³ no teclado. Então quando eu estava solando, eu ia distorcendo o som” (CE-VINI, p. 6).

Da sua experiência com uma banda *cover* de Los Hermanos, surgiu a sua primeira experiência com uma banda de música autoral, a Revelmobil. A banda chegou a gravar um EP¹¹⁴, em 2007, em Canguçu, interior do Rio Grande do Sul, mas não chegou a fazer nenhum show. Ainda assim, essa experiência foi muito importante para Vini, porque foi nesse momento em que ele pensou que “queria muito seguir trabalhando com música independente” (CE-VINI, p. 9). Vini conta ter “muito carinho, até hoje” pelo EP que gravou com a Revelmobil (CE-VINI, p. 9).

Revelmobil era muito inspirada em Los Hermanos (CE-VINI, p. 9), além de ter outras referências, como o “rock alternativo, dos anos 90” (CE-VINI, p. 10). Vini conta que foi uma época em que ouvia muito *Indie*¹¹⁵ e que conheceu muitas bandas “através de amigos”, com as quais se “identificava bastante” (CE-VINI, p. 9).

A experiência de Vini como tecladista da Revelmobil foi particularmente especial e, ao falar sobre isso, ele destaca como, pela primeira vez, se sentiu “autor de um trabalho”, diferente da primeira experiência de banda, em que apenas reproduzia como tecladista: “Porque a minha memória antes era isso. A minha banda de jazz que era mais um experimental que qualquer outra coisa, e as bandas de reggae que eu só reproduzia como tecladista” (CE-VINI, p. 10).

Outra experiência de banda particularmente importante para Vini foi como tecladista da banda Canastra Suja – que se seguiu ao trabalho com a Revelmobil. A Canastra Suja “foi uma banda que já existia em Pelotas, sempre sendo lembrada por uma banda que toca autoral, tocar músicas próprias ou bandas de blues e rock” que ele gostava muito. Vini entrou para a banda em 2008 e considera que foi a sua “grande

113 Efeito de pedal, geralmente utilizado com guitarras. “Esses tipos de pedais adicionam um efeito granulado ao som da guitarra, e no processo podem até mesmo aumentar o volume um pouco, se isto for necessário”. Disponível em: <<http://www.portalmusica.com.br/qual-a-diferenca-entre-distorcao-e-overdrive/>> Acesso em: 23/12/2016.

114 EP, sigla de *Extended Play*, é um “CD com menos músicas”. Enquanto um CD conta com até 15 faixas, um EP tem, em média, 4 músicas. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1297762-musicos-brasileiros-aderem-as-gravacoes-em-ep-formato-novo-no-mercado-nacional.shtml>> Acesso em: 30/12/2016.

115 Estilo musical que se originou na década de 80, a partir de bandas de punk e hardcore, de forma quase simultânea na Inglaterra e nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/artes/indie.htm>> Acesso em: 01/01/2017.

escola”, de “realmente viajar para tocar”. Eles tocaram “bastante pelo estado” e em festivais (CE-VINI, p. 10).

Segundo Vini, a Canastra Suja era uma “banda que tinha mais uma postura adolescente, daquele rock gaúcho, mais fanfarrão” (CE-VINI, p. 10). Ele considera que “o diferencial da Canastra era esse: era uma banda de rock e blues. Mas tinham músicos que faziam algumas coisas bem específicas, então isso tocava as pessoas”. Ele relembra, por exemplo, “o guitarrista Teco”, que era “muito criativo e fazia umas bizarrices com a guitarra”. Sobre sua própria atuação, ele conta: “Eu também, já me interessava por sintetizadores e timbres com distorções, sem ser um teclado que faz cama ou base”. Dos shows, ele relembra: “[Era] uma grande experiência, era uma doideira. Tinham momentos dos shows de grande psicodelia. Ruído e barulho, aquilo era muito legal” (CE-VINI, p. 12).

Na Canastra Suja, que iniciou seus trabalhos ainda em 2006, Vini conheceu muitos músicos, alguns que se tornaram amigos próximos, com quem guarda relação até hoje. Com um deles, especificamente o baixista, Alércio, veio a formar a banda que é hoje um de seus principais trabalhos, a Musa Híbrida.

Um evento específico, iniciado pela saída do baterista da banda, levou Vini a aproximar-se definitivamente da tecnologia da música, especificamente da música eletrônica de pista. Ele conta:

A gente tinha aprovado um [...] financiamento pró-cultura, de lei de incentivo, e a gente ganhou uma grana legal para fazer um disco. Só que bem na época saiu nosso baterista, e a gente teve a ideia de fazer um disco sem bateria, usando eletrônico. E eu não conhecia nada disso, nada. Foi muito árduo, foi começando a mexer nos programas e hoje em dia eu acho o disco super estranho, mas ele foi um disco importante (CE-VINI, p. 10).

Foi nesse ponto em que Vini começou a se afastar do teclado. Ele “nunca tinha feito nada com eletrônico”. Conta que “gostava, tinha interesse, gostava de várias bandas que usavam eletrônico, mas nunca tinha feito”. Até então, seu porto seguro ainda era o teclado. (CE-VINI, p. 11). Sobre esse processo, Vini analisa:

Com a saída do baterista, eu fui me arriscar a isso, e... A gente ficou gravando esse disco por um ano mais ou menos... Um pouco menos. Fui aprendendo, de uma forma bem intuitiva, a criar esses *beats*¹¹⁶

116 Palavra em inglês para “batidas”. Faz referência a batidas eletrônicas, criadas com o advento

eletrônicos. A gente chegou a fazer apresentações ao vivo, de um jeito bem.... Hoje eu acho muito esquisito o que a gente fazia, pensando... Mas foi legal porque foi a partir dali que ideias surgiram (CE-VINI, p. 11).

Nesse momento, Vini precisou adquirir um novo equipamento, um teclado controlador. A atuação na banda Canastra Suja passou a demandar uma nova abordagem do teclado, de forma que o um controlador MIDI passou a ser o mais apropriado (CE-VINI, p. 16). É nesse momento que o computador passa a integrar a sua prática, ali permanecendo. Com o passar do tempo, o computador crescerá em importância e se tornará central e essencial na prática musical de Vini.

Entre várias coisas que levaram ao fim da banda, a péssima aceitação do disco na cidade natal, Pelotas, foi uma delas. A banda “tinha uma memória muito de rock’n’roll e aquela coisa fanfarrona do Blues” e quando eles lançaram esse material “que era bem outra coisa, com batida eletrônica, uma coisa mais dance, [...] as pessoas não gostaram, e tinha um público muito grande [em Pelotas]”. Vini relata que “as pessoas não se identificaram mais com a banda”, o que o incomodou, porque ele começou a não se “identificar mais com a banda como ela era antes” (CE-VINI, p. 11).

Essa situação com a banda Canastra Suja permitiu a Vini trabalhar as referências de música eletrônica de pista que ele já vinha ouvindo. Porém, o processo não foi simples, foi, até mesmo, “árduo” (CE-VINI, p. 10). Mas, assim como na sua primeira experiência de banda, Vini foi incentivado pelo amigo a ir para o ensaio mesmo sem saber tocar nada por que estavam todos começando (CE-VINI, p. 3), também nesse momento, com a Canastra Suja, Vini foi incentivado pelo vocalista Alex a persistir, convidando-o: “vamos aprender juntos” (CE-VINI, p. 13).

Diferente, porém, da primeira experiência de banda, marcada pela despretenciosidade, nesse momento Vini via-se diante de uma situação em que precisava, com urgência, aprender a usar a tecnologia da música de outras formas. Sem o baterista, recaía sobre Vini a responsabilidade de fazer a batida do disco, que já contava com recurso público para ser realizado: não havia despretensão, mas um compromisso firmado que demandava de Vini aprender algo novo para ser imediatamente posto em prática em um CD a ser gravado com recursos vindos de um edital público. É uma

das *Drum Machines* (Baterias eletrônicas, num contexto de Instrumentos Virtuais).

situação estressante e fácil de compreender porque Vini afirma que não teve coragem no início. O apoio do companheiro de banda nesse momento foi, certamente, fundamental. Uma vez vencido este desafio, Vini podia ter assumido uma postura totalmente diferente, voltando para sua zona de conforto, mas essa situação desafiadora fez com que ele encontrasse novos caminhos que desejou, e decidiu, seguir.

6. 2. 4 O contato com outros músicos

Vini ressaltava a importância da convivência no dia a dia com outros músicos, com “pessoas que tinham um conhecimento bem mais amplo de música” e como isso agregou seu conhecimento (CE-VINI, p. 5).

Algumas experiências específicas foram lembradas, como, por exemplo, quando ele e a banda que integrava na época, a Canastra Suja, começaram a “hospedar muitas bandas que estavam circulando pela cidade [Pelotas], bandas que vinham de muito longe” (CE-VINI, p. 12). Na época, já estava começando o projeto Fora do Eixo¹¹⁷ em Pelotas, então eles recebiam bandas “da Argentina, bandas do Nordeste” e de outros lugares. Aquelas bandas eram “muito legais”, porque elas não tinham “aquela memória que o Rio Grande do Sul tinha do Rock”. Para ele, aquelas bandas “estavam anos à frente, faziam um som muito mais doido, assumiam a brasilidade de um jeito muito mais legal” (CE-VINI, p. 12). Das contribuições que esta convivência trouxe, Vini afirma que eles passaram a compreender melhor “o que era o mercado da música, entender o cenário da música, entender o que era pensar a música artisticamente” (CE-VINI, p. 13). Porém, mais uma vez, a partir da convivência com estas outras bandas, Vini e seus colegas da banda Canastra Suja também perceberam que “cada um queria um caminho diferente” (CE-VINI, p. 12).

Apesar de conviver com muitos músicos nessa época, Vini não encontrava muitos tecladistas com quem interagir. Os tecladistas que encontrava eram “bem mais

117 “O Fora do Eixo é uma rede que congrega grupos (chamados coletivos) formados por agentes culturais, artistas e outros profissionais a fim de promover atividades culturais em todo o país e discutir políticas nacionais para a área”. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/entretenimento/noticia/2013/08/como-operam-no-brasil-a-rede-fora-do-eixo-e-o-grupo-jornalistico-midia-ninja-4229701.html>> Acesso em: 14/11/2016.

convencionais” e “estavam buscando outra coisa”, então: “tecladista não tinha nunca, praticamente, para trocar ideia” (CE-VINI, p. 15). Pelo contrário, ele sentia que “muitos queriam falar” com ele, e ele achava isso “bacana”. Sempre recebia convites para tocar em bandas e ele começou a recusar, porque eram trabalhos específicos. Porém, “a escassez de tecladistas era grande”, então ele acabava sendo – e ainda é – bastante procurado (CE-VINI, p. 15).

Não interagindo muito com outros tecladistas, quando perguntado sobre interagir com outros músicos que se relacionassem com a tecnologia da mesma forma que ele, Vini relembra o trabalho com Felipe Zancanaro¹¹⁸:

Felipe toca guitarra, ele toca as coisas eletrônicas, umas bases, *sampler* e toca bateria às vezes também. [...] Mas o Felipe é esse tipo de músico, ele é um cara muito inquieto que ouve de tudo, tem um senso crítico muito grande nessas coisas. [...] Felipe também pensa assim, ele se considera mais artista do que músico. [...] Eu acho ele um guitarrista incrível, mas ele não é o guitarrista, ele não é o melhor guitarrista do mundo, ele não é o cara que faz a escala mais rápida, não é o cara que vai tirar de ouvido fácil, como outros fariam. Mas ele é único, ele é um músico único, se ele sair da banda, não vai ter outra pessoa pra substituir ele, vai ser outra coisa. (CE-VINI, p. 15-16)

Martucelli afirmou que “toda identidade é um amálgama de estruturas históricas anteriores dando lugar a uma série de conflitos internos, às vezes compreensíveis graças ao esclarecimento das diversas tradições de onde provém” (apud SETTON, 2008, p. 10). Atuando junto do teclado, mas não se identificando com os tecladistas que definiu como “convencionais”, Vini fala da sua identificação com outro músico, que não é tecladista, mas guitarrista. Este ponto poderia ser entendido como um “conflito interno” na construção da identidade de Vini, porém, este se organiza a partir da definição dos seus valores, em uma perspectiva musical. Nanni define os valores como o que nos permite escolher “entre as muitas possibilidades de ação que nos oferece cada situação de vida que enfrentamos”, a escolha que mais se enquadra com aquela que “outros membros do grupo que pertencemos fariam em condições semelhantes” (NANNI, 2000, p. 122). Vini teve a oportunidade de trabalhar longamente com Felipe Zancanaro e, nesse processo

118 Guitarrista da banda gaúcha “Apanhador Só”, fundada em 2006 (<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10316>) em 19/11/2016.

de socialização, valores comuns foram construídos e internalizados, fazendo com que Vini encontrasse aí, uma identificação.

6. 2. 5 Aprendizagens no contato com a tecnologia

Vini considera que sua aprendizagem sempre foi muito motivada pela curiosidade, curiosidade em conhecer novos artistas e músicos, mas também pela curiosidade em “saber como as coisas funcionam, saber como aquele instrumento produz esse tipo de som’ (CE-VINI, p. 8).

Muitas coisas relacionadas à tecnologia da música e, especialmente, à síntese, Vini aprendeu “descobrimo a partir do teclado mesmo, vendo o que ele podia fazer” (CE-VINI, p. 14), como conta: “Então eu ia muito aprendendo a mexer no instrumento, e me agradava aqueles timbres e eu ia criando eles...” (CE-VINI, p. 15). Vini optou por aprender assim porque entendia que a forma de alterar o timbre variava muito de instrumento para instrumento, lembrando que no teclado de um amigo, que era de outra marca, a forma de fazer a síntese era totalmente diferente do seu próprio teclado (CE-VINI, p. 15).

Esse processo só foi possível a partir da aquisição do seu primeiro sintetizador, porque nos teclados de antes “não tinha muito o que fazer, não tinha como editar os timbres” (CE-VINI, p. 14). Já com seu primeiro sintetizador era possível editar timbres: “Eu conseguia tocar um timbre e conseguia tirar o ataque do timbre, fazer ele começar quase como se fosse um reverso” (CE-VINI, p. 14). Mesmo os termos técnicos relacionados à síntese, Vini aprendeu lendo-os no teclado e relacionando-os com as mudanças que provocavam na onda. Era um processo muito vivo e dinâmico que Vini tenta descrever da melhor forma possível:

Quando eu ia no teclado tinha ali “Edit”. Comecei a ver, daí tinha o equalizador, a música está grave, tira grave do timbre. Aí eu conseguia aumentar o release, por exemplo, fazer o timbre durar mais, tocar “taaaam”, sabe? Eu comecei a tirar o ataque, daí fica “humóó”, “humóó”. Eu comecei a explorar a partir do que o teclado tinha a me oferecer, então eu sabia disso. Aí comecei a ver, “poxa, que legal isso daqui”... Colocar efeitos que o teclado tinha internamente, conseguia dar ressonância, aí consegui desenvolver até uma segunda nota ao mesmo tempo. Eu tocava um lá e já saía um ré junto, sabe? São aquelas frequências que já estavam ali, mas... Tudo a partir do teclado mesmo, esse meu primeiro sintetizador (CE-VINI, p. 14).

Este trabalho com seu primeiro sintetizador foi muito importante, porque a partir daí Vini “pôde entender que queria criar” seus “próprios timbres” (CE-VINI, p. 14). A disponibilidade de um sintetizador permitiu que ele pudesse aprender sobre o processo de criação de timbres de forma prática e intuitiva, algo possibilitado pelo *feedback* imediato proporcionado pelo instrumento. Esta característica da aprendizagem da tecnologia da música (através do contato direto, da prática com *feedback* imediato) já foi observada em diversas situações de ensino e elencada como um de seus pontos positivos (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009).

6. 2. 6 A colaboração dos amigos e as experimentações

Da situação vivida por Vini com a banda Canastra Suja (a saída do baterista e a ideia de gravar o novo disco utilizando-se de beats eletrônicos) surgiu o interesse para aprender a lidar com programas de música eletrônica. Foi em função disso que Vini buscou aprender, por exemplos, como usar *samplers*, como construir os *beats*, como funcionam os programas que passou a utilizar na sua prática (CE-VINI, p. 16). Essa aprendizagem se deu em duas frentes: com a ajuda de amigos mais experientes e a partir da prática e do contato direto com os programas.

Vini recorreu a pessoas próximas e amigos quando precisou de orientação pedagógica acerca do uso desses programas ou para contar com algum apoio para os equipamentos que veio a precisar. A própria opção por trabalhar com o software *Reason*¹¹⁹ partiu da indicação do seu amigo, Protásio (CE-VINI, p. 17). Porém, as coordenadas iniciais dadas pelo amigo tenham sido muito importantes, Vini acabou usando o programa muito mais. Segundo ele: “[Protásio] não mexia desse jeito, mexia até alguma coisa. Já eu, virou o programa da minha vida” (CE-VINI, p. 17). Protásio mostrou para Vini como funcionava o programa e “pronto”. A partir daí, Vini começou “aos poucos ver o que podia fazer” (CE-VINI, p. 20).

Quando decidiu trocar de programa, do *Reason* para o *Ableton Live*¹²⁰, Vini, mais uma vez, contou com a ajuda de um amigo, Gustavo, que também constrói instrumentos

119 Software de produção musical. Site oficial: <https://www.propellerheads.se/reason> Acesso em: 01/01/2017.

120 Software de produção musical. Site oficial: <https://www.ableton.com/en/live> Acesso em:

musicais para serem usados junto com o computador, a partir de botões de fliperama (CE-VINI, p. 18). Vini tem um desses instrumentos construído por Gustavo e o utiliza na sua prática. Sobre o uso do novo programa, o *Ableton Live*, Vini, pela similaridade com o outro programa, conseguiu descobrir algumas coisas sozinho (CE-VINI, p. 18). Porém, também tem contado com a ajuda de Gustavo, um amigo mais experiente.

Vini acredita que conseguiria aprender a dominar o programa de forma intuitivo, sozinho, apenas mexendo nele, porém valoriza a ajuda do Gustavo porque isso agiliza o processo. Vini comenta: “Ele [Gustavo] conhece muito do programa, eu sei que ele vai me colocar lá na frente, sabe? Porque eu sei o que eu quero fazer, eu só não sei como o programa vai fazer isso ainda. Se eu for aprender por mim, vou aprender, mas vou demorar mais” (CE-VINI, p. 19)

Da mesma forma que no *Reason*, o amigo Protásio forneceu as coordenadas iniciais para Vini e a partir daí, Vini desbravou o programa sozinho, também no caso do *Ableton Live*, o amigo Gustavo “mostrou algumas coisas básicas”, permitindo que Vini entendesse “a lógica inicial do programa”, sempre valorizando a ajuda do amigo: “É sempre bom ter ajuda, né? Sempre bom, tu já vais ter, vai ir além, ir à frente” (CE-VINI, p. 20).

A forma como Vini aprendeu a mexer nestes programas corrobora o que foi observado por Savage, quando este afirma, sobre o aprendizado do uso destas ferramentas tecnológicas, que uma explicação inicial deve ser feita “rapidamente, permitindo que os estudantes tenham a oportunidade de explorar o hardware e o software por si próprios, uma vez que orientações gerais tenham sido dadas” (SAVAGE, p. 147). As instruções dadas por seus amigos foram importantes, inicialmente, mas Vini entende que também aprendeu muito ao explorar os softwares. Talvez por isso mesmo, Vini considere que os programas têm um uso intuitivo (CE-VINI, p. 17), que é possível aprender muito mexendo nos programas, ainda que possa demorar para aprender sem essa instrução inicial (CE-VINI, p. 18). Nota-se que o contato direto e contínuo com os programas é muito importante para dominá-los. Mexendo nos programas, Vini foi desenvolvendo seu jeito próprio de trabalhar (CE-VINI, p. 17).

V: Eu tinha que aprender a mexer. Eu entendi o que eu precisava fazer para apertar nesse botão e tocar o *beat* que eu queria. Eu aprendi a mapear as coisas. Criava um *loop*¹²¹ no computador, aí eu ia ali... *Making*.... Apertava um botão, ele gravou, quando eu apertar esse botão vai ligar aqui. Comecei a entender que funcionava dessa forma [demonstrando].

M: Isso que tu acabaste de descrever tu aprendeste testando?

V: Testando. (CE-VINI, p. 17)

Vini lembra marcadamente da necessidade, quase uma urgência, da sua banda para que ele aprendesse a mexer nos programar: “*Eu tinha que aprender a mexer*”. É notável como Vini é constantemente estimulado por situações desafiadoras para levar seu aprendizado musical adiante, da primeira banda em que foi para o ensaio com pouca experiência ao CD gravado com a banda Canastra Suja. Considerando-se uma pessoa muito “curiosa”, tais situações são, justamente, momentos apropriados para exercitar sua curiosidade, sendo sempre guiado por ela.

M: E tudo sempre guiado pela curiosidade.

V: Pela curiosidade. Transformava em *loop* as coisas, botava efeitos e ia controlando, ia tocando, botava um *sampler* de bateria eletrônica, tocava aqui [no MPC¹²²] junto com um *loop* que eu liguei, mais ou menos isso. (CE-VINI, p. 19)



Figura 2: MPC do Vini. Fotografado durante a entrevista

Vini, porém, enfatiza que sem ajuda, sem referências, o aprendizado é lento e demora um tempo (CE-VINI, p. 19) e não se sabe se está fazendo tudo da forma mais

121 Repetição contínua de uma amostra sonora.

122 Abreviatura de *Music Production Center*, ou Centro de Produção de Música, equipamento constituído de muitos pads, sliders, knobs.

apropriada. Durante anos utilizou o programa *Reason* para, apenas recentemente, descobrir que havia outro programa, o *Ableton Live*, mais apropriado para sua prática (CE-VINI, p. 18). Ele também conta como o primeiro contato com o programa pode ser trabalhoso, antes das coisas se tornarem mais “simples” – daí a importância de contar com amigos que já tem conhecimento do programa

Justamente considerando a dificuldade que pode surgir no primeiro contato, tanto Savage (2009, p. 147, tradução nossa), que reforça que “alguma instrução, tanto musical quanto tecnológica” se torna necessária, quanto Field (2009, p. 156-157, tradução nossa), que observa que alguma alfabetização tecnológica” se faz necessária, enfatizam a necessidade de uma introdução às ferramentas para que o músico entenda “a lógica” do programa e supere a dificuldade inicial.

6. 3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

À época da entrevista, Vini estava envolvido em três grandes trabalhos: sua banda, a Musa Híbrida, o envolvimento com o novo trabalho do amigo músico Thiago Ramil¹²³ e um projeto solo.

6. 3.1 Musa Híbrida

A Musa Híbrida, segundo Vini, é a sua “banda de verdade”. Quando o entrevistei no primeiro semestre de 2016, o trabalho se desenvolvia “há três anos”, e a banda encontrava-se em “plena atividade”: gravando um material novo e com diversos shows marcados para após a finalização do novo trabalho (CE-VINI, p. 28).

A banda Musa Híbrida começou a partir da junção dos trabalhos de Vini com seu amigo Alércio, o baixista da Canastra Suja. Ele conta que quando isso aconteceu, a Canastra Suja “não tinha acabado ainda, mas não estava em atividade”. Vini e Alércio

123 Músico gaúcho, nascido em 1989. A família Ramil conta ainda com outros músicos na sua árvore genealógica: Kleiton e Kledir, Vitor Ramil e Ian Ramil. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/08/thiago-ramil-estreia-em-disco-com-leve-embora-4817696.html>> Acesso em: 30/12/2016.

mudaram-se para Porto Alegre e começaram a gravar suas músicas (CE-VINI, p. 12).

Uma terceira integrante, Cuqui, juntou-se a eles posteriormente. Vini relembra:

Foi aí que começamos a Híbrida. Não existia a Musa ainda, a gente começou a gravar as músicas dele [Alércio] e aí a gente convidou a Cuqui para cantar uma música, duas, ela foi pra Porto Alegre para gravar e ficou um mês na nossa casa, e o que era pra ser uma, duas músicas, virou um disco. E ela compôs músicas também junto e ali virou a Musa Híbrida (CE-VINI, p. 12)

O disco foi lançado no final de 2012. Vini entende a Musa Híbrida como o encontro de três artistas: “não eram músicos apenas, eram três” (CE-VINI, p. 13). No início, “Alércio era o principal compositor”, porém “hoje ele divide muito as composições com a Cuqui”. Alércio “fazia músicas que vinham da literatura”, enquanto ele mesmo, e também Cuqui, “traziam as artes visuais”.

Na época da entrevista, Vini encontrava-se em um momento de preparar-se para os shows da Musa Híbrida. Enquanto trabalhavam no material novo, Vini já ia “puxando o show todo para trabalhar” no novo programa, o *Ableton Live*. Como antes Vini usava o *Reason*, ele conta que muitas coisas estavam mudando com a troca do programa (CE-VINI, p. 29)

O trabalho da Musa Híbrida, a atuação de Vini, na banda, são muito ligados à sonoridade tecnológica com a qual Vini trabalha. O grupo teve, uma vez, uma oportunidade de apresentar-se apenas com o piano, em um bar de Porto Alegre, que tem um piano para apresentações musicais. Eles tocaram três músicas, com Vini ao piano, o Alércio no violão, Cuqui cantando e um convidado no trompete. Vini comenta que a sonoridade ficou completamente diferente, que, nas palavras dele: “não é a Musa Híbrida no jeito como a gente toca, é um outro caso. [...] Poderia tocar usando um instrumento ou outro, mas não é, não são minhas ferramentas, minhas ferramentas são essas [o sintetizador, o MPC, o computador]” (CE-VINI, p. 42). Ainda assim, Vini considera que foi uma experiência boa, que é importante para eles, como banda, lidarem com esse tipo de situação (CE-VINI, p. 42).

Vini aborda a tecnologia da música de forma muito próxima à abordagem intrínseca (SAVAGE, 2009), o que pode ser observado nas ferramentas que utiliza: o sintetizador, o MPC, o computador. A tecnologia é central na sua performance, de forma que a apresentação com o piano, embora tenha sido possível, resultou em algo

totalmente diferente: tomando o ponto de vista do próprio Vini, não era a Musa Híbrida como eles tocam. Essa forma de abordar a tecnologia da música foi se construindo aos poucos na formação do Vini, mas pode-se se elencar alguns pontos que se destacam como decisivos: o interesse, desde a primeira experiência de banda, em construir sonoridades e buscar timbres específicos, a aula de piano desinteressante, a identificação com tecladistas “não convencionais” – e o conseqüente afastamento de outros tecladistas, a aproximação de outros músicos com os mesmos interesses em tecnologias da música e, finalmente, a experiência vivida na banda Canastra Suja.

6. 3. 2 Thiago Ramil

Outro projeto no qual Vini encontrava-se envolvido, à época da entrevista, era a gravação do disco de Thiago Ramil¹²⁴. A gravação havia acontecido no ano anterior à entrevista (2015) e nesse momento, Vini vinha participando de alguns shows, um trabalho do qual tem “uma proximidade bem grande”. Ele produziu o disco e tocou nos shows de lançamento (CE-VINI, p. 28). Ele explica: “Eu não sou fixo da banda, até porque agora ele está fazendo os shows dele sozinho. Ele usa essa coisa de loop também, pedais, e loopa¹²⁵ coisas, isso tudo, mas eu me considero parte do trabalho, a gente está sempre em contato e alguns shows eu ainda faço com ele” (CE-VINI, p. 28).

Na gravação do disco, Vini participou mais com produtor, indicando “direções artísticas”. Ele gravou “alguma coisa de percussão, alguns timbres específicos que queria”, gravou “texturas, ambiências de rua”, que foram usadas no disco. Gravou “alguns teclados também”. Mas seu “papel no disco era como produtor”, trabalhando em conjunto com Felipe Zancanaro: “[...]a gente produziu o disco, então o disco nem tem tanta guitarra e teclado, porque nós somos tecladistas e guitarristas, mas a gente mais do que isso produziu o disco, que é recheado muito de violão e percussão, que não fomos nós que gravamos” (CE-VINI, p. 29).

124 O disco em questão, *Leve Embora*, disponível em <<http://thiagoramil.com.br/>>, acesso em: 01/01/2017, foi indicado ao Grammy Latino de 2016 como melhor álbum pop em português. Disponível em: < <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/09/ian-e-thiago-ramil-sao-indicados-ao-grammy-latino-7532435.html>> Acesso em: 01/01/2017.

125 Referente a fazer loops.

Naquele momento, o trabalho com Thiago Ramil não vinha consumindo muito tempo (CE-VINI, p. 29). Mas do disco em que trabalharam junto, Thiago Ramil vinha fazendo alguns shows e, no momento da entrevista, Vini estava se preparando para um show que aconteceria dali a alguns dias e do qual ele iria participar e via nessa retomada, uma oportunidade para repensar o trabalho feito:

Nesse próximo show com ele [Thiago Ramil] eu já quero mudar alguns elementos, puxar um pouco mais pra esse lado menos teclado e mais trabalhar com sons. Eu estou cada vez mais nessa direção. [...] Eu estou com a ideia de usar menos teclados, umas coisas bem pontuais, alguns sintetizadores, e algumas texturas, eu gosto muito disso... (CE-VINI, p. 29).

Vini vinha passando por um processo de cada vez mais afastar-se do teclado como instrumento de teclas para envolver-se com a música eletrônica e suas possibilidades num sentido mais amplo, menos restrito às teclas em si. Sobre aproximar-se e afastar-se do teclado, Vini detalha:

Nos shows que eu fiz com ele [Thiago Ramil] eu era mais tecladista. Não tocava só teclado, mas era mais tecladista. Usava o teclado grande, várias músicas eu tocava teclado. Tocava percussão também e algumas coisas de *beat* eletrônico na hora, em duas músicas eu toquei. Na Musa Híbrida eu sou também tecladista, mas ultimamente tenho mais operado as coisas por aqui [MPC]. E toco um pouco aqui [Sintetizador Korg]. Ao vivo, também. Em estúdio, eu sou bem tecladista também, as músicas têm teclados... (CE-VINI, p. 32)

Lê-se no depoimento de Vini que sua identidade como tecladista vincula-se a situações específicas, estando consciente das diversas posturas e identidades que assume como músico, corroborando as palavras de Gergen (apud O'NEILL, 2002, p. 91), quando este afirma que “nós nos tornamos conscientes que cada verdade sobre nós mesmos é uma construção do momento, verdadeiro apenas para um determinado momento e dentro de determinados relacionamentos”. Para Vini, “tecladista” não é uma identidade que dê conta de sua atuação como músico, mas, em determinados momentos, é a identidade que assume, ainda que, transpareça também em seu discurso, um desejo de assumir outras posturas, de afastar-se do teclado. Retomar um trabalho já realizado, abordando-o nessa nova perspectiva, representa uma efetiva oportunidade para Vini reconstruir, não só o trabalho, mas sua própria autoidentidade (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 7).

6. 3. 3 Projeto Solo

Dos projetos em que estava envolvido, o trabalho solo era o mais recente, como descreve:

Esse meu projeto sozinho é uma coisa bem nova, são músicas minhas ou algumas adaptações de músicas da Musa Híbrida que eu participei também. E, tem a ver com a minha pesquisa de mestrado, que eu trabalho com massas sonoras, de uma forma próxima da música, de ter elementos bem musicais. Não é tão experimental a ponto de ter sons mais amplos, mas ela varia. Quando eu apresentei em Porto Alegre, ela tinha uma coisa mais contínua e se aproximava muito do trabalho do DJ, eram bases minhas e eu trabalhava em cima. Eu posso trabalhar de coisas muito mais etéreas, menos rítmicas. Texturas, frequências, eu me interesso muito por isso.[...] Eu gravo sons de lugares diferentes, colo sons de outras coisas, de sons que eu gravei, de sons que eu recortei, que eu baixei da internet. Eu uso, processo esses sons junto com os meus sintetizadores, e produzo meus sons. É mais ou menos essa a ideia desse trabalho (CE-VINI, p. 28-29).

Trata-se de um trabalho que está “bem no início”, mas que trabalha com “coisas antigas também”, que só está “assumindo agora”: bases que ele criou e que “levou um tempo para chegar no ponto em que queria”. A primeira apresentação havia acontecido há apenas alguns dias antes da entrevista (CE-VINI, p. 29)

Vini descreve sua apresentação enquanto assistimos a um vídeo na entrevista, explicando os equipamentos e efeitos que usa: “Essa música eu *loopo* as coisas e toco esses pratos na mão. Toco aqui [no MPC]. E ligo esses sopros aqui também, fico tocando. [...] Aí eu dou *delays*, e eu pego a frequência e faço *tststs* [som de música arranhada], coisas assim” (CE-VINI, p. 25).

Explicando sobre o processo de criação da música, Vini detalha um pouco mais o trabalho de usar sons e ruídos gravados, que ele tanto gosta, combinados com elementos de natureza mais musical:

Esse ruído é um ambiente que eu gravei da rua, lá nas dunas que tem em Pelotas. Tem umas árvores... E aí eu sobrepus isso junto com esse piano (ouvindo). E aí outras coisas vão acontecendo. Depois entram outras ambiências de outros lugares. Eu gravei uma guitarra também (CE-VINI, p. 32).

O aspecto da performance ao vivo desenvolve-se de outras maneiras. Vini ensaia, se prepara para suas apresentações, mas uma performance nunca fica igual a outra (CE-VINI, p. 24). Como exemplifica:

Eu já tinha pensado, mas como toda performance ao vivo, sempre tem a coisa de sofrer na hora, nunca vai ser igual. Claro que as bases gravadas, as bases são iguais, mas como eu vou trabalhar elas, muda também. Ali eu liguei o beat, eu podia ter ligado o beat mais tarde, podia ter ligado o beat antes da base do piano (CE-VINI, p. 23).

Percebe-se que, embora haja um esquema, uma preparação, também há espaço para o improviso na sua performance. Também, visualmente, sua performance diferencia-se do que se espera de uma performance de um instrumentista: ele está cercado por equipamentos eletrônicos, controlando a música por trás de um computador, interagindo com efeitos visuais, como luzes e projeções. Como observado por Field (2009, p. 157) “a atividade física de realizar performances com computadores não parece com uma performance no mesmo sentido que performances instrumentais e vocais parecem”. Os efeitos visuais e toda montagem do local onde o show aconteceu colaboraram para construir, visualmente, a ideia da performance, mesmo ela acontecendo por de trás de “uma aba levantada” de um computador.

Neste trabalho solo, sua atuação aproxima-se muito a de um DJ. Ele explica que “dentro do papel do DJ, existem muitas variações: têm DJs que trabalham muito para um lado, muito para outro. Têm DJs que trabalham com bases prontas, vai ali está pronto, mas tem DJ que cria suas bases” (CE-VINI, p. 22-23). Apesar de tudo, é interessante observar que, em nenhum momento, Vini identifica-se como um DJ, optando pelo verbo aproximar: “A apresentação que eu fiz em Porto Alegre se aproxima muito de um DJ” (CE-VINI, p. 23). Considerando as palavras de Nanni (2000, p. 120) – que “identidade consegue estabelecer-se quando o modelo do Eu tem um contato eficaz com as ações, o passado, o futuro, toda a situação de vida do sujeito” –, pode-se considerar que, sendo o projeto solo muito recente, Vini não se sentia à vontade ainda para se colocar como “DJ”, ou para integrar o “DJ” como uma de suas identidades musicais possíveis. Também, talvez porque o teclado esteve, de um jeito ou de outro, presente em boa parte do passado de Vini, não seja possível ainda, para ele, desvencilhá-lo de si, a ponto de assumir novas identidades. Dado o recente lançamento do seu trabalho solo, Vini parecia encontrar-se em um momento de transição, encontrando, no projeto solo, o espaço que

precisava para experimentar livremente, buscar as novas direções que desejava, num processo de construção de novas identidades musicais.

6. 4 USO DA TECNOLOGIA

O interesse pela tecnologia e pelos recursos da música eletrônica de pista surgiu ainda na sua primeira experiência de banda, momento em que Vini já estava interessado “por outros sons” e que decidiu que “realmente queria trabalhar com a ideia de teclados sintetizadores”, tendo, posteriormente, indo “em direção de recursos mais eletrônicos” (CE-VINI, p. 1).

O grande salto em direção a elementos mais eletrônicos foi a experiência vivida com a banda Canastra Suja. Vini já lidava com a tecnologia dos seus teclados, já construía seus timbres, mas a partir da demanda da banda Canastra Suja, Vini teve a oportunidade de realmente usar, desenvolver, aplicar seu conhecimento relacionado à tecnologia da música (CE-VINI, p. 12).

Vini gostava de trabalhar com diversos timbres desde cedo, mas, no início, não tinha uma visão crítica dos mesmos: ele simplesmente “ouvia e queria reproduzir certos timbres” (CE-VINI, p. 4).

Essa visão crítica do timbre veio posteriormente, a partir da audição das suas músicas de referências e também a partir do contato com teclados de melhor qualidade, especificamente sintetizadores, o que mudou sua visão acerca do potencial do teclado. Ele revela:

Quando eu tive o meu primeiro sintetizador, que era um Yamaha, eu vi ali uns simuladores de Moog¹²⁶, por exemplo. Aí comecei a achar isso super legal, sons que não imitavam o som de outros instrumentos. Porque o teclado sempre tinha muito essa memória, eu fazia som de piano, som de órgão, som de flauta, som de sopro. E aí... Eu comecei a pensar mais nesses sons, que são sons eletrônicos mesmo, e achar isso super legal (CE-VINI, p. 6).

Vini tinha um grande interesse em produzir seus próprios timbres. Mesmo quando não tinha sintetizadores bons – atualmente, Vini trabalha com um Korg, que considera “o teclado da sua vida” – ele “dava um jeito: usava alguns pedais de guitarra que conseguia,

126 Marca de sintetizadores que “revolucionou o som e o papel dos tecladistas” (FRITSCH, 2013, p.59).

ligava os *flangers*¹²⁷ com distorção”, quando o timbre permitia, entre outros (CE-VINI, p. 7). Presente nesse trabalho estava o desejo de, com a tecnologia a sua disposição, reproduzir os sons que ouvia. Ele exemplifica: “Eu comecei a ver as potências – olha, eu não tenho um *Fender Rhodes*¹²⁸ na minha casa, mas eu tenho um sintetizador, então eu vou explorar as qualidades desse sintetizador” (CE-VINI, p. 5).

Segundo Vini, o sintetizador “se presta muito para ao vivo”, utilizando-os com pedais, que ele controla com as mãos: ele toca e movimenta os botões dos pedais. Com o teclado, as pessoas veem a coisa sendo feita (CE-VINI, p. 33), o que colabora para a percepção da sua atuação como uma performance instrumental propriamente dita (FIELD, 2009, p. 157), contando com a presença de um instrumento musical de características mais tradicionais, o teclado. Vini trabalha com um sintetizador da Korg, o Mini Korg, e entende tratar-se de um teclado clássico, como os próprios Moogs, de Robert Moog (CE-VINI, p. 22). Vini usa o Mini Korg há muitos anos: mesmo antes de adquirir o seu próprio, usava o do amigo Protásio. E afirma, com convicção: “Vou usar ele por muito tempo, ele é um teclado clássico” (CE-VINI, p. 37).

Além do trabalho com timbres, Vini tem um apreço especial pela utilização de *samples* em suas músicas – fragmentos pré-gravados, sejam o som de outros instrumentos, bases ou gravações de ruídos da rua (CE-VINI, p. 26). Vini conta, por exemplo, como ficou fascinado quando descobriu o Mellotron, que considera que foi o primeiro equipamento de *sampling*. Ele lembra: “Eu achei aquilo genial. Eles gravavam em fita as cordas e eles reproduziam aquilo ao vivo. [...] Ele tem uma sonoridade muito legal. Claro que para a gente hoje ela é super lo-fi¹²⁹, mas na época era super tecnológico” (CE-VINI, p. 7).

A primeira vez que Vini utilizou *samples* foi em um show da banda Canastra Suja. Ele tinha um notebook que havia gravado “umas bases e dava o play na hora”. Vini descreve: “Então eu estava tocando e daqui a pouco entrava aqueles shhhhhh, umas texturas, uma coisa muito simples. [...] Era um *sample* bem de textura, então não tinha muito problema de conflitar com outras coisas.” (CE-VINI, p. 16).

127 Tipo de pedal com efeitos, caracteristicamente usado com guitarras.

128 Referente ao piano elétrico Rhodes.

129 Diminutivo da expressão em inglês *low fidelity*, ou, em português, baixa fidelidade. Faz referência a gravações de baixa qualidade.

A partir de 2015, Vini foi inserindo “essa ideia de gravar coisas da rua” (CE-VINI, p. 32). Essa ideia começou a se desenvolver na pré-gravação do disco de Thiago Ramil, quando eles ficaram quinze dias em um sítio. Nesse momento, Vini gravou muitas coisas da rua e, a partir dali, essas gravações, esses *samples*, começaram a entrar tanto quando os teclados em si (CE-VINI, p. 32)

Sobre usar bases e texturas gravadas nas suas músicas, Vini relembra a quebra de paradigmas trazida pela música eletrônica e pelas artes visuais. Ele comenta:

A música eletrônica veio para quebrar mesmo a ideia de que necessariamente tenha que fazer tudo na hora. Isso não é só na música, é nas artes. Em 1917, o Duchamp levou o mictório para a galeria de arte¹³⁰ dizendo que aquilo era um trabalho de arte. E ele apresentava uma coisa feita pela indústria, para quebrar com essa coisa da técnica, do artista ser a pessoa que fez todo o trabalho. Isso para arte não é um valor mais. É uma questão. Têm artistas que ainda fazem tudo e têm artistas que mandam fazer o trabalho. E não são menos artistas, porque a ideia que está por trás é o que está realmente contando. Então eu acho que tem vários projetos de música que tu só dá um play e canta em cima e eu acho incrível, porque a questão não é o como eles fazem aquilo (CE-VINI, p. 27)

No contexto musical, a tecnologia da música surge como meio para levar às mesmas quebras de paradigma. Como discutido anteriormente, com a entrada do computador na performance, passa a se questionar, afinal, o que é a performance em música – ela depende, necessariamente da execução de um instrumento musical? Para Vini, usar *samples* pré-gravados em uma música pode ser equivalente a Duchamp levando o mictório para a galeria de arte: não interessa quem fez aquilo, mas a ideia por trás daquilo, o porquê de disparar determinada gravação, em determinado momento, combinado com determinados elementos.

Para a construção de timbres e utilização desses *samples*, o tecladista tem à disposição alguns programas de áudio, específicos para isso. Vini, que sempre usou o programa *Reason*, à época da entrevista, estava migrando para um novo programa, o *Ableton Live*, pois, como justifica:, o *Ableton Live* “é um programa mais usado pra ao vivo, quem usa eletrônico ao vivo, normalmente usa esse programa”. (CE-VINI, p. 17).

130 Referência à obra “A Fonte” de Duchamp. Disponível em: <
<http://www.hierophant.com.br/arcano/posts/view/Matheus/2733>> Acesso em: 30/12/2016.

A troca de programas aconteceu quando ele realmente não estava mais “conseguindo ir adiante com o *Reason*”, pois o que queria fazer, “ele não estava permitindo mais, que é ter um show mais colado, quase como uma mixtape¹³¹, ligar uma música na outra. É muito mais amplo esse programa [o *Ableton Live*] do que o *Reason* pra isso” (CE-VINI, p. 20). Vini planeja continuar usando o *Reason* para trabalhos de estúdio. Considera que é um bom programa para os teclados, com timbres bons. Mas, ao vivo, o programa mais apropriado para ele é o *Ableton Live* (CE-VINI, p. 21).

Vini acredita que mudar de equipamento pode ser tão ou mais simples quanto mudar de programa. Porém, trocar de programa é muito mais barato (CE-VINI, p. 36). Ainda assim, Vini adiou essa troca de programas o máximo que pode, até chegar num ponto em que foi inevitável, isso porque a troca de programa, ele sabia, acarretaria um certo transtorno. Entretanto, Vini não considera que a troca de programas demande um processo de “aprender de novo”. Na sua opinião, o que acontece é uma readequação do conhecimento, conforme explica:

Não é [aprender] de novo, é readequar coisas que tu já sabes, porque eles funcionam mais ou menos da mesma forma, só que os meios para tu chegares naquele resultado são diferentes. Mas tu não vais começar do zero. Por exemplo, eu estou mexendo no [*Ableton*] *Live*, esse programa novo, tem muita coisa que é muito próxima do *Reason*, mas a forma de fazer é diferente, mas depois que tu entendes a lógica, tu vêes que é muito parecido. (CE-VINI, p. 37)

O contato inicial com o programa pode ser bem complicado, especialmente “se tu não estás acostumado com esse tipo de sistema MIDI” (CE-VINI, p. 3). A primeira vez que olhou para o novo programa, o *Ableton Live*, não entendeu nada, inclusive achou que nunca ia utilizar esse programa, porque estava muito acostumado com o *Reason* (CE-VINI, p. 20). Porém, como desenvolvido em seção anterior, a ajuda de amigos que já conheciam o programa e a prática e contato constante com o mesmo, ajudaram Vini nesse processo de migrar para o *Ableton Live*. À época da entrevista, Vini havia recentemente feito sua primeira apresentação com o programa, apresentando seu projeto solo, e sentia-se satisfeito com o resultado (CE-VINI, p. 20). Inclusive, acredita que o sucesso da performance não teria sido possível sem a troca do programa.

131 Compilação de canções.

Vini utiliza um instrumento musical chamado MPC¹³², um instrumento com pads, sliders, knobs, do tipo controlador. A troca do teclado pelo MPC é representativa da mudança de Vini na forma de atuar. Através do MPC, Vini dispara os *samples* ao vivo. O MPC se conecta, via USB, ao computador, de forma que ele controla o que está no computador, não tendo nenhum timbre ou *sample* nele próprio. O MPC se comunica com o computador através de programas como o *Ableton Live* e através dos protocolos de informação, o MIDI. Através do MIDI, Vini consegue mapear os comandos, mapear o que cada aparato do MPC irá disparar, dentro do *Ableton Live* (CE-VINI, p. 18).

Por meio do programa *Ableton Live*, Vini dispõe de vários recursos para compor suas músicas, entre eles o loop. O loop pode, por exemplo, ser disparado e finalizado ao se pressionar um pad no MPC (CE-VINI, p. 18). Todos botões, pads, knobs, sliders do MPC são programáveis para disparar ou interagir com algo no programa.

Porém o MPC não é necessário: todo programa pode ser controlado diretamente no computador (CE-VINI, p. 19). Segundo Vini, muitas pessoas utilizam apenas o computador, especialmente quando se faz um uso mais simples do programa. Porém, tendo o controlador, é possível resolver “na mão” muitas coisas. “Tu colocas tudo o que tu queres de *sample* ali [no MPC] e usa como apoio a o que tu estás fazendo de outras coisas” (CE-VINI, p. 19).

Vini entende que o trato com a tecnologia não demanda uma coordenação motora específica (CE-VINI, p. 24). Mesmo a questão do *timing* pode ser programa até certo ponto: você pode ligar o beat “antes de chegar o compasso” e ele só iniciar na virada do compasso. Porém, Vini destaca que “*timing* é bom para qualquer pessoa que trabalha com música”, sendo importante para, no ligar e desligar dos elementos, criar ritmo (CE-VINI, p. 24).

Como Vini vinha utilizando muitos *samples* do tipo gravações, ruídos, trechos de músicas, materiais mais apropriados para serem disparados por pads do que por teclas, ele trocou um controlador grande do tipo teclado e pads, por um MPC menor. O MPC, comparado ao teclado controlador, tem o dobro de pads, que podem ser programados em três bancos de dados diferentes, e avalia: “Para o que eu estou fazendo ao vivo hoje, esse aqui [o MPC] tem muito mais recursos do que aquele lá [o teclado] que só tem oito

132 Ver Figura 2.

pads” (VINI-CE, p. 33). Vini ressalta que o teclado controlador também é muito bom, mas, além de não ser mais tão adequado para o que vinha fazendo ao vivo, também é um equipamento muito grande, inapropriado para viagens (CE-VINI, p. 31) e difícil de montar para as apresentações, precisando de um suporte ou mesa própria (CE-VINI, p. 33). Uma vez que conseguia fazer tudo o que precisava das teclas no sintetizador e podendo optar por usar gravações de passagens que demandasse as teclas do controlador maior (CE-VINI, p. 33), a opção por utilizar um MPC foi consequência: menor, mais prático, mas adequado ao que vinha fazendo ao vivo (CE-VINI, p. 35). Vini queria fazer a troca há um tempo já, mas “estava segurando”. O que o levou-o à troca de equipamento, foi a oportunidade de novos trabalhos que demandaram de Vini o investimento em novos equipamentos (CE-VINI, p. 35). Ele continua usando teclas, mas agora apenas as do seu teclado sintetizador, o Mini Korg (CE-VINI, p. 25).

Também em função da forma como tem trabalhado atualmente – com muitos *samples*, vinculados ao MPC – Vini considera que o computador é o equipamento mais importante de todos que utiliza na sua performance, por possibilitar “um grande acervo” de timbres e *samples* para serem “controlados” pelo controlador.

A opção pelo computador se dá pelo fato de que praticamente todos os projetos de Vini não são mais ligados diretamente ao teclado. Ele faz uso do teclado como usa a guitarra, mesmo o teclado lhe sendo muito mais familiar (CE-VINI, p. 41). Dentro dessa ideia de colagens, Vini conseguiria, por exemplo, apresentar-se utilizando apenas o computador com o programa *Ableton Live*, ligando e desligando faixas de áudio. Mas de uma forma ou de outra, o teclado ainda estaria presente, pois tem entre seus materiais gravados, bases de teclado (CE-VINI, p. 41). Assim, embora se afastando do teclado cada vez mais, vestígios da sua presença permanecem, de um jeito ou de outro.

Entre trocas de programas e trocas de equipamento, para adequar-se às demandas dos novos trabalhos, Vini pondera que a sonoridade não muda no mesmo ritmo, que “a sonoridade é mais lenta mesmo”. Os equipamentos são “uma carcaça”, os sons estão no computador, onde, não acontece necessariamente uma troca de um timbre pelo outro: os timbres “vão se somando” (CE-VINI, p. 38). Por outro lado, uma mudança estética, uma mudança de sonoridade, seria possível sem aquisição de novos programas ou equipamentos. Os recursos que Vini tem à sua disposição no momento “atendem uma

demanda muito grande de possibilidades”, como explica: “Tipos de sons e timbres eu vou mudando esteticamente, como eu trabalho eles, mas eu não preciso adquirir coisas novas. Não é uma coisa que eu fico querendo” (CE-VINI, p. 39).

6. 4. 1 Equipamentos ideais

Para Vini raramente as pessoas se dão por satisfeitas com o equipamento que têm. Ele mesmo, apesar de entender que não tem do que reclamar, que tem “várias coisas” que permitem que ele faça muito, ainda assim, gostaria de ter muitos outros equipamentos (CE-VINI, p. 31). Ele está sempre buscando, sempre investindo de alguma forma, lembrando que, no momento da entrevista, havia acabado de adquirir dois novos instrumentos: o MPC e o controlador feito com botões de fliperama (CE-VINI, p. 31).

Vini relembra que, à época em que estava mais envolvido diretamente com teclados, sentia mais necessidade de estar sempre adquirindo novos instrumentos, que “nunca estava contente com o que tinha” (CE-VINI, p. 38). Ele justifica: “Eu tive meu primeiro sintetizador, depois eu comprei um piano digital, depois eu me dei conta que não era bem aquilo que eu queria [...] Aí eu queria outro. E a ideia era meio que somar as coisas também, usava, queria usar até três teclados” (CE-VINI, p. 38). Isso se dava, porque Vini era muito inspirado pelos vídeos de bandas cujos tecladistas usavam até mais de três teclados, “achava aquilo lindo” (CE-VINI, p. 38). Porém, se diz estar cada vez mais interessado em usar pouca coisa (CE-VINI, p. 38). Ele entende que antigamente, havia uma justificativa para se usar vários instrumentos, algo que, com as devidas ressalvas, não se sustenta mais, em função de termos instrumentos mais versáteis. Ele explica:

Então, as pessoas perguntavam: mas para que tu queres mais [teclados]? E é uma pergunta, por um lado equivocada, mas faz todo sentido também. Tu podes fazer várias coisas com um teclado. Claro que limita, mas... A memória daquelas bandas antigas era muito porque não eram teclados sintetizadores, eram instrumentos de verdade, era piano elétrico, daí tinha o Hammond, aí tinha o sintetizador em cima, tinha o clavinete¹³³, então

133 “O clavinet (no Brasil também chamado de clavinete) é um instrumento de teclas, derivado do cembalete, criado em 1950 por Ernst Zacharias, inventor e músico”. Disponível em: <<http://www.conhecimentogeral.inf.br/clavinete/>> Acesso em 23/12/2016.

cada um era uma coisa. Faz sentido, mas depois que tu tem os teclados que são mais versáteis, tu pode ter dois teclados e já... Eu estou sendo bem generalista aqui, cada um sabe o que vai precisar. Mas eu comecei a achar cada vez mais interessante [usar] menos coisas (CE-VINI, p. 39).

A escolha por ter mais ou menos teclados relaciona-se, inclusive, com a estética da música a ser apresentada. Por isso, à medida que seu gosto estético foi mudando, a composição de equipamentos que ele considerava ideal também foi se adequando:

Tu vêes esses equipamentos que estão aqui [o Micro Korg, o MPC, o computador]. Vão estar no palco. Ai tu ouves a pessoa começar a tocar e, sei lá, começa a sair um som de Heavy Metal. É um pouco descolado. Não imagino isso acontecendo. Então tu já imaginas que vão sair sons eletrônicos, vai sair... Com um teclado desses, tu já imaginas que vai explorar um som mais sintetizado do que uma banda com grandes teclados num formato mais clássico mesmo. Então eu acho que a ideia de mudar isso, de eu querer ter muitos teclados, foi muito porque mudou minha proposta. (CE-VINI, p. 39).

Quanto a limitações que possam surgir em função de questões financeiras, de equipamento, de programas, Vini considera que elas “não são de todo mal”, pois:

A gente dá jeito de chegar aonde a gente quer com o que a gente tem. Eu acho super legal, uma coisa bem punk assim, faça você mesmo, sabe. Quando eu comecei a trabalhar com eletrônico, eu não tinha nada dessas coisas, eu não tinha esse sintetizador aqui, eu não tinha esses controladores, nenhum pedal. Eu tinha aquele teclado. Mas eu dava um jeito, dava um jeito (CE-VINI, p. 35).

Vini acredita que as limitações agregam ao processo criativo (CE-VINI, p. 35), causam espontaneidade, podem ser muito positivas (CE-VINI, p. 36). Vini relembra shows a que assistiu, da cena do rap de Pelotas, e conta: “Tem uma galera dos bairros muito pobres, [...], fazem com nada de recurso, um computadorzinho muito vagabundo, uns *beat* ali, largam e são umas coisas muito boas” (CE-VINI, p. 36). Ele mesmo, quando começou “não tinha quase nada de coisa, fazia igual e achava super importante, super legal” (CE-VINI, p. 39). O primeiro disco da Musa Híbrida, “foi feito na garra, todo gravado em casa, todo sem mexer direito no programa de gravação” e, mesmo assim, Vini revela: “E eu adoro o disco. [...] Acho um disco muito bom” (CE-VINI, p. 35).

6. 4. 2 Visão sobre a tecnologia

Envolvendo-se com música eletrônica, Vini pode entender que ela “parte de outro princípio. Não é uma caixa acústica que reproduz o som, não é uma corda que vibra. [...] São processadores, analógicos ou digitais. [...] Todos esses recursos que geram os sons. É de outra ordem” (CE-VINI, p. 14). Vini utiliza a tecnologia, a seu favor, para ir ao encontro da sonoridade que procura (CE-VINI, p. 22). Mesmo as teclas são pensadas na perspectiva da tecnologia e consideradas indissociáveis (CE-VINI, p. 32): “Eu não tenho pensado mais no teclado como uma coisa separada das outras coisas” (CE-VINI, p. 44).

Vini, respaldado pelas suas leituras, entende que a tecnologia e a música entrelaçam-se de “forma natural”, a serviço de todos músicos. A atuação pautada pela tecnologia não é, então, exclusividade dos tecladistas – embora, talvez lhe seja mais característica.

No caso da tecnologia dos teclados, [eles] já são naturalmente tecnológicos, mas... Pensando a tecnologia como eu estou pensando, não precisa nem ser de tecladistas, eu acho, esse exemplo que eu dei de outros músicos, são guitarristas e coisas mais, mas buscam trabalhar dessa forma mais ampla, de trabalhar com outro tipo de som, não só com o seu instrumento que está carregando. Por exemplo, muita coisa que eu estou usando são sons de outros lugares, de outras coisas. Isso é tão forte hoje quanto quando nos anos 60 uma banda usou o Mellotron pela primeira vez (CE-VINI, p. 40).

Vini também está atento às possibilidades da abordagem extrínseca da tecnologia (SAVAGE, 2009, p. 144) ou, nas palavras de Field (2009, p. 158), das formas em que a tecnologia pode ser usada para fazer melhor algo que já se fazia. Além de “interferir esteticamente no som”, a tecnologia também tem o papel de “viabilizar, de ser mais portátil, de ser mais fácil”. Vini, para exemplificar, cita o Wurlitzer, piano elétrico portátil que os Beatles usaram: “antes não se podia viajar com um piano, muito mais difícil. Então desenvolveram aquele piano elétrico por ser portátil, por virar uma mala” (CE-VINI, p. 40). Ele também observa que a tecnologia “ampliou de forma incrível a possibilidade de gravar as coisas em casa”, e que, “antigamente”, “era caro e não tinha recursos para isso, nos anos 80. Gravava-se analogicamente, em estúdio, era precário e não tinha quase nada”. Hoje em dia, “é muito mais fácil tu gravar as coisas em casa”. Enfim, “a tecnologia vem para todo mundo, para todos os músicos, pensando na hora da música” (CE-VINI, p. 40).

Para Vini, usar dos meios tecnológicos para gravar de forma independente é uma “posição política”, pois isso significa ir na “contramão daquela [ideia] de tu depender de grandes estúdios, de alguém te direcionar nesse caminho” (CE-VINI, p. 40).

Tu podes tu mesmo produzir o trabalho, tu podes tu mesmo gerenciar tua carreira. E eu acho que isso é bem político [...]. Justamente por viabilizar mais pessoas, por ser uma coisa muito mais democrática, como eu falei antes, a galera fazendo som na periferia, os raps, o próprio funk é assim. Acho isso uma parte bem bonita da história do funk, foi aquela galera da favela que não tinha estudo de música, não tinha instrumentos musicais, tinha um computador, fazia as batidas ali e cantava em cima. Isso para mim é artisticamente muito potente, muito bacana e politicamente muito forte também. É uma posição política (CE-VINI, p. 40).

A visão de Vini corrobora a perspectiva de Field (2009), quando esta afirma que a tecnologia musical tem possibilitado a muitas pessoas “acesso aos processos musicais de organizar, manipular, editar e ouvir materiais”. Field também observa que o acesso aos “meios para manipular o material sonoro” está cada vez mais fácil, a preços cada vez mais acessíveis. Especialmente, o *feedback* imediato proporcionado pela tecnologia “encoraja a experimentação”. Assim, “é possível fazer música interessante experimentando tantas possibilidades e combinações de materiais quanto o tempo permitir” (FIELD, 2009, 159, tradução nossa). Nas palavras de Vini, esse processo artístico possibilitado pela tecnologia da música é “artisticamente muito potente” e também “uma posição política”: atuar dessa forma é ir na contramão da ideia que se tem de uma educação musical vinculada ao domínio técnico de instrumentos musicais e do conhecimento musical atrelado a eles (COOPER, 2009; SAVAGE 2009).

Da disponibilização de materiais na internet à democratização do acesso aos meios para poder produzir seu próprio trabalho, Vini percebe a tecnologia como um elemento essencial, “na forma mais ampla”, “para muito além do instrumento” (CE-VINI, p. 42).

6. 5. DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO

Vini estuda horas por dia, “de curiosidade”, de buscar o que lhe interessa. Ele compara o seu estudo com o de artistas que trabalha com fotografias e vídeo: “Muito do material que tu captas, tu vais usar um mínimo daquilo, mas... Tu vais aprendendo coisas,

tu vais desenvolvendo o teu olhar. Eu fico com essas bases em casa, brincando, aqui fica legal botar esse *delay* aqui, eu desligo isso aqui, faço tal coisa...” (CE-VINI, p. 25).

A sua prática de estudo demanda horas da mesma forma que a de um instrumentista, um pianista, que estuda muito para melhorar sua técnica. Ele explica que a diferença é que ele não busca no seu estudo técnicas para tocar melhor o seu instrumento, mas sim, busca “saber como chegar aonde” ele quer chegar.

Eu não penso muito diferente de estudar o instrumento de estudar seja o que for, entende? Mas não é uma questão técnica, não é uma questão de desenvolver habilidades de tocar melhor ou coisa do tipo, porque isso, no meu trabalho, não me interessa. O que me interessa é outra coisa, tu lidar com essa ideia de colagem, eu pego muito o som de outras coisas. Muito som é gravado da rua, de ambiente, de coisas, eu uso isso no som, eu crio ritmos com sons que eu gravei de outros lugares ou que eu roubo de outras músicas mesmo. Baixo músicas, pego esse trecho, que legal, vou juntar isso com isso. É, nesse sentido é bem diferente, mas o trabalho é o mesmo (CE-VINI, p. 25-26).

O critério que organiza seu estudo, que guia a sua prática, é a busca pela sonoridade. Ele afirma: “É a sonoridade para mim a grande questão. [...] Se a sonoridade não me interessa, do que eu estou fazendo, então para mim não quer dizer nada” (CE-VINI, p. 26)

Na perspectiva de Field (2009), a tecnologia da música se presta, especialmente, para esse tipo de trabalho desenvolvido por Vini. Nas palavras da autora: “a tecnologia da música deveria, em primeiro lugar, ser sobre a música que ela propicia”, sendo mais adequada a “estratégias que inspiram a criatividade” do que a estratégias de “aquisição de habilidades” (FIELD, 2009, p. 156).

Vini, nessa perspectiva criativa, chama o seu estudo de “trabalho de atelier”, comparando o seu estudo com o seu trabalho como artista visual. Ele explica que, assim como no atelier, o trabalho apresentado é apenas uma parcela, um fragmento de tudo o que desenvolvido no seu estúdio (CE-VINI, p. 30). Segundo Vini: “A maioria das coisas eu não uso de verdade, assim, eu tenho muitas bases, ideias que eu abandono pela metade, que eu até finalizo, mas nunca uso. Mas algumas eu vou a fundo” (CE-VINI, p. 30).

A sua sala de estar é o seu atelier: de um lado, ele faz seu trabalho com desenhos e pinturas, seu trabalho visual. Do outro, escuta o som, grava suas coisas. Ele conta que

a escolha por manter os dois tipos de trabalho não foi por acaso. Num primeiro momento, havia instalado seu estúdio em outra peça, mas não gostou, se sentia “claustrofóbico”. Acabou movendo o seu estúdio para a sala de estar, onde gosta de ficar (CE-VINI, p. 30). Vini também vê muitos paralelos entre seu trabalho visual e sonoro, de forma que manter os dois no mesmo espaço, faz muito sentido para ele:

Os dois para mim é a mesma coisa, na verdade, na forma como eu trabalho, com artes visuais e com música, é muito parecido. O que eu estou pensando é muito essa ideia de atmosfera. Acho que isso resume bastante o meu trabalho, busca por atmosferas. Eu estou sempre, lá nos meus trabalhos visuais [...] tem muita coisa de fotografia que eu vou em direção a texturas, muito próximo do que eu penso nos sons. (CE-VINI, p. 30)

O trabalho de Vini é lento e leva tempo. Isso porque “essa coisa de sonoridade é ampla”. Ele explica que é “muito chato com isso”, que demora “para chegar no ponto”. Conta que “mexe mil vezes na música, não por não estar bom”, mas porque “não era bem isso que queria”. Ele havia, por exemplo, acabado de finalizar uma música na qual estava trabalhando há seis meses (CE-VINI, p. 30).

Um de seus exercícios de criação é, basicamente, deixar o Micro Korg ligado e ficar “brincando” nele, buscando e executando melodias que, muitas vezes, imaginou em outros contextos. Ele explica:

Eu penso muitas melodias em outros contextos. Quando eu estou dormindo, quando eu estou na rua, quando eu estou fazendo outras coisas, penso ideias, bases. E eu me lembro praticamente de tudo, por um ou dois dias. Então, se eu tenho vontade de trabalhar, eu venho e executo. Esse aqui [o Micro Korg] fica ligado muitas vezes, em casa. Eu chego e fico tocando alguma coisa, mas só como exercício assim. Não gravando de verdade, mas toco.[...] Eu assisto muito vídeo e filme aqui, então às vezes eu estou aqui [toca o teclado fazendo um som de sintetizador com a boca]. Isso é exercício, é como estar desenhando, que eu desenho também, desde sempre (CE-VINI, p. 31)

6. 6 PERCEPÇÃO DE SI E DO GRUPO

Algumas questões acerca da percepção de Vini sobre si mesmo e sobre os tecladistas podem ser entrevistas na sua fala sobre outro tecladista: James Blake. Vini identifica-se com ele: “São muitas questões próximas de mim, de repetição, de melodias,

de texturas, de colagens de coisas de outras coisas. Eu acho isso demais” (CE-VINI, p. 27). James Blake é, para Vini, uma referência sobre o que “é realmente um tecladista”:

E ele [James Blake] não é só tecladista, ele que produz os discos dele, no estúdio ele se aproxima muito, sem juízo de valor, ao que eu faço. Ele grava praticamente todas as coisas, ele grava os *beats*, ele programa as coisas. Mas no show ele toca teclado, tem uma banda que acompanha ele, diferente de mim que no show eu não toco teclado, eu faço próximo do que eu fiz no disco eu estou fazendo, eu toco os beats e coisas, então, ele é um tecladista. [...] Ele é um tecladista, além de outras coisas. Ele é um DJ também, ele apresenta shows como DJ também. Mas ele é tecladista ao vivo (CE-VINI, p. 44-45).

Nesse processo de comparação com o outro (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002), Vini vai construindo sua identidade. Valores e ideologia também surgem no seu discurso (O’NEILL, 2002). Na fala “ele é realmente um tecladista, [mas] ele não é só tecladista”, vai delineando-se o que Vini entende como tecladista e o que ele entende estar fora do escopo da atuação desse instrumentista: “ele que produz os discos dele, no estúdio ele se aproxima muito, sem juízo de valor, ao que eu faço”. Nota-se na fala de Vini a construção de um conceito sobre o que é ser tecladista como algo vinculado especialmente à atuação nas teclas. Isso pode ser observado ao definir James Blake como “tecladista, além de outras coisas”: tecladista porque tem a técnica, mas outras coisas porque faz muito mais além de tocar nas teclas. Pode-se supor que, para Vini, ser tecladista seja apenas uma autoimagem possível, estruturada e integrada com tantas outras autoimagens possíveis da atuação musical, para construir a autoidentidade de um músico.

Quando perguntado, Vini afirma que o tecladista “é uma pessoa que pensa o teclado de uma forma mais completa”, alguém que goste de “tocar e teclado e vai entrar em uma banda e tocar teclado e estudar o instrumento” (CE-VINI, p. 41), alguém que “se assume, mesmo que seja em certos momentos, apenas como tecladista” (CE-VINI, p. 45). O tecladista “se defende muito bem só com o teclado” e Vini entende que já não se defende mais tão bem só com isso. Gosta de tocar teclado, toca “quase todos os dias” (CE-VINI, p. 41). Porém, não se vê mais assim e pensa que, embora pudesse fazer “um show só com teclado”, teria dificuldade, desejando ter outros recursos em mãos (CE-VINI, p. 46).

Já na época em que começaram os trabalhos na Musa Híbrida, Vini se “considerava mais artista do que músico” (CE-VINI, p. 13). Ele explica: “Claro que eu era músico, mas... Minhas referências vinham mais das artes, digamos assim. Esteticamente, e de pensar timbres e de pensar como paisagem sonora. Muito mais do que tocar os instrumentos, do que gravar” (CE-VINI, p. 13). Vini considera-se também tecladista, mas não apenas tecladista. Quando fala de si mesmo, enxerga-se mais como um programador. Ele também vê similaridade no seu trabalho com a atuação do DJ, mas não se sente como um DJ. E, curiosamente, também não se sente como um tecladista. Conta que, se fosse convidado para tocar teclado em uma banda, até poderia tocar e talvez até achasse “muito legal”, mas que não pensa mais “nessa ordem”. Percebe-se que, no momento da entrevista, Vini passava por um momento de transição: embora não conseguisse ainda desvencilhar-se completamente da imagem do tecladista, não se sentia mais à vontade com ela. Porém, também não se sente à vontade com outras denominações, como “DJ”, enxergando a si mesmo como “artista”.

Ele considera-se, “além de tudo, acima de tudo, um músico, um artista músico, porque toda essa ‘parafernália’ [os equipamentos que usa] são instrumentos musicais” para si, “exatamente como o teclado, como o piano”, e conclui: “A forma de trabalhar é bem diferente, mas são instrumentos musicais, são os meus instrumentos, minhas coisas. Então eu sou músico” (CE-VINI, p. 41). Vini identifica seu equipamento como instrumentos musicais e, através deste equipamento, identifica-se como músico, ou, mais especificamente, como artista músico. Essa denominação parece dar conta, no discurso de Vini, da forma como ele se sente na sua atuação musical. Vini não vê a si mesmo como tecladista ou como DJ. Mas ele é e identifica-se como artista visual, tendo relacionado, em diversos momentos, estas duas atuações. Talvez Vini encontre sua identidade justamente na intersecção entre estas duas áreas: as artes visuais e a música, tornando o material sonoro as “cores” com as quais cria suas “paisagens sonoras”.

Vini, porém, não se vê como um grande músico. Sua qualidade reside na sua proposta artística: o que faz com “esses sons”, o que busca. Mas entende que poderia ser um músico muito melhor “se estudasse teclado, piano”, que poderia “tocar muito melhor”. Mas para o trabalho que vêm desenvolvendo, Vini explica que “não é necessário tocar bem, fazer uma melodia com um bpm mais rápido, conseguir uma harmonia mais

complexa para músico”, porque Vini hoje pensa “em música na simplicidade” e gosta “de harmonias simples” (CE-VINI, p. 36).

Entre idas e vindas, entre identificar-se como tecladista (ou não), no afastar-se das teclas, no aproximar-se da tecnologia da música, e por todo seu engajamento musical e artístico, no final das contas, o que se destaca é a profunda identificação que Vini sente com seu trabalho, com sua forma de pensar e fazer arte. Surpreso com o tempo de dez anos em que vem trabalhando e atuando, ele afirma:

Eu já sei que eu decidi fazer isso e que não tem jeito. A Musa Híbrida pode acabar amanhã, por exemplo, mas eu não vou deixar de fazer isso, sabe. De ter essa relação com o instrumento, de estar buscando, pensar essas coisas (CE-VINI, p. 28)

6. 6. 1 A relação com as teclas/com o teclado

Na abordagem das teclas, Vini valoriza a espontaneidade e acredita que, muitas vezes, o excesso de técnica acaba tornando as coisas menos espontâneas. Sempre que foi em direção a tocar teclado muito bem, se desinteressou (CE-VINI, p. 5), da mesma forma que acha desinteressante apresentações de músicos pautados pela exacerbação técnica (CE-VINI, p. 35). É claro, novamente, o desejo de Vini de diferenciar-se de músicos com distintas habilidades técnicas, chegando a afirmar que prefere “gente que não toca tão bem”, por entender que “eles fazem coisas mais interessantes” (CE-VINI, p. 45). Mas Vini sabe que isso não é regra e reconhece muitos músicos que são muito bons em todos aspectos, como exemplifica: “O Jhonny Greenwood [do Radiohead], guitarrista, ele é erudito, ele estudou música erudita, ele é formado.... Muitas pessoas que tem estudo como ele, fazem um som muito desinteressante pra mim, e ele não” (CE-VINI, p. 35).

Quando fala de James Blake, também é importante para Vini destacar que, a técnica que ele tem, ele não está exibindo o tempo todo: “[...]não é todo tempo que ele está tocando pra caramba. Não é todo tempo que ele está ali destruindo no teclado. Uma coisa que eu acho às vezes meio careta” (CE-VINI, p. 46).

Para Vini, a sua capacidade técnica está “cada vez pior” (CE-VINI, p. 21) e esclarece: “Claro que eu toco ainda, mas a minha relação é muito mais simples assim, com as notas, e meu interesse também” (CE-VINI, p. 21). Vini não tem interesse para

desenvolver-se tecnicamente e acaba por se identificar com músicos que tem uma abordagem mais “simples” ou justamente por se identificar com estes músicos, opta por não se desenvolver tecnicamente? Parece-me que a resposta pode estar no meio do caminho: um conjunto de eventos, o contato com bandas que tem uma determinada abordagem do instrumento e, ao mesmo tempo, a ausência de um motivo para desenvolver sua destreza, levaram Vini a explorar a música por outras formas, possíveis graças ao advento da tecnologia da música.

O momento em que Vini passou a adotar o controlador MIDI, quando o computador passou a integrar seu *setup* de instrumentos, também é decisivo na sua relação com as teclas. A partir daí, o computador passou a assumir um papel cada vez mais importante, tornando-se central na sua prática. Embora no início o computador fosse conectado a um teclado controlador, à época da entrevista, Vini já estava utilizando-o ligado ao MPC. É notável que, quanto mais se imbrica na tecnologia da música, mais se afasta das teclas. Novamente, é difícil especular se esse afastamento das teclas é um reflexo da sua prática ou se sua prática é resultado de um desejo de afastar-se das teclas – embora eu fique mais inclinada à primeira possibilidade. O fato é que, ao desconectar o computador do “teclado estilo-piano”, fica mais fácil, ou mais convidativo, para Vini “reconceituar” sua música, uma vez que, como observa Savage (2009, p. 145, tradução nossa), “a interposição de uma tecnologia de uma peça do século 18 (ou seja, o teclado bem temperado) media em um nível fundamental o tipo de atividade musical em que” um músico irá engajar-se. Não se trata de um instrumento musical ligado a um computador: o computador é o instrumento.

Porém, apesar de estar vivendo um momento de aproximação de recursos tecnológicos, Vini ainda guarda um grande apreço pelo teclado eletrônico, instrumento onde tudo começou: “Eu gosto muito dele [o teclado] de várias formas. Visualmente, ele me interessa, a horizontalidade do teclado, os recursos, como botões, eu gosto muito... Me aproximei a vida inteira disso, sempre toquei teclado” (CE-VINI, p. 33).

Vini não consegue se imaginar “não tendo as teclas”. Ele explica que praticamente, todas as composições partem do teclado. O que mudou foi seu uso e a forma como ele coloca o teclado ao vivo: Ele tem utilizado muito mais coisas que gravou antes, mas que gravou, justamente, nas teclas. Ele afirma: “As teclas são essenciais” (CE-VINI, p. 32).

Mesmo usando muitas gravações, ruídos, texturas, enfim, sons do computador, ele também usa muito o teclado (CE-VINI, p. 33). O “teclado é sempre mais presente”, pois é o instrumento que sempre tocou e que “tem muito mais possibilidades, sintetizador e por bases de piano, ou de qualquer coisa” (CE-VINI, p. 32).

Vini considera o teclado como “uma folha em branco”. Muitas vezes, qualquer coisa que componha, começa pela base de teclado:

Ele é um recurso, além de finalizado, além de coisas que vão ficar na música, ele é muito certo como base, como se fosse um croqui que eu faço de um desenho. Depois vou colorir. Talvez aquele croqui nem apareça. Mas ele está ali, eu uso para construir. Então muitas das músicas minhas, que hoje se recheiam de outros elementos também, antes eram mais coisas de teclado (CE-VINI, p. 33)

6. 6. 2 “Se eu fosse dar aula...”

Vini não dá aulas de teclado. Mas imagina que, se começasse, iria “entrar bem menos nessa parte de coisas musicais que se aplicam a todos os instrumentos” e iria se “deter muito mais em conhecer o instrumento teclado” (CE-VINI, p. 43). Ele considera esse conhecimento musical importante, porém, entende que “uma aula de piano vai suprir tuas necessidades, de tu conhecer, de forma bem ampla, várias questões da música, harmonias” (CE-VINI, p. 43). Numa posição que ele mesmo considera “quase radical”, Vini afirma que “não entraria nessa questão”, que “ensinaria alguns acordes”, mas não iria “se deter em nada disso”. Ele explica:

Para mim o som que tu tira é muito mais interessante do que a quantidade de notas que tu pode fazer, e eu teria vontade de ajudar a desenvolver nas pessoas uma curiosidade maior nos sons do que nas notas. Sons no geral, texturas. [...] Talvez eu entrasse em várias partes, ensinando algumas coisas técnicas que são importantes, mas eu ia explorar mais o outro lado: conhecer o teclado, conhecer o timbre, conhecer o que que o teclado tem a te oferecer (CE-VINI, p. 43).

Sua concepção de dar aulas está ligada com sua visão e atuação artística. Tendo a si mesmo como referência, ele entende que “foi importante ter uma aula mais técnica”, mas não acha que isso seja “importante para todo mundo”. Se ele tivesse a oportunidade de dar aula, Vini proporia outra abordagem do teclado, voltada a realmente conhecer as possibilidades do instrumento. Ele mesmo exemplifica:

Eu diria: “traz teu teclado para cá, ele é um *Cassio*¹³⁴ a pilha, vamos ver o que ele pode fazer, se ligar esse teclado nessa caixa aqui, oh, dá uma distorção. Olha que legal que fica esse som aqui, isso aqui tu podes usar...”. Por exemplo. Eu iria numa direção muito mais a isso (CE-VINI, p. 43).

As direções que Vini imagina que seguiria em uma aula de música assemelham-se às direções que ele seguiu na sua vida. Conhecendo bandas que utilizavam o teclado de uma determinada maneira, passando sem grandes experiências pela aula de piano, envolvendo-se com a tecnologia da música diante de uma demanda de sua banda e abraçando-a na sua performance e na sua arte, Vini é um músico que se expressa através da tecnologia da música e desejaria que pudesse passar esta forma de expressar-se nas aulas de música. Sua forte posição, considerada radical até por ele mesmo, pode ser resultado da não-identificação no encontro com outros tecladistas. Frustrado nesse encontro, Vini legitimou sua atuação e sua música na sua própria prática, na convivência com outros músicos, em vivências de outras naturezas. Seus saberes musicais foram construídos à medida que Vini se deslocou pela sua “cultura-ambiente” (Nanni, p. 125, 2000), sempre na direção daqueles conhecimentos com os quais se identificava. Dessa forma, nesse contexto, Vini construiu sua própria visão acerca do teclado eletrônico, da tecnologia da música, da música como um todo, tornando-se o músico que é hoje.

134 Marca de instrumentos musicais. Site oficial: <<http://www.casio-intl.com/br/pt/emi/>> Acesso em 19/12/2016.

7. TRANSVERSALIZAÇÃO DOS DADOS

Neste capítulo, será apresentada a transversalização dos dados, considerando três aspectos: a iniciação e a formação do tecladista, a atuação e os usos da tecnologia e as especificidades da formação do tecladista – que levam à constituição de sua identidade.

7. 1. INICIAÇÃO E FORMAÇÃO

Berger e Luckmann definem a socialização primária como “a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual torna-se membro da sociedade” (2014, p. 169). Nos relatos dos três tecladistas, destacam-se as vivências da primeira infância, junto às famílias, com conseqüências relevantes na sua formação.

Thiago relata como, na família de sua mãe, de origem luterana, os instrumentos de tecla sempre foram muito presentes e como ela mesma o incentivou a ter aulas também. Sua primeira professora foi uma prima de sua mãe e, durante a sua infância, foi sempre incentivado pela sua família, que também adquiriu o instrumento para que ele pudesse estudar em casa. Também na infância, o teclado se tornou seu brinquedo, no qual tocava e experimentava, tentando também reproduzir os timbres e músicas que ouvia no seu videogame.

Ivan, por sua vez, tinha o piano em casa e aprendeu a tocar com suas irmãs. No seu caso específico, a presença da música no ambiente familiar foi muito forte, estando presente por meio de sua avó, tios, irmãs, primos, cunhados. Segundo ele, sua geração é “praticamente toda profissionalizada da música” (CE-IVAN, p. 8). Se na socialização primária, apreendemos uma realidade como “inevitável” (BERGER E LUCKMANN, 2014, p. 189), então é quase como se Ivan não tivesse escolha, não podendo fugir da música. Num universo no qual não houvesse socialização secundária¹³⁵ e onde o indivíduo fosse um ser passivo, sem poder de decisão, essa certamente seria uma realidade. Porém, é fato que a forte presença da música na sua socialização primária o direcionou para

135 A socialização secundária “é qualquer processo subsequente que induz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 169).

determinados caminhos. Não que Ivan não pudesse, em algum momento, decidir seguir em direções completamente opostas. Mas sua relação com a música era carregada de afetividade e o satisfazia, de forma que, apesar de tentar seguir outra carreira, Ivan acabou optando por tornar-se músico, por tornar-se tecladista.

No caso de Vini, a socialização primária atua de forma mais sutil na escolha pela música, mas ainda está lá. Foi por iniciativa de sua mãe que ele conheceu o instrumento. Ela lhe deu seu primeiro teclado e o colocou nas aulas de música, embora ele se lembre dessas aulas como aulas bastante “simples” (CE-VINI, p. 1). Num determinado momento, como narrado anteriormente, Vini interrompeu as aulas e, aparentemente, sua prática musical. Porém, sem esse primeiro contato com o teclado, ainda na infância, provavelmente Vini não teria encarado a sua primeira formação de banda. Ainda que tenha sido uma experiência momentânea, ela possibilitou a Vini sentir que tinha o mínimo de condições para pelo menos tentar participar da banda para a qual seu amigo o convidou – ainda que não sem antes consultar a internet por informações que pudessem ajudar. A experiência vivida na infância foi uma porta que se abriu, ainda que tenha a atravessado apenas anos mais tarde.

Destacam-se nestes processos de socialização primária, a presença da família. Essa presença é importante e significativa, pois, como explicado, a criança interioriza o mundo dos seus significativos “como sendo o mundo, o único mundo existente e concebível, o mundo *tout court*” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 174, grifos no original). Assim, a música que chega por meio da família, ainda na infância, é uma música que fica, que se enraíza, que adere. Se o mundo que conheço através de meus significantes é um mundo musical, então a música será sempre uma referência para mim, mesmo que “o sentimento original de inevitabilidade seja enfraquecido por desencantos subsequentes” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 174). Porém, no caso destes três tecladistas, isso não aconteceu, pelo contrário, a música permaneceu em seus meios, sendo reforçada pelas experiências e contextos em que se inseriram.

No processo de socialização típico da cultura da modernidade, o indivíduo encontra “um espaço plural ou híbrido de múltiplas referências identitárias” (SETTON, 2011, p. 719). A modernidade proporciona ao indivíduo, condições para “forjar um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática, entre

outras: um sistema de esquemas coerente, mas mesclado e fragmentado” (Ibidem, p. 719). No caso dos três tecladistas, diversos outros vetores, além da família, interagem no seu processo de socialização. Estes outros vetores, ou, no caso, estas outras instituições “matrizes de cultura” (SETTON, 2008, p. 1), vieram a reforçar as vivências musicais iniciadas no seio familiar. Thiago e Ivan tiveram experiências de música na igreja – Thiago, inicialmente, como um curioso espectador, que interagiu sempre que possível com os músicos e Ivan, tocando junto com os músicos mais velhos, responsáveis pela música naquele espaço. Dentro desse ambiente, Thiago conheceu os amigos com quem veio a formar a primeira banda, dando os primeiros passos em direção ao universo profissional da música. Vini, por outro lado, não passou pela igreja, porém, os amigos que encontrou na sua escola e com os quais formou sua primeira banda foram essenciais na sua formação. Foi através dessa primeira experiência, com colegas da escola, que Vini se reaproximou do instrumento, não se afastando mais da vida musical a partir desse ponto.

A participação da mídia (SETTON, 2011, p. 279) também se destaca nos relatos. Os três tecladistas construíram suas referências sonoras a partir da música que vinha de diversas referências da mídia. Thiago estava sempre atento às bandas que conhecia na TV e no rádio, tendo um carinho especial pelas bandas de rock que contavam com um tecladista na sua formação. Também as músicas do videogame o despertaram para a peculiaridade dos timbres do seu instrumento – que reproduzia bem a sonoridade dos jogos dos anos 90. Ivan conheceu a sonoridade do teclado eletrônico através da música de Chick Corea. No caso de Vini, as referências assumem uma importância capital, sendo seu principal guia no seu processo formativo. Vini, que entre os três tecladistas, foi o que menos frequentou aulas formais de música, tinha nas suas referências musicais, seus guias, a delimitação dos objetivos que buscava nos seus processos exploratórios, dos quais resultou tanto conhecimento.

Sobre os primeiros contatos com o instrumento, no caso de cada tecladista, cabe ressaltar algumas peculiaridades. Thiago, por exemplo, embora experimentasse e explorasse muito o teclado, buscou estar sempre fazendo aula. Desde que retomou as aulas, com aproximadamente treze anos, nunca mais parou de estudar, sempre procurando aulas, cursos e workshops. Vini, por outro lado, fez poucas aulas: frequentou-

as quando era criança e fez um pouco de aula de piano. Porém, ele se desenvolveu especialmente à margem das aulas formais de instrumento, sentindo-se desconectado dos conhecimentos comumente legitimados nas aulas de música, ou, mais especificamente, de uma abordagem mais virtuosística do teclado. Porém, tanto Thiago quanto Vini tiveram sua iniciação musical em instrumentos eletrônicos, tendo o teclado como um de seus brinquedos na infância. A relação com o teclado se desenvolveu e evoluiu à medida que eles próprios se desenvolveram. Por outro lado, para Ivan, “o teclado nunca foi um brinquedo” (CE-IVAN, p. 7). Isso porque, sua iniciação musical foi por outros meios, foi pelo piano, pelo violão. Quando chegou ao teclado eletrônico, já estava musicalizado, atuando em um meio profissional, junto dos músicos da sua igreja. Dessa forma, também seu primeiro teclado já foi um teclado de nível profissional, um instrumento de alta complexidade.

Fora da sala de aula, os três tecladistas encontraram diversos recursos para integrar à sua formação. Primordialmente, a internet destaca-se como um importante elemento no relato dos três. Ivan e Thiago destacam seu uso para ter acesso a cursos on-line, seja de universidades estrangeiras ou dos próprios fabricantes de instrumento. Para Ivan, que sentia a falta de contar com uma rede maior de músicos na época anterior ao advento da internet, esta ferramenta também lhe possibilitou conhecer mais pessoas, integrar grupos de discussões sobre o teclado e sua tecnologia, além de também possibilitar o contato com outros instrumentos e timbres, ainda que de forma virtual. Os três tecladistas destacam o potencial da internet para ter contato com outros artistas. Vini, especialmente, está sempre buscando por novas referências e gosta de encontrar especialmente materiais audiovisuais, já que o visual é muito importante para si: ele gosta de realmente ver como os músicos fazem o que fazem. A internet veio a agregar o espaço virtual à cultura-ambiente (NANNI, 2000, p. 125) por onde os músicos se movimentam, ampliando as suas possibilidades de novos encontros e descobertas.

Como os três tecladistas iniciaram suas atividades em épocas anteriores à internet, eles também buscaram outros recursos quando a rede ainda não era uma opção. Ivan estava sempre em busca da revista americana *Keyboard* e Thiago faz referência à revista *Teclado & Áudio*. Thiago e Ivan também falam da importância da leitura dos manuais – Ivan ressaltando que o hábito de ler manuais veio, justamente, por ter iniciado

a lidar com estes equipamentos quando não havia internet, sendo os manuais a principal fonte de informações. Thiago também destaca a importância da convivência com outras pessoas na sua formação, assim como Vini, que contou especialmente com a ajuda de amigos para dar os primeiros passos no uso dos softwares musicais através dos quais veio a atuar.

Através de meios como a internet, as revistas, os manuais, a convivência com outros músicos, os três tecladistas tiveram acesso à necessária instrução tecnológica inicial para lidar com seus equipamentos. Porém, essa instrução sempre se deu na medida necessária para permitir as explorações pessoais, características do processo de aprendizagem do uso destas ferramentas, como apontado por Savage (2009, p. 147, tradução nossa), para quem que essa instrução tecnológica inicial deve ser passada “rapidamente, permitindo que os estudantes tenham a oportunidade de explorar o hardware e o software por si próprios, uma vez que orientações gerais tenham sido dadas”. Mesmo para Thiago, que realizou um curso presencial de tecnologia da música, a prática foi muito importante, destacando que o curso em si foi especial porque justamente lhe possibilitou “colocar a mão na massa” (CE2-THIAGO, p. 21). Também as referências sonoras bem estabelecidas são importantes nesse processo: elas balizam os experimentos dos músicos nos seus equipamentos, direcionando sua exploração para as sonoridades que conhecem e pelas quais se interessam. É este direcionamento, que Nanni (2000) chama de saberes de referência e saberes orientativos, que possibilita que as experimentações se convertam em conhecimento. Como já explicado, através dessa prática de ouvir, copiar, experimentar, seus conhecimentos “sonoros-referenciais” se convertem em conhecimentos práticos, de forma que suas experimentações não são, de forma alguma, algo sem sentido, sem direção, sem contexto.

Além disso, essa forma de aprender a dominar os equipamentos e programas da tecnologia da música também é apropriada à principal característica do teclado e do seu instrumentista: a versatilidade. Contando apenas com uma breve introdução e passando a explorar as ferramentas por conta próprio, os tecladistas puderam desenvolver-se exatamente da maneira que eles precisavam, pois existem várias formas de ser tecladistas e de atuar através da tecnologia da música, o que resulta em diferentes necessidades artísticas e profissionais.

É importante pontuar também que, os três tecladistas, em algum momento, chegaram a definir o processo de aprendizagem do uso destas ferramentas como sendo algo “intuitivo”. Porém, ao mesmo tempo em que falam que foi intuitivo, também relatam o quanto estudaram para chegar até ali. Segundo Vergara (1993, p. 131), a intuição “permite o acesso ao conhecimento de forma imediata, sem análises ou mediações e transcende a razão, aqui entendida como aquilo que produz o conhecimento racional, que se origina dos sentidos e do intelecto”. Talvez ao explorarem estas ferramentas, estes músicos não realizem uma elaboração racional consciente, mas certamente há uma elaboração tácita, respaldada por todas experiências “dos sentidos e do intelecto”. É improvável supor que um leigo, sem nenhuma referência de tecnologia da música ou da música eletrônica, conseguiria aprender a usar estes equipamentos de forma intuitiva, sem nenhuma instrução, tendo “acesso ao conhecimento de forma imediata”. O conhecimento para lidar com estes equipamentos não “transcende a razão”, pelo contrário, é um “conhecimento racional, que se origina dos sentidos e do intelecto”, carecendo de um instrumentista que, diligentemente, proponha-se a estar sempre em contato com os equipamentos, sempre experimentando e sempre atento a muitas referências sonoras. Santos (2008, p. 26) já havia atendo para a necessária postura do tecladista como “músico pesquisador”, para que “esteja sempre se atualizando quanto ao manuseio e aos recursos oferecidos por esse instrumento”. Assim, fosse ouvindo diversos artistas, participando de diversas aulas e cursos, interagindo com outros músicos, as vivências e experiências destes três tecladistas direcionaram a sua “intuição” por um determinado caminho. Em função disso, entende-se que expressões como “prática” e “empírica” são mais apropriadas à natureza desse conhecimento, ao qual não cabe a denominação de “intuitivo”.

Além de todos estes recursos e da aprendizagem por meio da prática e do contato com o instrumento, a atuação em bandas também foi importante para os tecladistas, especialmente para Thiago e Vini que viveram experiências divisoras de água em suas vidas, nessa atuação. No caso de Thiago, tocando um conjunto de música eletrônica de pista, ele teve a oportunidade de produzir uma música por inteiro, produzindo “desde a bateria até a última notinha” (CE-THIAGO, p. 19). Essa experiência proporcionou-lhe um *insight*: o de que era possível fazer uma música completa sem contar necessariamente

com todos os membros tradicionais de uma banda. A culminância dessa realização é seu trabalho autoral, o GranDense, um duo de bateria e teclado, e nada mais. Já no caso de Vini, por outro lado, foi a partir da saída do baterista da banda que ele se viu requisitado a ocupar o “espaço” deixado pelo músico. Diante dessa situação, Vini aprendeu a lidar com programas de produção musical para produzir os *beats* eletrônicos e preencher o espaço deixado pela saída do baterista. A partir dessa experiência, Vini não parou mais de trabalhar com música eletrônica de pista, indo cada vez mais em direção da tecnologia da música, desvinculada das teclas.

7. 2. ATUAÇÃO E OS USOS DA TECNOLOGIA

Cada tecladista entrevistado tem formas próprias de atuação profissional no meio da música. Vini, por exemplo, integra uma banda, tem um projeto solo e também trabalha com produção musical. Thiago tem seu projeto pessoal de música instrumental autoral, o GranDense, mas também é professor de teclado e está investindo em produção musical. Ivan, por outro lado, é proprietário de uma produtora musical, trabalhando intensamente no mercado da propaganda e publicidade, com trilhas comerciais, além de também ser *sideman* de cantoras atuantes e reconhecidas no cenário musical brasileiro e ter um projeto pedagógico de ensino de teclado, o *Keyboard Clinic*. Em linhas gerais, pode-se dizer que os três atuam em pelo menos duas grandes áreas: performance e produção musical. Thiago e Ivan também atuam na área da pedagogia da música. Vini não atua como professor de música, mas suas considerações sobre as possibilidades do ensino da música e do teclado também foram levadas em conta.

Na performance musical, especialmente, revela-se como são diversas as formas de ser tecladista. Thiago, após tocar em diversas bandas e após a experiência vivida no conjunto de música eletrônica de pista, decidiu investir em um projeto autoral, de música instrumental, em parceria com um baterista. Neste projeto, Thiago ocupa todos os espaços com o teclado, respaldado pelo seu conhecimento em produção musical, o que lhe permite incluir trilhas pré-gravadas – embora, ele faça questão de evitá-las. Este é um ponto importante: é emblemático que Thiago faça questão de fazer tudo ao vivo – ou, ao menos, o máximo possível. Como discutido, a tecnologia da música mudou nossos

paradigmas de performance, e para Field (2009, p. 157), “a atividade física de realizar performances com computadores não parece com uma performance no mesmo sentido que performances vocais e instrumentais parecem”. Thiago, ao preocupar-se em executar tudo ao vivo, demonstra outra preocupação: a de vincular sua performance com as “performances vocais e instrumentais” a que Field (2009) faz referência. Assim, embora utilize muita tecnologia da música, Thiago se coloca, na sua atuação, como um músico e instrumentista ligado a uma concepção mais tradicional de performance, onde tudo é feito e tocado ao vivo.

Ivan é tecladista e pianista. Essa dupla formação também lhe permite uma dupla atuação: tocando como *sideman* de Luiza Possi e Bruna Caram, atua tanto como tecladista no show de banda, como pianista, no show de piano e voz. A relação de Ivan com o piano é base da sua formação, atuação e, como será retomado, identidade. Embora tenha um verdadeiro e profundo encantamento pelo teclado, Ivan entende que o piano é base de tudo. É difícil especular se Ivan teria essa mesma visão caso tivesse se afastado do piano após os primeiros anos da infância. Mas o fato é que não só não se afastou, mas seguiu atuando também como pianista, de forma que enxerga estes dois instrumentos em um contínuo: o piano como base, o teclado como a inclusão do conhecimento tecnológico característico dele.

Vini, por outro lado, explora as novas formas de performance mediadas pela tecnologia da música. Das primeiras experiências de banda ao seu projeto solo, foi um longo processo de afastar-se das teclas – e da performance musical tradicional que elas representam – até abraçar a tecnologia da música e as novas possibilidades trazidas por ela. Se no caso de Ivan e Thiago, o teclado media o diálogo entre a tecnologia da música e as tradições anteriores a ela, no caso de Vini, observamos um músico afastar-se das teclas, buscando sua própria voz por outros meios tecnológicos. Na performance musical de Vini, o computador é uma peça central, conectados a outros instrumentos, dotados de botões, *pads*, *knobs*, *sliders*, que lhe permite manipular manualmente e sensivelmente as sonoridades originadas pelo computador. Ainda assim, tendo iniciado sua vida musical nas teclas, estando estas carregadas de afetividade para si, o teclado permanece: seja como ferramenta criadora, seja como instrumento onde grava trilhas, ou mesmo na performance ao vivo, quando deseja manipular melodias em tempo real. Para Vini, o

teclado e a tecnologia da música formam um universo autônomo, e performances musicais completas e íntegras podem acontecer dentro de seus limites.

Thiago, Ivan e Vini representam algumas das possibilidades de performance que cabem nos domínios do teclado eletrônico. Tendo vivido formações tão diferentes, tornaram-se músicos diferentes, que usam o teclado eletrônico da forma que acreditam ser a mais pertinente, a mais apropriada – sendo todas essas possibilidades, válidas dentro de seus contextos. Neste pequeno universo de três tecladistas, a versatilidade do teclado eletrônico destaca-se: sua constituição possibilita múltiplas formações e seus instrumentistas assim o fizeram, explorando-o da forma que melhor os servia.

Ainda que sejam, na performance, músicos tão diferentes, os três tecladistas trazem entre si uma característica em comum: a atuação na produção musical. Ivan, sendo proprietário de uma produtora, destaca-se especialmente nesse campo. Atua fazendo trilhas no mercado publicitário e compreende que esta área é muito propícia para o desenvolvimento do tecladista. Entendendo as teclas como interface da música digital, afirma, inclusive, que a competição com outros músicos é “desleal” (CE-IVAN, p. 18): qualquer pessoa pode tornar-se produtor musical, mas o tecladista que decidir fazê-lo, o fará com muito mais facilidade do que outros músicos. Thiago também enxerga essa ligação, especialmente considerando que os mesmos programas que usa para tocar, usa para gravar. Vini, por sua vez, à época da entrevista, havia acabado de trabalhar na produção do disco de Thiago Ramil, estando ainda muito próximo do trabalho, apresentando-se, eventualmente com este artista. Como mencionado, a presença do teclado eletrônico nos estúdios de gravação torna-se uma via material (O’NEILL, 2002) pela qual os tecladistas conseguem identificar-se com aquele espaço. Ivan ilustra bem essa questão, quando conta sobre uma gravação feita em um estúdio no Rio de Janeiro: “Gravei esse disco com uns quinze anos num estúdio bem legal que tinha no Rio de Janeiro, que tinha vários teclados lá” (CE-IVAN, p. 6). É notável como Ivan, indo ao estúdio gravar, logo percebeu a presença de vários teclados e como ainda se lembra disso, quando relata esse acontecimento. Não só a presença do instrumento, mas também os programas usados em estúdio são os mesmos usados pelos tecladistas, sendo mais uma via pela qual os tecladistas identificam-se com este espaço. Não se trata de uma relação fatalista: nem todo tecladista será produtor, nem todo produtor será

tecladista. Porém, estas duas atuações interagem e integram-se com facilidade, de forma que é, pelo menos, propício que um tecladista se torne produtor e vice-versa.

Com relação ao equipamento utilizado, um elemento comum entre os três é a utilização do controlador MIDI – embora cada um utilize-o de formas diferentes, em contextos diferentes. Thiago utiliza um teclado controlador conectado ao computador durante sua performance. Trabalhando com seu projeto autoral instrumental, Thiago dedicou-se à construção de cada timbre, preparando um conjunto de configurações específicas para cada música. Estas configurações ficam registradas em seu computador que, ao ser conectado ao teclado, passa as informações para o instrumento, de forma que o controlador MIDI é bastante adequado à forma de atuação de Thiago. O mesmo acontece com Vini que, de forma muito semelhante, prepara projetos específicos para cada música, com os respectivos *samples* que ele precisará disparar em cada performance. Porém, justamente por trabalhar com *samples* e *beats*, o computador de Vini conecta-se não ao teclado, mas ao MPC, um instrumento com mais pads, que se revela mais apropriado à sua performance. As teclas fazem-se presentes na sua atuação através de um pequeno sintetizador, o Mini Korg, que Vini utiliza quando decide trabalhar com alturas definidas. Ivan, por sua vez, utiliza o controlador quando quer uma sonoridade mais específica, que obterá por meio dos instrumentos virtuais no computador. Já para a sua performance, Ivan conta com uma pequena coleção de teclados, cada qual apropriado para uma situação diferente, seja porque tem a tecla mais pesada, porque tem timbres mais específicos, porque precisa montar dois *setups* em lugares diferentes ou simplesmente porque, por questões logísticas, precisará de um teclado mais leve para carregar. Novamente, os diferentes equipamentos destes tecladistas revelam-se como “símbolos materiais” das suas formas de atuação, demonstrando que existem tantas possibilidades de montar um equipamento quanto existem possibilidades de ser tecladista.

Thiago, Ivan e Vini mostraram-se bastante satisfeitos com os equipamentos que têm hoje. Porém, os três tecladistas iniciaram suas vidas com equipamentos aquém do que considerariam ideais. É de se pensar que, de alguma forma, eles se sentiriam afetados por estas limitações vividas, mas os três refletiram que nunca deixaram de fazer nada por não ter um determinado equipamento. Como ponderou Ivan, tendo o mínimo de

tecnologia – ou seja, um teclado que emita algum som – o fator humano por trás desses recursos ainda é o mais importante. Thiago refletiu que a tecnologia às vezes dá tantas possibilidades, que as limitações podem ser inclusive positivas, pois ajudam a balizar, a direcionar os processos criativos – afinal, você faz o que pode com aquilo que tem. Vini lembrou alguns trabalhos que conheceu na periferia de Pelotas, em que grupos de funk e rap produziam música com o “mínimo de tecnologia”, para pontuar como você não precisa de tecnologia de ponta para se posicionar como músico. Embora eles nunca tenham se sentido limitados pela tecnologia que tinha à disposição, é notável como a chegada de novas tecnologias abre novas portas. Esta questão destaca-se especialmente nos relatos de Thiago e Vini, que, a partir da aquisição do primeiro sintetizador, começaram a efetivamente trabalhar com síntese.

Os três tecladistas, em suas jornadas bem-sucedidas, apenas avançaram em termos de aquisição tecnológicas, tendo equipamentos cada vez melhores. Uma vez tendo acesso a determinada tecnologia e incorporando-a a sua prática, ela passa a ser uma necessidade, de forma que, sem ela (sem um sintetizador, sem um computador) eles talvez se sentissem efetivamente limitados. Limitados – mas não impedidos de atuar: os três tecladistas fizeram aulas de piano e os três sentem-se disponíveis para atuar nesse instrumento acústico. Ivan, no caso, permanece atuando como pianista também. Thiago, por sua vez, estuda eventualmente no piano e acha importante que o tecladista tenha essa versatilidade. Vini, por outro lado, chegou a apresentar-se com sua banda tocando piano. No caso de Vini, a retirada da tecnologia altera completamente a natureza do seu trabalho – porém, como afirmado anteriormente, não o impossibilita: embora atue imerso em tecnologia, ele tem as condições para atuar sem ela. O outro caminho também é possível: os três tecladistas consideram que é possível fazer música usando apenas o computador – mesmo Thiago e Ivan, que atuam de forma mais conectada às teclas do que Vini, vislumbram essa possibilidade.

Vini e Thiago, à época da entrevista, estavam em pleno envolvimento com seus projetos autorais: Thiago, com o GranDense, e Vini, finalizando um novo CD com sua banda Musa Híbrida e lançando seu projeto solo. Ivan, embora não estivesse envolvido em nenhum projeto autoral, encontrava espaços para seus impulsos criativos na própria produtora, buscando, sempre que possível, novos timbres, ou buscando “modificar um

pouco” o que tinha, para não ficar sempre igual (CE-IVAN, p. 14). Como compositores e produtores que utilizam um instrumento dotado de tecnologia, seus processos criativos e desenvolvimento artísticos tem algumas peculiaridades.

O processo composicional de Thiago começa, precisamente, pela busca de uma sonoridade específica, de um som que o leve para onde ele quer ir. A definição dessa sonoridade, deste timbre, guiará, em grande parte, as decisões composicionais que se seguirem. Isso porque, a natureza do timbre, como explica Thiago, pode ser mais ou menos apropriada para determinada articulação, determinado ritmo. Vini também trabalha em busca de sonoridades específicas, através de experimentações e pesquisas sonoras. Como artista visual, compara seu processo de composição e estudo ao trabalho do atelier, onde muito é produzido, mas pouco é exposto no resultado final. Em outras palavras, Vini está sempre criando, sempre fazendo novos trabalhos, mas considera seu processo lento e demora até chegar ao ponto em que conclui que uma música está pronta – contando, inclusive, que muitas músicas ficam pelo caminho, inacabadas, ou guardadas para serem aproveitadas em outros momentos. Para Vini, estudar o instrumento é encontrar os caminhos para se chegar aonde se quer chegar – e esse estudo de busca e exploração sonora, para ele, tem tanto valor e toma tanto tempo quando um estudo de escalas e arpejos, por exemplo.

7. 3. ESPECIFICIDADES DA FORMAÇÃO DO TECLADISTA

A relação que cada tecladista guarda com a tecnologia revela conflitos e contradições que podem ser entendidos como característicos de um músico que atua no encontro de tradições distintas, e que propõem paradigmas, até certo ponto, conflitantes. Como tratado no referencial teórico desta dissertação, a tecnologia tanto pode ser usada para fazer melhor algo que já fazemos ou para fazer coisas que não podíamos fazer antes dela (FIELD, 2009, p. 158). Abraçar a segunda posição, muitas vezes significa deixar para trás os conceitos de música que “tem suas raízes na música europeia, do meio do século 18” (SAVAGE, 2009, p. 144). A tecnologia da música também modifica a nossa percepção sobre o que é uma performance (FIELD, 2009, p. 157) e mesmo sobre o que tem valor como conhecimento musical (COOPER, 2009, p. 34). Os conflitos em relação

à tecnologia surgem no discurso dos tecladistas ao destacarem seus pontos positivos e negativos e sua relevância na sua atuação. Thiago, Ivan e Vini estão atentos à inevitabilidade e transformações dos avanços tecnológicos. Thiago e Ivan exemplificaram estes avanços com o surgimento de novos instrumentos, possíveis apenas através da tecnologia. Thiago pondera que a mesma tem produzido “um novo gênero de instrumentista” (CE2-THIAGO, p. 14) e reflete que a tecnologia deveria estar presente já na musicalização. Vini observa que essa música produzida pela tecnologia parte de outros princípios, diferentes dos instrumentos acústicos, numa fala que demonstra a consciência que tem da quebra de paradigmas proporcionada pela tecnologia da música.

Thiago e Ivan alinham-se ao refletir sobre as questões problemáticas trazidas pela tecnologia da música, ressaltando que os novos processos de gravação musical – que permitem edições sobre o material gravado – têm produzido “piores profissionais” (CE-IVAN, p. 29). Vini, por outro lado, traz essa questão numa perspectiva mais positiva, entendendo que a facilitação dos processos de gravação democratizou a produção musical, uma vez que os músicos podem produzir de forma independente, sem depender de grandes estúdios. Estas duas concepções nada mais são do que os dois lados de uma mesma moeda, uma vez que, de fato, os músicos não precisam mais gravar de forma linear, sem erros do início ao fim, podendo os erros serem corrigidos posteriormente. Outrossim, os processos de gravação estão mais simples, cabendo inclusive no espaço doméstico dos músicos, o que efetivamente possibilita a produção independente de música. As maneiras como a gravação não-linear podem ou não ter de fato afetado a qualidade da performance e dos músicos no geral são questões epistemológicas que extrapolam os limites dessa pesquisa.

Thiago tem muitas ressalvas quanto à facilitação promovida pela tecnologia agregada ao teclado, especialmente aos teclados arranjadores – característicos por terem arranjos completos, pré-programados, que enriquecem as performances mais simples. Suas ressalvas se dão pelo fato de entender que estas tecnologias estão muito abaixo do verdadeiro potencial do teclado eletrônico. Thiago vê uma gama de possibilidades muito grande no instrumento e na sua tecnologia e lamenta que o teclado tenha herdado um estereótipo de “instrumento mais fácil”, em função do excesso de uso destes recursos facilitadores. Para ele, é função do professor romper com estas visões e

mostrar para o aluno todo o potencial criativo do instrumento, principalmente considerando a qualidade expressiva agregada ao teclado pelas constantes evoluções tecnológicas.

Thiago também foi musicalizado desde o início em instrumentos eletrônicos e não tem dúvidas quanto à sua autonomia com relação aos instrumentos acústicos. Por outro lado, como discutido anteriormente, atrela sua imagem às questões da tradição da performance no instrumento, vinculada às teclas e ao domínio da sua virtuosidade. A questão da virtuosidade, como pontuado por Thiago, é uma demanda do seu próprio campo de atuação, sendo que a importância que dá ao desenvolvimento da técnica é reforçada pela expectativa do “tipo de público” para o qual atua, público este que espera “visões mais rápidas, onde haja difícil execução, ou que a fórmula de compasso seja esquisita, ou que a harmonia seja torta” (CE1-THIAGO, p. 24). Assim, embora entenda o teclado como um instrumento autônomo e tenha a tecnologia em alta conta, Thiago a compreende como sendo, não essencial, mas um acessório de grande importância. Ao defini-la dessa forma, ele se posiciona como músico que tem condições de atuar independente dela. Essa questão é muito relevante, pois, no seu próprio discurso, Thiago questiona por que não consideramos a tecnologia da música como um instrumento musical por si só, uma visão que se alinha a novos paradigmas trazidos pelo advento da tecnologia da música.

Se considerássemos a tecnologia da música um instrumento *per se*, seria aceitável assumir que alguns músicos não teriam condições de atuar sem ela, assumindo um caráter essencial – da mesma forma que ter um piano é essencial para um pianista realizar sua performance. A busca por reconhecer uma nova prática como uma prática musical e um novo “objeto sonoro” como instrumento musical foi um dos aspectos retratados no trabalho de Araldi (2006, p. 158), sobre a prática e a formação de DJs, em que a autora, justamente, ressaltou a necessidade de “reconhecer o DJ como um músico, que toca seu toca-disco como um pianista toca o seu piano”. Porém, embora Thiago esteja atento à necessidade de considerar a tecnologia da música como um instrumento musical, pode-se especular que, entendendo que a mesma ainda não o é, ele preocupa-se em posicionar-se como músico independente dela. Este posicionamento é representativo dos conflitos históricos materializados no teclado eletrônico, como

discutidos anteriormente, além de representar os “conflitos internos”, resultados do “amalgama de estruturas históricas” que compreendem a identidade do indivíduo (MARTUCCELLI apud SETTON, 2008, p. 10). Sendo a tecnologia o elemento que caracteriza o teclado eletrônico, então a forma como o tecladista se posiciona com relação à mesma é um importante elemento da sua identidade.

Já Ivan entende que a tecnologia do teclado possibilita que a “experiência musical” se torne acessível a um número maior de pessoas. Isso, porque compreende que essa tecnologia permite que o indivíduo alcance um resultado musical bonito e satisfatório talvez com menos estudo do que o que seria necessário sem a tecnologia. Transparece na fala de Ivan, certo conformismo com uma situação com a qual ele não concorda, especialmente quando fala coisas como: “tem gente realmente que não está interessado em tocar [...] realmente aprender piano como se precisa aprender piano, como eu aprendi, [...] para essas pessoas, a experiência musical é mais importante do que a execução musical” (CE-IVAN, p. 33). Ivan tenta ver o lado positivo ao ressaltar que a tecnologia possibilitou que mais pessoas se envolvessem com a música, mas entende que, num aspecto profissional, é preciso que a atuação tecnológica seja precedida por um estudo das tradições musicais que precedem a tecnologia da música, representadas pelo piano, lembrando que é um “conhecimento mais antigo”, considerando-o um “conhecimento de ponta” (CE-IVAN, p. 32), inclusive questionando a qualidade dos músicos que não passaram por essa formação.

De outro ângulo, Ivan entende que a tecnologia da música tem um caráter essencial – ainda que destaque essa questão por meio de exemplos extrínsecos a ela, como sua importância para a divulgação da música. Ivan está convicto de que, antes da tecnologia da música, vem a música, independente da tecnologia eletrônica. Novamente, essa visão é um reflexo da sua própria formação, onde sua iniciação musical se deu por meio do piano, sem a intervenção de instrumentos eletrônicos, que entraram em sua vida em um momento em que Ivan já estava musicalizado. Esta ordem de fatores é crucial para entender o posicionamento de Ivan. Na sua vida, o conhecimento musical e a tecnologia da música estabeleceram-se na mesma ordem temporal que na história da música como um todo. O piano antes do teclado. As notas, os acordes, a leitura, antes da síntese e do *sampling*. É possível considerar que esta sequência histórica,

reproduzida na sua história pessoal, reforça as concepções de Ivan, que entende que buscar a tecnologia imediatamente significa pular etapas, “burlar” o sistema. Para ele, ainda que tecnologia seja essencial, ela só tem sentido se precedida do estudo diligente e sistemático do piano e de todas questões musicais anteriores à questão tecnológica.

Já Vini trata o uso da tecnologia como um posicionamento político. Por todas essas questões levantadas até aqui, essa visão se justifica. Como Thiago pontuou, a tecnologia da música ainda não é vista como um instrumento *per se*. Ivan, por sua vez, entende que a tecnologia só tem sentido se acompanhada do estudo de questões musicais que ele considera “básicas”. Como Savage (2009, p. 145) observou, “para muitos estudantes e seus pais, musicalidade é adquirida e definida pela noção da performance musical como uma habilidade, praticamente sempre relacionada a um instrumento musical” – perspectiva confirmada por Cooper (2009, p. 33), que, em uma aula de tecnologia da música, observou que, para os alunos, “porque eles não foram ensinados sobre afinação ou tempo, a aula deles não teve muito valor musical”, como já citado.

Portanto, colocar a tecnologia da música no centro da sua performance musical, como elemento absolutamente essencial, significa ir contra os paradigmas estabelecidos na música antes do advento da tecnologia, ou, em outras palavras, assumir uma posição política por uma transformação dos valores acerca do fazer musical. Atuar e posicionar-se dessa forma é buscar a valoração e a legitimação da música essencialmente tecnológica em um espaço dominado pela performance “como habilidade, praticamente sempre relacionada a um instrumento musical” (SAVAGE, 2009, p. 145). Para Vini, inclusive, a questão da tecnologia da música ser ou não ser um instrumento musical é uma questão superada: ela já o é. Vini admite que tem uma posição “quase radical” e pondera que, se fosse dar aula de teclado eletrônico, iria por outros caminhos, buscando “explorar mais o outro lado: conhecer o teclado, conhecer o timbre, conhecer o que o teclado tem a te oferecer” (CE-VINI, p. 43). Isso, porém, não significa que Vini desconsidera o conhecimento que precede a tecnologia da música, afirmando que “uma aula de piano vai suprir tuas necessidades, de tu conhecer, de forma bem ampla, várias questões da música, harmonias” (CE-VINI, p. 43). Não se trata, portanto, de substituir uma abordagem pela outra, mas de integrar e legitimar ambas no fazer musical.

7. 3. 1. A relação com o piano

Em função da presença das teclas, o estudo do teclado eletrônico relaciona-se também com o estudo do piano. Porém, a forma como cada tecladista posiciona-se com relação a isso, varia, tendo raízes na sua formação e relacionando-se diretamente com o seu posicionamento com relação à tecnologia.

Thiago, por exemplo, chegou a estudar piano. Mas o fez posteriormente na sua formação, em um momento em que já atuava como tecladista, entendendo que este estudo seria importante naquele momento. Não só isso, mas Thiago também procura fazer com que seus alunos de teclado também toquem piano, pois entende que essa versatilidade do tecladista, essa capacidade de tocar em vários instrumentos de teclado, com diferentes tipos de teclas, é uma habilidade importante que deve ser desenvolvida. Porém, Thiago entende que o teclado é um instrumento autônomo, e que “quem quiser se fechar dentro daquele universo” terá sua vida musical também plenamente desenvolvida (CE1-THIAGO, p. 17).

Ivan, por outro lado, é, efetivamente, pianista, além de tecladista. Iniciou sua vida musical no piano e segue atuando através deste instrumento também. Por atuar como tecladista e pianista, busca, inclusive, por teclados eletrônicos que tenham a tecla mais parecida possível com a tecla do piano. Dessa forma, trabalhando com um teclado eletrônico com esta característica, consegue movimentar-se com mais facilidade entre os dois instrumentos, adaptando-se mais rapidamente quando vai do teclado ao piano e vice-versa. Como apontado anteriormente, para Ivan, o piano é a base de tudo: representa o conhecimento musical, e sem ele, não é possível ter qualidade como tecladista. O teclado traz uma camada a mais de conhecimento – o da tecnologia da música – que, sem o conhecimento representado pelo piano, torna-se um invólucro vazio. O conhecimento musical, para Ivan, legitima a tecnologia da música como música – e esta visão está enraizada no fato de Ivan ter iniciado sua relação com a música e estabelecido suas bases através do piano, antes que qualquer tecnologia eletrônica entrasse no cenário. Se para Thiago, o estudo do piano vem a contribuir na formação do tecladista, para Ivan, o estudo do piano é essencial nessa formação.

Vini também fez aulas de piano, tendo buscado estas aulas em um momento em que sentiu necessidade de melhorar a sua técnica para tocar as teclas. Vini sentia que “não tinha as ferramentas básicas para explorar” o teclado (CE-VINI, p. 4) e acredita que estas aulas o ajudaram a trabalhar seus dedos a seu favor, além de ensiná-lo sobre algumas questões musicais como harmonia e improvisação. Porém, as aulas, em pouco tempo, deixaram de atender a suas expectativas. Vini mostra muito mais empolgação por explorar a sonoridade do teclado, seus timbres e suas possibilidades tecnológicas, do que pelo desenvolvimento da técnica ou da virtuosidade. Ele não vislumbra mais o teclado separado da sua tecnologia e entende que este é um universo autônomo. Embora, como pontuado anteriormente, esteja atento ao fato de que o estudo do piano pode efetivamente colaborar com a formação do tecladista, entende que o mesmo não é necessário, podendo o tecladista desenvolver-se de forma autônoma, no seu próprio instrumento.

As diferentes relações com o piano levam a diferentes escolhas de teclas. Como mencionado, Ivan opta por teclados cujas teclas sejam particularmente semelhantes às do piano. Thiago, que por sua vez tem uma relação mais distante do piano, buscou e escolheu um tipo de tecla com um toque característico, cujo mecanismo é baseado em molas e não em uma alavanca, como no caso do piano. Trata-se de um tipo de tecla bastante diferente da tecla do piano, demandando outras formas de tocar de seu instrumentista. Já Vini, que, como relatado, vinha tirando as teclas do centro da sua performance musical, havia recentemente trocado um grande teclado controlador por equipamentos do tipo MPC, sem teclas. As teclas permaneceram por meio de um sintetizador chamado “Mini Korg”, sendo um sintetizador de dimensões diminutas, apropriado às necessidades de Vini.

7. 3. 2. Ensinar Teclado

Thiago e Ivan atuam como professores do seu instrumento. Vini não dá aulas, mas foi convidado a refletir como atuaria nessa situação. Mais uma vez, vislumbra-se como seus professos formativos tem reflexos diretos na forma como ensinam ou como desejariam ensinar.

Ivan, por exemplo, revela uma grande preocupação em manter o aluno motivado, especialmente nos primeiros meses de aula, quando o aluno estará sendo iniciado no “código” musical (CE-IVAN, p. 35). Questionado sobre o assunto, Ivan explica que nunca teve um aluno que chegou ao ponto de querer aprender sobre síntese, por exemplo. Mas essa questão fala mais do professor do que do aluno: uma vez que Ivan considere muito importante a aprendizagem do que chama de “código” musical, será para essa direção que encaminhará as aulas. Assim como na sua própria formação, em que o conhecimento da tecnologia da música chegou quando já estava musicalizado, na sua prática docente acaba por reproduzir a mesma sequência de eventos, assumindo, na sua aula, a responsabilidade pela instrução musical dos alunos numa perspectiva geral, a parte das questões tecnológicas.

Thiago, por outro lado, empenha-se em construir uma imagem positiva do teclado eletrônico, buscando, em suas aulas, derrubar os estereótipos do teclado como instrumento “mais fácil” – o que não quer dizer que ele entenda que seja papel do professor “dificultar” a aula, pelo contrário: procura tornar o aprendizado fácil e prazeroso (CE2-THIAGO, p. 15). O que Thiago busca, de fato, é mostrar para seus alunos todo potencial que ele mesmo vê no teclado eletrônico. Assim, busca fazer com que as questões tecnológicas estejam presentes desde a primeira aula, mesmo que seja numa ação tão simples quanto trocar o timbre do instrumento. Mas ele não usa os recursos facilitadores do teclado eletrônico, ou, mais especificamente, os acompanhamentos automáticos. Explica que dá todas condições para que o aluno explore isso em casa, mas que ele mesmo não trabalha isso em aula. Thiago aproxima-se dos caminhos que seguiu: instigado pelas possibilidades proporcionadas pela variedade de timbres do teclado desde seu primeiro contato com o instrumento, busca proporcionar a mesma experiência para seus alunos. E, assim como explorou por conta própria os acompanhamentos automáticos do seu instrumento, opta por deixar que o aluno busque estes recursos fora da aula. Essa escolha também tem a ver com a preocupação de Thiago em derrubar os estereótipos construídos em torno do teclado pela forma como o mesmo foi praticado nos anos 90, quando houve um uso em excesso desses recursos. Ao não explorar estes recursos em sala de aula, Thiago busca fazer a sua parte para desvencilhar a imagem do teclado eletrônico da prática que o caracterizou nos anos 90.

Vini, como citado, não dá aulas de teclado eletrônico. Porém, refletindo sobre essa possibilidade, numa posição que ele mesmo considera “radical”, pensa que não trabalharia em aula questões musicais gerais que se aplicam em todos os instrumentos, buscando desenvolver as questões específicas do teclado. Numa posição característica da sua própria postural experimental, explica que convidaria o aluno a trazer seu teclado para aula para que, juntos, pudessem explorar as sonoridades, os timbres, o som característico produzido pelo instrumento. Novamente, isso não significa que Vini desconsidera o conhecimento musical “geral” a que faz referência: apenas compreende que uma aula de piano poderia dar conta deste conhecimento, entendendo que a aula de teclado seria o espaço apropriado para explorar a tecnologia da música que caracteriza o instrumento.

7. 3. 3. Ser ou não ser tecladista

As concepções sobre ser tecladista de cada um dos participantes desta pesquisa construíram-se na sua formação e atuação. Entendendo que as “identidades na música são baseadas em categorias sociais e práticas musicais culturais” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 14, tradução nossa), observa-se como suas concepções são suas próprias práticas musicais transformadas em um conceito sobre o que é ser tecladista.

Para Thiago, ser tecladista é, essencialmente, tocar “com o instrumento reagindo de maneiras diferentes” (CE2-THIAGO, p. 13). Olhando para sua história, lembramos como Thiago, desde tenra infância, esteve sempre desperto para as diversas possibilidades que o teclado trazia, tocando a mesma música com diversos timbres. Thiago sentia-se instigado e buscava, justamente, todas as “maneiras diferentes” pelas quais o teclado podia reagir. Chegando ao seu projeto de música autoral instrumental, é simbólico em seu relato, o esforço e a dedicação que teve em produzir cada timbre, cada sonoridade para suas músicas, passando tantas horas nessa produção quanto definindo questões de nota, harmonia, ritmo. Essas diferentes formas de reagir do teclado eletrônico foram o que capitanearam Thiago em primeiro lugar para o instrumento e é na forma como o músico lida com isso que ele entende que se constitui um tecladista. Essas

diferentes “reações” do teclado são proporcionadas pela sua tecnologia, de forma que, quanto menos tecnologia seu instrumentista usa, mais nebulosa fica a linha entre ser tecladista e ser pianista. Mas, para Thiago, a questão não é tão simplista, não se resume a simplesmente tocar teclado ou piano. Ele entende que ser tecladista ou ser pianista significa pensar de uma determinada forma, abordar o instrumento de uma determinada maneira: a diferença está muito mais na mente do instrumentista do que no instrumento que ele usa. Ser tecladista significa “experimentar, tocar e vivenciar” o teclado eletrônico e a música produzida por ele – e Thiago identifica-se plenamente com a imagem que tem deste instrumentista.

Ivan, por sua vez, entende que, ser tecladista, é, antes de tudo, interessar-se por tecnologia. Usar o teclado como um piano, para ele, não torna seu instrumentista um tecladista: é preciso ter interesse, buscar, construir, explorar a paleta de cores que considera ser uma característica única do instrumento. Relembrando que Ivan é um tecladista muito próximo do piano e que dá grande valor ao estudo deste instrumento na formação do tecladista, é emblemática a sua posição na definição do que é ser tecladista. Isso porque, embora estudar piano seja importante, para Ivan, esta questão não é definidora do que é ser tecladista. Pode ser um elemento importante para avaliar a qualidade desse instrumentista, mas não é o que define se este músico é ou não é um tecladista. A essência do tecladista está no seu uso da tecnologia para explorar suas diversas sonoridades e enriquecer as “cores” da música. Num determinado momento, Ivan defende que o tecladista “tem que desenvolver o saber escutar, o saber perceber, ter a percepção desse quadro, escutar o que está acontecendo na música para você escolher o som certo, a frase mais adequada, como que escolhe o tamanho do pincel” (CE-IVAN, p. 36). É interessante observar que este “repertório interpretativo” que Ivan usa em seu discurso para falar da identidade do tecladista (O’NEILL, 2002, p. 86), poderia fazer referência a qualquer instrumentista: todo músico contribuiu com suas próprias cores. Mas, talvez, Ivan sinta que suas condições de contribuir com “o som certo, as frases mais adequadas” potencializaram-se com a entrada do teclado e da sua tecnologia na sua atuação, de forma que o uso dessa tecnologia, dessa forma, é o que define a atuação de um tecladista.

Já Vini, em diversos momentos usou expressões como “ele não é só tecladista”, ou “é um tecladista, além de outras coisas” (CE-VINI, p. 44) e “se assume, mesmo que seja em certos momentos, apenas como tecladista” (CE-VINI, p. 45). Vini tem uma visão tal do fazer musical por meio da tecnologia da música que a identidade do tecladista se constitui, para ele, apenas como uma parte disso. Explicando melhor, alguém que atua com teclas e atua com tecnologia, não é necessariamente um tecladista, ou apenas um tecladista. Na sua perspectiva, Vini alinha-se com Gergen (apud O’NEILL, 2002, p. 91, tradução nossa) que afirma que “nós nos tornamos conscientes que cada verdade sobre nós mesmos é uma construção do momento, verdadeiro apenas para um determinado momento e dentro de determinados relacionamentos”. Alinha-se também com Burr (apud O’NEILL, 2002, p. 91, tradução nossa) que explica que “nós temos um número de diferentes *se/ves* que são igualmente ‘reais’”. Vini parece entender a identidade do tecladista como parte de uma identidade musical maior, que integra também a identidade do produtor musical ou do DJ, por exemplo. Tal percepção pode ser explicada pelo momento em que vivia, à época da entrevista, lançando um projeto solo em que sua atuação se aproximava muito da de um DJ e também tendo recentemente participado da produção musical do disco de Thiago Ramil, além de estar gravando com a sua própria banda, a Musa Híbrida, como citado.

Vini mostrou ter muitas dúvidas sobre definir a si próprio como tecladista. Considerando as características fluídas do *self*, que está “constantemente mudando de situação para situação, enquanto embebido em contextos sociais e culturais” (O’NEILL, 2002, p. 91, tradução nossa), a indefinição parece apropriada para o momento vivido por Vini. Ele vinha construindo uma história como tecladista até o momento em que se viu diante da necessidade de lidar com programas de música eletrônica de pista e construir *beats* para sua banda. Neste ponto da sua história, sua formação passou por uma guinada e Vini vem, desde então, afastando-se das teclas na perspectiva da tradição da performance musical. Em um contexto social onde a habilidade musical ainda se relaciona com “uma habilidade, praticamente sempre relacionada a um instrumento musical”, tendo suas raízes em “crenças e valores tradicionais que conectam a produção de sons musicais a instrumentos musicais e à habilidade de tocá-los bem” (SAVAGE, 2009, p. 146, tradução nossa), Vini acaba por ter dúvidas e ressalvas em definir-se como

tecladista, chegando inclusive, a negar essa identidade. Ao colocar-se como músico, fala de si mesmo como “artista músico” e defende que seus equipamentos, do sintetizador ao computador, passando pelos MPCs, são seus instrumentos (CE-VINI, p. 41).

Quando perguntado sobre o que é, afinal, ser tecladista, Vini afirma, entre outras coisas, que o tecladista “é uma pessoa que pensa o teclado de uma forma mais completa” (CE-VINI, p. 41), alguém que “se defende muito bem só com o teclado” e Vini entende que já não se defende mais tão bem só nas teclas (CE-VINI, p. 41). É interessante observar que, para Vini, a qualidade da performance nas teclas ainda pesa – apesar do seu desprendimento destas na sua atuação. Se nossa autoimagem também se constrói através de um “monitoramento do nosso próprio comportamento e fazendo comparações sociais” (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002, p. 8), é possível entender porque Vini hesita em colocar-se como tecladista, uma vez que a imagem que construiu do instrumentista não reflete na imagem que tem de si próprio, um “artista músico”, que pensa “em música na simplicidade”, que gosta “de harmonias simples” (CE-VINI, p. 36) e que está, na sua perspectiva, “cada vez pior” (CE-VINI, p. 21) no desenvolvimento das teclas.

De fato, o que a transversalização dos dados revelou é que existem tantas formas de ser tecladista quanto existem percursos de formação e formas de atuação. O próprio teclado eletrônico apresenta-se com uma infinidade de modelos, não havendo um teclado eletrônico por excelência – Seria um sintetizador? Um Workstation? Um controlador? Finalmente, constata-se que os caminhos traçados pelos tecladistas na sua formação são diversos, levam a atuações variadas e resultam em uma identidade musical de múltiplas facetas e significados.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou compreender a formação, atuação e concepções identitárias de tecladistas eletrônicos, considerando a especificidade desse instrumento, que constitui-se em um amálgama de estruturas históricas, mediando em si mesmo a tradição da tecnologia da música, do início do século 20, e um sistema de teclas, característico de outros instrumentos como o piano, o cravo, o órgão... Assim, nesta pesquisa discutiu-se como o tecladista lida com estas questões na sua formação e que atuação e identidades musicais são construídas nesse processo. Para responder a estes questionamentos, realizei um estudo de caso qualitativo (STAKE, 2001, YIN 2001), que contou com a colaboração de três tecladistas.

Esta pesquisa, apoiada nas reflexões de Souza (2008), lidou com o entendimento de uma aprendizagem (musical) que “não se dá num vácuo, mas num contexto complexo”, sendo “constituída de experiências que nós realizamos no mundo” (SOUZA, p. 7, 2008). Buscando entender o contexto e as experiências de formação e atuação de cada tecladista, assim como suas concepções acerca do seu *métier*, iniciei a construção de dados por meio de entrevistas semiestruturadas (KVALE, 2007).

A partir das incursões no campo empírico, foi definido o referencial teórico que deu suporte à análise: a socialização e a socialização musical (BERGER; LUCKMANN, 2014; NANNI, 2001; SETTON, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (CHALLIS, 2009; COOPER, 2009; DILLON, 2009; FIELD, 2009; SAVAGE, 2009) e as identidades musicais (HARGREAVES; MIELL; MACDONALD, 2002; O'NEILL, 2002).

A formação do tecladista postula um desafio para a educação musical. Encarar o instrumento apenas na perspectiva das suas teclas significa menosprezar os avanços tecnológicos que ele traz em si mesmo. Por outro lado, abraçar sua tecnologia característica nas aulas de música, como um meio de performance por sua própria conta, significa aceitar novos paradigmas na educação musical e na música como um todo, algo que muitas vezes gera conflitos e carece de uma reflexão mais aprofundada pela área. Como apontado por Gohn (2007, p. 250), a “reflexão é importante para perceber que, com as novas formas de vivenciar a música, surgem diferentes práticas e conceitos,

remodelando os papéis daqueles envolvidos na produção e na apreciação musical”. Os resultados da reflexão proposta por esta pesquisa são sintetizados a seguir:

A palavra que melhor caracteriza a formação, atuação e concepções identitárias dos tecladistas é *versatilidade*. Em diversos momentos, os entrevistados destacaram justamente essa característica no instrumento. O que foi constatado na pesquisa é que a versatilidade do teclado eletrônico, constatada nas suas características inerentes como poder imitar outros instrumentos e criar diversos timbres, parece refletir no instrumentista em si: para tornar-se tecladista, existem diversos caminhos formativos, que levam a variados campos de atuação. Essas experiências caleidoscópicas organizam-se em um todo coerente, dotado de significado para o tecladista (O’NEILL, 2002, p. 91), que, a partir dessas experiências vividas, constrói seus próprios conceitos sobre o que é ser tecladista.

É possível ser um tecladista que vê o potencial da tecnologia da música através da sua articulação nas teclas. Isso significa compreender o universo musical anterior à tecnologia eletrônica, representado pelo teclado característico do piano, e o universo da tecnologia da música como mundos distintos que, entretanto, se tocam e criam uma intersecção entre si – espaço intermediário onde o conhecimento musical molda as novas possibilidades tecnológicas. Considerando esta conjectura, é possível entender que é nessa intersecção entre os dois universos que se estabelece o espaço de formação e atuação onde o potencial do teclado é aproveitado ao máximo.

É possível também ser um tecladista que tem no estudo da técnica tecladística, seja no piano ou no órgão, uma grande referência. Nessa perspectiva, compreende-se que a tecnologia eletrônica da música só é possível porque antes, havia a música, representada pelas teclas brancas e pretas, pela harmonia, melodia, ritmo, e que, antes de se chegar nessa tecnologia, é preciso dominar a música. Nessa visão, entende-se que o universo da tecnologia só se legitima quando englobando o conhecimento musical, vislumbrando o teclado eletrônico como um passo subsequente ao estudo do piano. Assim, a tecnologia eletrônica que caracteriza o instrumento só tem sentido quando envolve o conhecimento musical que a precedeu. Porém, cabe sublinhar que, nesse contexto, mesmo que o estudo do piano e do “código” musical seja muito importante, o estudo da tecnologia característica do instrumento permanece essencial..

Por fim, é possível ser um tecladista absorvido em tecnologia da música, mesmerizado pelas possibilidades tecnológicas de tal forma que as simples sonoridades que saem do instrumento – indiferente de nota, ritmo, harmonia – sejam o suficiente para despertar a expressividade de um músico. Dessa forma, vislumbra-se na tecnologia da música, e sua concretização no teclado eletrônico, novos meios de construir e fazer música. Nessa postura, busca-se quebrar paradigmas e mostrar que, através da tecnologia, novas formas de fazer música são possíveis. Assim, a tecnologia da música, e sua coadunação com as teclas, torna-se um universo à parte, autônomo e independente, que traz em si, inúmeras novas possibilidades para a formação e atuação musical.

As formas de ser tecladista são legitimadas pelas histórias que as formaram e pelos tecladistas que encontraram formas de atuar na sua perspectiva. Estes tecladistas representam a ocorrência do fenômeno estudado – a formação do tecladista e seus desdobramentos – em situações únicas. Ainda que seja um estudo de caso, estruturar estes processos formativos no nosso sistema de linguagem é algo que, segundo Berger e Luckmann, “tipifica as experiências, permitindo-me agrupá-las em amplas categorias, em termos das quais tem sentido não somente para mim, mas também para meus semelhantes” (2014, p. 57). Em outras palavras, ao escrever e refletir sobre a formação, atuação e identidades musicais dos tecladistas, ainda que não seja possível generalizações, é possível que ocorram identificações, de forma que essa pesquisa pode colaborar com estudos futuros de fenômenos semelhantes.

Pensar a formação dos tecladistas eletrônicos e, conseqüentemente, ter condições de pensar uma pedagogia do ensino do teclado eletrônico, é uma questão relevante para a educação musical. É possível constatar, mesmo que empiricamente, que este instrumento está entrando na casa das pessoas, nas escolas livres e nas escolas de educação básica. Pode-se especular que a democratização do acesso ao teclado eletrônico e o interesse pelo instrumento muitas vezes se dá especialmente pela sua praticidade, sendo um instrumento mais barato e mais portátil que o piano. Por outro lado, nos cabe ver o interesse pelo instrumento como uma oportunidade de também democratizar o conhecimento acerca do fazer musical através da tecnologia. Não é porque, muitas vezes o teclado é adquirido como um substituto do piano, que ele deve

ser tratado como tal, sendo relegado a apenas essa posição. Como observa Eales (2002, p. 1): “Teclados eletrônicos portáteis são [...] instrumentos musicais legítimos por sua própria conta, que podem ser ensinados e tocados de forma expressiva e buscando um alto nível de realização musical”. Cabe a nós, educadores, revelar o potencial do teclado eletrônico – potencial este que os tecladistas já enxergam – àqueles que têm acesso ao instrumento. Como aponta Field (2009, p. 159): “Uma grande porção da música ouvida (e produzida) por jovens é feita com tecnologia – por que isso não é estudado?”.

Santos (2006), por sua vez, também ressaltou a importância de discutir a validação dos recursos pedagógicos do instrumento. Segundo a autora, sem essa reflexão, teremos, “a cada dia, mais um ‘curioso’ que, se valendo de alguns de seus recursos, continuará perpetuando a triste condição à qual é reduzido esse instrumento: *‘aparelho eletro-doméstico’ e ‘aperta-se um botão’ e ele toca*” (SANTOS, 2006, p. 27). Porém, apesar da ausência de reflexão sobre o assunto, este quadro “profético” trazido por Santos não se concretizou. Um dos resultados trazidos pela pesquisa foi que, ainda que o teclado eletrônico, nas instituições de ensino, careça de uma sistematização e que, no senso comum, ele seja eventualmente apontado com um instrumento de teclas “mais fácil”, a atuação de tecladistas eletrônicos profissionais estabeleceu o teclado eletrônico como um instrumento musical para atuação profissional – e não simplesmente para “curiosos”. As questões que fazem com que o teclado seja eventualmente visto como um instrumento “mais fácil” são discutidas pelos próprios tecladistas no corpo deste trabalho. Em suma, foi levantada a questão histórica, da década de 90, quando houve uma extrapolação dos recursos facilitadores do teclado arranjador, assim como um grande *boom* dos métodos tipo “toque teclado sem professor”. Já na contemporaneidade, foi trazido o fato de que a tecnologia da música permite que as pessoas, em um nível amador, ou de *hobby*, vivam uma experiência musical apesar da falta de tempo para estudar consistentemente nas suas rotinas. Ainda que tais perspectivas possam, eventualmente, eclipsar o potencial do teclado eletrônico como instrumento legítimo para atuação profissional, elas não representam, de forma alguma, a totalidade dessa atuação.

De fato, a consequência da ausência de uma sistematização do ensino do teclado eletrônico nas aulas de música e do não-uso de seus recursos eletrônicos na

musicalização foi de outra natureza que não a desvalorização do instrumento em si, que era o que discutia Santos (2006, p. 27). O reflexo dessa ausência aparece nos processos de formação dos tecladistas que abraçaram o desenvolvimento musical através deste instrumento, apesar da não-sistematização desses conhecimentos em aulas específicas: observa-se, no relato dos tecladistas participantes da pesquisa, que, nenhum deles aprendeu em aulas regulares, de forma sistemática e linear, aspectos relacionados às ferramentas eletrônicas do instrumento. Constituiu sua formação a participação em cursos eventuais, a leitura de revistas e manuais, a busca por informações na internet. Mais ainda, destaca-se a aprendizagem, de características difusas, vivida num denso processo de socialização com o meio onde estes recursos eletrônicos já eram explorados – nas bandas em que tocavam, na igreja, na cena da música eletrônica de pista. Sublinha-se aqui que a educação formal de fato não é a detentora do monopólio dos processos de ensino e aprendizagem, nem detém o poder de legitimar o que é válido ou não como conhecimento musical. Assim, ao lançar um olhar sobre os processos de formação dos tecladistas eletrônicos, esta pesquisa não espera substituir uma abordagem pela outra, mas sim contribuir para a integração das aulas de teclado eletrônico a estes processos já estabelecidos, enriquecendo com mais uma possibilidade os processos de formação musical.

Pensar a pedagogia do teclado eletrônico também assume novas proporções se pensarmos seu potencial para a educação básica. Pesquisas futuras poderão refletir formas de inserção deste instrumento na escola, mas antes disso, é preciso pensar na formação dos professores que atuarão através do teclado eletrônico: que ele possa ser usado não apenas como um substituto do piano, mas como um instrumento musical dotado de características próprias, cujo potencial pode ser melhor aproveitado se estes professores viverem uma formação que considera o teclado eletrônico nas suas especificidades. A necessidade da formação dos professores de música incluir uma abordagem sistemática e intrínseca da tecnologia da música é outra questão que se beneficiaria de mais pesquisas na área da educação musical.

Dúvidas sobre formas de direcionar a aula de teclado eletrônico foram o gatilho disparados desta pesquisa. Ao seu fim, ainda que mais reflexões precisem ser feitas sobre a aula propriamente dita, os dados resultantes dessa pesquisa contribuíram para

uma visão mais ampla acerca da formação e atuação do tecladista e, como pesquisadora e também professora, posso afirmar que os dados aqui levantaram já tiveram efeito direto sobre a minha atuação em sala de aula. Por exemplo, entendendo a importância do processo de experimentação e exploração dos teclados no ensino desse instrumento, passei a dedicar tempo de aula a práticas criativas para explorar as possibilidades do instrumento que venham à agregar ao resultado final do repertório dos alunos.

Sendo essa uma pesquisa da área da educação musical, ao fim desta reflexão sobre a formação do tecladista, restam, então, perguntas de cunho pedagógico a serem respondidas por pesquisas futuras. Considerando as ricas vivências que contribuíram para a formação dos tecladistas, qual se torna o papel da aula de instrumento nesse contexto? Levando em conta as diversas formas de ser tecladista, qual se torna o papel do professor dentro dessa aula de instrumento? De que forma cabe ao educador musical guiar a aula de forma que seu aluno ainda possa aproveitar o potencial do instrumento principalmente no seu aspecto mais versátil – sem delimitações ou balizadores do próprio professor? Quais são os desafios para a formação do tecladista no ensino superior? Esta pesquisa espera ter contribuído com dados relevantes para futuras empreitadas acadêmicas que venham a se debruçar sobre estas questões.

Após refletir sobre questões trazidas pelos tecladistas acerca de seus universos, defendo que o teclado eletrônico é um instrumento musical autônomo, que propicia a produção de uma música com características únicas, estabelecido na prática profissional através da atuação de seus músicos. A educação musical pode muito se beneficiar desse instrumento, se abrir suas portas para ele em todos os seus níveis e modalidades, da educação básica ao ensino superior, na escola regular e fora dela. Os tecladistas colaboradores desta pesquisa mostraram que, por meio desse instrumento, é possível desenvolver-se musicalmente e expressivamente, dialogando tanto com linguagens tradicionais da música quanto com os novos paradigmas proporcionados pela tecnologia eletrônica – tecnologia essa que já tem condições de estabelecer-se como instrumento musical por si só. Lançar um novo olhar sobre as práticas musicais que se estabelecem na contemporaneidade a partir do advento de novas tecnologias é integrar a educação musical aos processos de legitimação destas novas formas de consumir e produzir músicas – já legitimadas por todos aqueles que o fazem. Finalmente, fico na expectativa

que esta pesquisa venha a colaborar com futuras discussões sobre o que é um instrumento musical e que performances se tornam possíveis por meio dos novos paradigmas que surgem com o advento e estabelecimento da tecnologia da música.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alda Jufith. A “revisão de bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Caderno de Pesquisa*. São Paulo, n. 81. Maio, 1992. p. 53-60.

ARALDI, Juciane. *Formação e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*. 2004. 179 f. Dissertação (Mestrado em música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2004.

BARROS, Eudóxia. *Técnica pianística: apontamentos sugeridos pela prática no magistério e concertos*. São Paulo: Ricordi, 1979.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BOZZETTO, Adriana. *Projetos Educativos de Famílias e Formação Musical de Crianças e Jovens em uma Orquestra*. 2012. 295 f. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2012.

CHALLIS, Mike. The DJ factor: teaching performance and composition from back to front. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela (Org.). *Music Education with Digital Technology*. Londres: Continuum International publishing Group, 2009. p. 65-75.

COOPER, Louise. The gender factor: teaching composition in music technology lessons to boys and girls in Year 9. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela (Org.). *Music Education with Digital Technology*. Londres: Continuum International publishing Group, 2009. p. 30-40.

DILLON, Teresa. Current and future practices: embedding collaborative music technologies in secondary schools. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela (Org.). *Music Education with Digital Technology*. Londres: Continuum International publishing Group, 2009. p. 117-127.

EALLES, Andrew. Electronic Keyboards and Instruments in the Classroom. *Keyquest Music*. Milton Keynes, Inglaterra. 2002. Disponível em: <
<http://keyquestmusic.com/PDF%20files/Keyboards%20in%20the%20Classroom.pdf>> Acesso em: 22 de dezembro de 2016.

EALLES, Andrew. Challenging Electronic Keyboard Teaching. *Keyquest Music*. Milton Keynes, Inglaterra. 2004. Disponível em:
<http://keyquestmusic.com/PDF%20files/Challenging%20Electronic%20Keyboard%20Teaching.pdf>> Acesso em: 22 de dezembro de 2016.

FIELD, Ambrose. New forms of composition, and how to enable them. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela (Org.). *Music Education with Digital Technology*. Londres: Continuum International publishing Group, 2009. p. 156-168.

FRITSCH, Eloy F. MEPSOM: Método de Ensino de Programação Sônica para Músicos. 2002. 437 f. Tese (Doutorado em Ciências da Computação). UFRGS, Porto Alegre, 2002.

_____. *Música eletrônica: Uma introdução ilustrada*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

_____. Aspectos tecnológicos da experiência musical. *Musica Hodie*. Goiânia, v. 7, n. 2, p. 11-27, 2007.

HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond. What are musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, Raymond; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy (Org.). *Musical Identities*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2002. p. 1-20

KAPLAN, José Alberto. *Técnica da Aprendizagem pianística*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de Jusamara Souza. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, 2000.

KVALE, Steinar. *Doing Interviews*. Londres: SAGE Publications Inc., 2007.

MACDONALD, Raymond; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy (Org.). *Musical Identities*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2002.

MICHELAT, Guy. Sobre a Utilização da Entrevista Não-diretiva em Sociologia. In: THIOLENT, Michel J. M.. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. 3. ed. São Paulo: Editora Polis, 1982. p. 191-211

MOLINA NETO, Vicente, TRIVIÑOS, Augusto N. S. (Org.). *A pesquisa qualitativa na educação física: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Sulina, 1999.

MORATO, Cíntia Thais. *Estudar e trabalhar durante a graduação em música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música*. 2009. 307 f. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical), UFRGS, Porto Alegre, 2009.

NANNI, Franco. *Mass Media e socialização musical*. Tradução de Maria Elizabeth Lucas. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 108-143, 2000.

O'NEILL, Susan A. The self-identity of young musicians. In: MACDONALD, Raymond; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy (Org.). *Musical Identities*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2002. p. 79-96

POTTER, Jonathan; WETHERELL, Margaret. *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. Londres: Sage Publication, 1987,

RECÔVA, Simone Lacorte. *Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?* 2006. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

RETRATO: Ivan Teixeira. *Teclas e Afins*, São Paulo, Ano 2, n. 12, p. 18-23. Abril de 2015. Disponível em: < <http://www.teclaseafins.hospedagemdesites.ws/revista/numero12/index.html>> Acesso em: 23 de dezembro de 2016.

RUDOLPH, Thomas E. *Teaching Music with Technology*. 2. ed. Chicago: GIA Publications, Inc., 2004.

SANTOS, Carmen Vianna dos. *Teclado Eletrônico: estratégias e abordagens criativas na musicalização de adultos em grupo*. 2006. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFMG, Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Lincoln Meireles Ribeiro dos. *O teclado eletrônico como um instrumento orquestral: Análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black Knight de Rick Wakeman*. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SAVAGE, Jonathan. Pedagogical strategies for change. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela (Org.). *Music Education with Digital Technology*. Londres: Continuum International publishing Group, 2009. p. 142-155.

SCHRAMM, Rodrigo. Tecnologias aplicadas à Educação Musical. *RENOTE – Revista Novas Tecnologias na Educação*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, outubro de 2009. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/renote/article/view/13700/7751>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2016.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A noção de socialização na sociologia contemporânea: um ensaio teórico. *Boletim SOCED*, Rio de Janeiro, v. 06, p. 1-20, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 4, p. 711-724, dez. 2011.

SOUZA, Jusamara. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 7-12

STAKE, Robert. Case Studies. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *Handbook of Qualitative Research*. 2 ed. Londres: SAGE Publications Inc., 2001. p. 443-466

TECLAS E AFINS, São Paulo: Blue Note, Consultoria e Comunicação, 2014-. Disponível em: < <http://www.teclaseafins.com.br/>> Acesso em: 23 de dezembro de 2016.

VAZQUEZ, Eliza Rebeca Simões Neto. *A aprendizagem de três produtores de música eletrônica de pista: A Interação na pista, no ciberespaço e o envolvimento com as tecnologias musicais de produção*. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UnB, Brasília, 2011.

VERGARA, Sylvia Constant. Sobre a intuição na tomada de decisão. *Revista Administração pública*. Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 130-157, 1993.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: Planejamento e métodos*. Tradução de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

WIGGINS, Jackie. *Synthesizers in the Elementary Music Classroom: An Integrated Approach*. Reston, Estados Unidos: Rowman & Littlefield Education / National Association for Music Education (NAfME), 1991.

ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

SEÇÃO 1: Como o tecladista entrevistado interessou-se pelo teclado eletrônico e como apropriou-se das habilidades necessárias para tocar teclado.

1 - Conte-me como foi seu primeiro contato com o teclado eletrônico.

Sondar:

O teclado eletrônico foi o primeiro instrumento?

Se não, qual foi o primeiro instrumento?

Quando e por que se tornou o teclado eletrônico?

Prestar atenção às estruturas que levaram o músico a optar pelo teclado eletrônico.

O que despertou o interesse pela tecnologia?

2 - Como você aprendeu a tocar teclado eletrônico?

Sondar:

Fez aulas específicas? Com professores particulares? Em escolas específicas?

Procurou conteúdo em mídias (revista, teve, rádio, mídias sociais)?

Buscou trocar ideias com outros músicos (colegas, parentes, amigos)?

Prestar atenção ao COMO aprendeu: que meios usou, em que espaços se desenvolveu:

Quanto tempo dedicou ao estudo? Como era o interesse nessa fase?

Contou com o apoio e interesse da família?

Quais dificuldades encontrou? Que prazeres e alegrias vivenciou na aprendizagem do teclado eletrônico?

Qual era a relação com o instrumento? Tinha um instrumento? Fez investimentos?

3 – Como você mantém suas habilidades em dia?

Sondar:

Como estuda/trabalha as habilidades necessárias?

Estuda apenas teclas, estuda apenas tecnologia? (ou estuda só no piano ou só no computador?)

Faz aulas, frequenta cursos, faz buscas na internet?

Como se mantém atualizado (com relação a novas tecnologias, novos equipamentos)?

Quais critérios organizam o estudo?

A que habilidades mais se dedica?

SEÇÃO 2: Como o contexto afeta a formação do tecladista entrevistado?

1 – Conte-me um pouco sobre os trabalhos e projetos em que está envolvido.

Sondar:

Que projetos são esses? Performance, ensino? Mais de um projeto?

Como atua nesses projetos, o que faz?

Como se prepara para estes projetos?

Tem o equipamento que julga ser o ideal para cada trabalho?

Como equilibra os conhecimentos em cada situação?

Como decide para cada trabalho?

Quem participa das decisões? A banda opina, os outros opinam?

Como os projetos que participa/participou afetaram sua relação com o teclado?

2 – Conte-me um pouco sobre o equipamento que você usa - inclusive outros equipamentos tecnológicos que não o teclado eletrônico que você utiliza.

Sondar:

Que equipamento utiliza?

Como é o manuseio e transporte dele?

Quando decide adquirir equipamentos novos, como é o processo de escolha de novos equipamentos?

Quão importante é o computador/tablet na sua prática?

As limitações (financeiras ou de outra natureza) para adquirir novos equipamentos afetam as decisões que toma no processo formativo? Por exemplo, a impossibilidade de adquirir um teclado muito moderno exige o aprendizado de técnicas diferenciadas?

Como lida com uma situação em que o que você quer fazer está além dos limites do que seu equipamento efetivamente consegue fazer?

Quando adquire um novo instrumento, precisa de quanto tempo até aprender a utilizar todas as possibilidades tecnológicas que o equipamento oferece? Existe um processo de “aprender a tocar de novo” a cada vez que se adquire uma tecnologia diferenciada? Se sim, este processo de “reaprender a tocar” a cada novo teclado é algo que pesa na hora de decidir adquirir uma nova tecnologia ou não?

SEÇÃO 3: Qual a visão do tecladista entrevistado com relação aos conhecimentos necessários ao tecladista?

1- Conte-me da sua relação com a tecnologia.

Sondar:

Como você vê o papel da tecnologia na música e na atuação como tecladista?

Como tu se coloca? Tu é um programador ou um instrumentista?

Como se sentiria se chegasse em uma apresentação se tivesse que tocar em um piano.

Como reagiria se tivesse que se apresentar usando apenas um computador.

A tecnologia é essencial? Ou é um acessório?

2 – Na sua opinião, quais são as habilidades necessárias para tocar teclado eletrônico?

Sondar:

Valoriza o estudo do/ao piano?

Quais são as habilidades necessárias para lidar especialmente com os aparatos tecnológicos? Exige algum tipo de habilidade motora diferenciada?

Exige disciplina? Exige horas de dedicação? Exige horas de prática no instrumento?

Quais são os maiores desafios?

3 - Se um aluno lhe procurasse pedindo dicas para começar a tocar teclado eletrônico, o que você sugeriria para ele? [o olhar do profissional para o iniciante <-]

Sondar:

Por onde esse aluno teria que começar? Pelas teclas ou pela tecnologia?

Que instrumento sugere? Piano, teclado?

Que habilidades acharia importante que o iniciante desenvolvesse em primeiro lugar? O trato com as teclas ou o conhecimento das habilidades tecnológicas?

4 - Ouvindo outros tecladistas, o que tu valoriza mais? [o olhar do profissional para um ídolo, alguém que admira ->]

Sondar:

Que tecladistas admira e ouve e por que?

Como vê a habilidade do tecladista X nas teclas? Como vê o conhecimento tecnológico de X?

Alguém que toca muito nas teclas mas não usa quase nada da tecnologia é um tecladista? E o contrário?

ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO

No início de 2015, iniciei a pesquisa “A formação do tecladista eletrônico: entre a tecla e o botão”, no programa de Pós-Graduação de Música da UFRGS sob orientação da Profª Drª Jusamara Souza.

A pesquisa tem por objetivo compreender a formação do tecladista eletrônico. A metodologia baseia-se em entrevistas com tecladistas que tenham CDs gravados e agendas de shows. As entrevistas serão registradas em áudio e imagem, assim como através de anotações da pesquisadora durante sua estada em campo.

As entrevistas serão usadas para fins unicamente acadêmicos: as entrevistas não têm fins comerciais, jornalísticos ou midiáticos.

Para atender à exigência do Comitê de Ética, necessito do seu consentimento expresso no documento abaixo.

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, abaixo-assinado, concordo em participar do estudo, como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos. Foi-me garantido o sigilo das informações e que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isso leve a qualquer penalidade.

Assino este termo de consentimento ciente de que:

- 1 – Foi-me garantido que a pesquisa não oferece riscos nem expõem os participantes a situações constrangedoras;
- 2 – Estou livre para interromper a qualquer momento a minha participação na pesquisa;
- 3 – Os dados pessoais dos participantes da pesquisa serão mantidos em sigilo e os resultados obtidos serão utilizados apenas para alcançar os objetivos do trabalho e o estudo da temática;
- 4 – Os resultados da pesquisa serão divulgados através de publicações em periódicos especializados e apresentados em eventos na área da Educação Musical.
- 5 – Poderei entrar em contato com a pesquisadora pelo telefone 9717-8505 ou pelo e-mail maria.beninca@gmail.com sempre que julgar necessário;
- 6 – Este termo de consentimento é feito em duas vias, sendo que uma delas permanecerá em meu poder e a outra com a pesquisadora responsável.

Pesquisadora – Maria Benincá

Entrevistado

Local e data: _____