

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

GUSTAVO LUÍS RAUBER

**PERCURSOS DE APRENDIZAGEM  
DE MÚSICOS MULTI-INSTRUMENTISTAS:  
UMA ABORDAGEM A PARTIR DA HISTÓRIA ORAL**

Porto Alegre

2017

GUSTAVO LUÍS RAUBER

**PERCURSOS DE APRENDIZAGEM  
DE MÚSICOS MULTI-INSTRUMENTISTAS:  
UMA ABORDAGEM A PARTIR DA HISTÓRIA ORAL**

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

Rauber, Gustavo Luís

Percusos de aprendizagem de multi-instrumentistas: Uma abordagem a partir da história oral / Gustavo Luís Rauber. -- 2017.  
230 f.

Orientadora: Jusamara 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. Multi-instrumentistas. 3. Percusos de aprendizagem musicalk. 4. Formação musical. 5. Sociologia da educação musical. I. Souza, Jusamara Vieira, orient. II. Título.

Aos meus pais e professores, Orlando e Miriam Rauber. Minha gratidão pelo companheirismo, carinho e exemplo que destinaram a mim orientando-me com maestria e amor sobre o ofício de ensinar. Aos meus irmãos professores Joaquim “Kinho” e Josué “Joso”: gratidão por tê-los comigo!

## **AGRADECIMENTOS**

À Profª Drª Jusamara Souza, pela honrosa oportunidade de tê-la como orientadora, por compartilhar com maestria seu conhecimento e sabedoria me inspirando como educadora e pesquisadora.

Aos músicos multi-instrumentistas Caloca, Cezar, Lucas e Zoca, por compartilharem momentos de suas trajetórias de vida, relatando suas histórias, conhecimentos e crenças: sem o tempo e dedicação de vocês esta pesquisa não se concretizaria.

A Alexandre, Jaqueline, Jean, Maria, Michelle, Rafael, Renato e Rosália: minha gratidão pelo companheirismo em todos os momentos compartilhados. Por mais segundas-feiras de encontros do grupo de pesquisa.

Minha gratidão aos encontros promovidos pelos seminários do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano, por “personificarem” as páginas de inúmeros trabalhos significativos que tive a oportunidade de conhecer ao longo do mestrado, que junto às discussões, foram determinantes a compreensão acerca da importância desta organização à expansão e qualificação da nossa área de pesquisa, bem como a minha formação como pesquisador.

Aos gestores das Secretarias Municipais de Educação e Cultura dos municípios de Travesseiro e Marques de Souza, respectivas Escolas Municipais Pedro Pretto e Carlos Gomes que associados às equipes diretivas, coordenações e professores, compreenderam essa etapa de formação e deram, dentre as possibilidades, condições para que eu pudesse continuar exercendo minha atuação como professor de música no decorrer do mestrado.

Aos músicos integrantes da Orquestra Municipal de Marques de Souza, projeto que ao ser idealizado em 2009 promoveu o desafio do ensino de diferentes instrumentos musicais transformando a vida desse músico e professor. Sou grato à compreensão, parceria e paciência que sempre dedicaram a mim e ao meu trabalho. Felizmente meus melhores amigos são músicos.

Aos meus alunos e alunas e seus familiares pela compreensão com este professor que precisou dividir sua atenção entre a docência e a pesquisa nos últimos dois anos.

Aos meus pais Orlando e Miriam, meus irmãos e minhas cunhadas, Joaquim e Alana, Josué e Thaís – por tudo.

## RESUMO

Esta pesquisa trata dos percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas. No âmbito deste trabalho, compreende-se como músico multi-instrumentista quem toca vários instrumentos musicais, simultaneamente ou não. A pesquisa contou com a colaboração de quatro músicos multi-instrumentistas e as questões de interesse foram: que instrumentos musicais os músicos tocam, quais os objetivos, interesses e expectativas do aprendizado de vários instrumentos, quais circunstâncias e situações levaram à escolha de cada instrumento musical, como ocorre a estruturação e organização dos estudos com mais instrumentos, como a aprendizagem de um instrumento se correlaciona com a aprendizagem de outros e como se desenvolve a atuação profissional destes músicos. Para buscar as respostas, foi realizada uma investigação com abordagem qualitativa (MINAYO e SANCHES, 1993; CHIZZOTTI, 2005). A história oral foi adotada como metodologia (MEIHY e HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013). O material empírico foi coletado através de entrevistas temáticas semiestruturadas. Esta pesquisa alinha-se com a sociologia da educação musical e tem como referenciais teóricos a socialização (SETTON, 2008, 2009, 2011), a aprendizagem de instrumentos musicais, compreendendo a relação dos músicos com seus instrumentos (NOHR, 1997), a autoaprendizagem (GOHN, 2003; CORRÊA, 2000, 2008), a hierarquização social dos instrumentos musicais (BOZON, 2000) e a profissionalização em música (KELLER, 1996; TRAVASSOS, 1999). Os resultados revelaram que o músico multi-instrumentista realiza um processo de hierarquização dos instrumentos musicais, na qual a *hierarquização duradoura* reconhece os instrumentos principais como aqueles com os quais é efetivada uma relação de maior tempo de convívio ao longo da trajetória, e a *hierarquização momentânea* como processo que contribui para a determinação da frequência, intensidade e regularidade da relação músico/instrumento em determinados períodos que configuram os percursos de aprendizagem do músico. Os músicos chegam a “novos” e “outros” instrumentos musicais por intermédio de situações relacionadas ao mercado de trabalho e atuação. Essas, além da apresentação de novas possibilidades, atuam como reguladoras dos processos de estudo, estabelecendo a divisão de atenção entre os instrumentos e contribuindo na elaboração de estratégias para um aprendizado múltiplo. A proximidade entre os instrumentos quanto à família, estrutura física e forma de tocar é revelada como aspecto decisivo à incorporação de novos instrumentos facilitando o aprendizado. A adaptação às necessidades que oportunizam o aprendizado de mais e diferentes instrumentos musicais promovem versatilidade ao multi-instrumentista, expandindo sua atuação a múltiplas frentes divididas na utilização de diferentes instrumentos musicais em diferentes projetos e diferentes instrumentos em um mesmo projeto. O trabalho contribui para o entendimento do ser multi-instrumentista como o músico que realiza um percurso de aprendizagem configurado pelo desafio, pelo novo, por arranjos instrumentais inusitados, imprevisíveis e momentâneos. Um músico que não pretende dar caráter magnífico ou extraordinário à sua prática, distinguindo-se como autoridade, mas validar e significar sua atuação através de uma proposta diferente.

**Palavras-chaves:** educação musical, multi-instrumentista, percursos de aprendizagem musical, formação musical, atuação musical, sociologia da educação musical.

## ABSTRACT

This research is about multi-instrumentalist musicians learning pathways. In the scope of this work, it is understood as multi-instrumentalist musician who plays several instruments at the same time or not. The research had four multi-instrumentalist musicians collaboration and the issues of interest were: the musical instruments that are played by the musicians, the aims, interests and expectatives on several instruments learning, the circumstances and situations influenced in the choice of each musical instrument, how happens the study structure and organization with more instruments, how the learning of an instrument is correlated with learning of another and how it is developed the professional performance of these musicians. To find the answers it was done a study with qualitative approach. (MINAYO and SANCHES, 1993; CHIZZOTTI, 2005) The oral story was adopted as methodology (MEIHY and HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013). The empiric material was collected through semistructured thematic interviews. This research is according to the sociology of musical education and it has as theoretical references the socialization (SETTON, 2008, 2009, 2011), the learning of musical instruments, it is understood the musicians relationship with their instruments (NOHR, 1997), the self – learning (GOHN, 2003; CORRÊA, 2000, 2008), the social hierarchy of musical instruments (BOZON, 2000) and the music professionalization (KELLER, 1996; TRAVASSOS, 1999). The results revealed that the multi-instrumentalist musician does a hierarchy process of musical instruments in which the lasting hierarchy identify the main instruments as those that it is effected a relationship with longer time together along the trajectory and the momentary hierarchy as a process that contribute the frequency determination, intensity, regularity in the relationship between musician and instrument in certain moments that configure the musician learning pathways. The musicians get closer to “new” and “other” instruments through situations related to the job market and professional performance. These besides the new possibilities presentation work as regulatories in the study processes, and they establish the division of attention among instruments and it contributes in the strategies elaboration for a multiple learning. The proximity among the instruments as for the family, physical structure and the way to play is revealed as a decisive aspect to the incorporation of new instruments through an easy learning. The adaptation to the necessities oportunize the learning of more than one and different musical instruments promote versality to multi-instrumentalist, it expands professional performance to multiples fronts shared in the use of different musical instruments in different projects and different instruments in the same project. The work contributes to the understanding of the being multi-instrumentalist as a musician who accomplishes the learning pathways configured by the challenge, by the new, by the inusitated instrumental arrangements, unforeseeable and momentaries. A musician who does not intend to give a magnificent or extraordinary character to his practice, distinguishing himself as an authority, but to validate and signify his performance through a different proposal.

**Keywords:** music education, multi-instrumentalist, musical learning pathways, music formation, musical performance sociology of music education

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Informações coletadas sobre os músicos colaboradores.....	51
Quadro 2: Sequência, local e data das entrevistas.....	55
Quadro 3: Duração das entrevistas e páginas de transcrição.....	59
Quadro 4: Armazenamento dos áudios e tamanho das entrevistas.....	64
Quadro 5: Relação de proximidade entre os instrumentos.....	188

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD – *Compact Disc*

CE – Caderno de Entrevista

CEAT – Colégio Evangélico Alberto Torres

CTG – Centro de Tradição Gaúcha

DNA – *Deoxyribonucleic Acid*

DVD – *Digital Video Disc*

FIERGS – Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul

FUNDARTE – Fundação Municipal de Artes de Montenegro

GB – *Gigabyte*

LP – *Long Play*

LIC – Lei de Incentivo à Cultura

MPB – Música Popular Brasileira

MTV – *Music Television*

OCLAGE – Orquestra de Concertos de Lajeado

PA – *Public Address*

TV – *Television*

TVCOM – TV Comunidade

UERGS – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNICAMP – Universidade de Campinas

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USB – *Universal Serial Bus*

SESI – Serviço Social da Indústria

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	14
1.2 SOBRE O MÚSICO MULTI-INSTRUMENTISTA .....	15
1.3 SOBRE A ESTRUTURA DO TRABALHO .....	25
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>27</b>
2.1 SOCIALIZAÇÃO .....	27
2.2 APRENDIZAGEM DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS .....	31
2.2.1 O músico e seus instrumentos: aportes segundo Karin Nohr .....	31
2.2.2 Aprendizagem autodidata .....	36
2.2.3 Hierarquização social dos instrumentos musicais.....	40
2.3 PROFISSIONALIZAÇÃO EM MÚSICA .....	41
<b>3. CAMINHOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>44</b>
3.1 ABORDAGEM QUALITATIVA .....	45
3.2 HISTÓRIA ORAL.....	46
3.2.1 Definição e afirmação da metodologia: elaboração do projeto de pesquisa ..	46
3.2.2 História oral temática.....	49
3.3 COLETA DE DADOS .....	50
3.3.1 Universo da pesquisa: a seleção dos músicos .....	50
3.3.2 A entrevista.....	53
3.3.1.1 A entrevista temática semiestruturada .....	54
3.3.1.2 O processo de coleta e os diários de campo.....	56
3.3.2 Os dados.....	60
3.4 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS .....	61
3.4.1 Tratamento e arquivamento dos materiais.....	65
3.4.2 Devolução social.....	66
<b>4. CEZAR FERREIRA.....</b>	<b>67</b>
4.1 FORMAÇÃO.....	67
4.1.1 Aulas particulares .....	67
4.1.2 LP <i>El Loco</i> : menino prodígio da gaita ponto .....	68
4.1.3 Bacharel ao piano: formação na Alemanha .....	69
4.2 ATUAÇÃO .....	71
4.2.1 Ser músico.....	71
4.2.1.1 Trabalhando como gaiteiro .....	71
4.2.1.2 Trabalhando como pianista .....	72
4.2.1.3 Ser músico no exterior.....	73
4.2.2 Ser professor de música .....	75

4.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MÚSICAIS.....	77
4.3.1 Piano: o primeiro instrumento .....	78
4.3.2 Gaita Ponto: tocar como Renato Borghetti.....	80
4.3.3 Flauta doce: aprendendo na escola .....	86
4.3.4 Violão: para fazer aquela típica música de bar .....	89
4.3.5 Kalimba ou Mbira: interesse pela música africana.....	90
4.3.6 Pandeiro: dificuldade de achar um percussionista.....	91
4.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA.....	92
4.4.1 Participação em grupos: aprendendo a tocar instrumentos musicais .....	98
4.4.2 Tocar mais instrumentos: surpresa para qualquer momento .....	100
<b>5. LUCAS WELP.....</b>	<b>103</b>
5.1 FORMAÇÃO .....	103
5.2 ATUAÇÃO .....	103
5.2.1 Como professor de música .....	104
5.2.2 Como músico.....	105
5.2.2.1 Músico de bandas .....	105
5.2.2.2 Músico <i>Freelancer</i> e outros trabalhos .....	106
5.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MÚSICAIS.....	107
5.3.1 Flauta doce: o primeiro instrumento.....	108
5.3.2 Instrumentos de teclas: piano elétrico e teclado .....	108
5.3.3 Violão: “mais tempo de convívio e estudo” .....	109
5.3.4 Guitarra: “um dos instrumentos fortes” .....	110
5.3.5 Trompete: “um instrumento que eu não coloco na minha lista” .....	112
5.3.6 Baixo elétrico: “um dos três filhos” .....	113
5.3.7 Bandolim, banjo e cavaquinho: interesse pela sonoridade .....	114
5.3.8 Acordeom: “sobrou pra mim” .....	115
5.3.9 Instrumentos de percussão: começo em bandas e “chá com pão” .....	116
5.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA.....	117
5.4.1 Teoria musical para o aprendizado de instrumentos .....	120
5.4.2 Gêneros e estilos musicais: valores para escolhas .....	121
5.4.3 Saber a função de cada instrumento .....	121
5.4.4 Estudos e ensaios.....	122
5.4.5 Trocar de instrumentos e/ou dividir atenção no aprendizado.....	124
<b>6. ZOCA JUNGS.....</b>	<b>127</b>
6.1 FORMAÇÃO .....	127
6.1.1 Aulas particulares .....	127
6.1.2 Conservatório de Tatuí .....	128
6.2 ATUAÇÃO .....	130
6.2.1 Professor de música .....	130
6.2.2 “Instrumentista de música instrumental” .....	131
6.2.2.1 Trabalhos artísticos .....	131
6.2.2.2 Atuação em bandas.....	132
6.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MÚSICAIS .....	133
6.3.1 Instrumentos “mais na mão” .....	133

6.3.1.1 Violão.....	133
6.3.1.2 Guitarra.....	134
6.3.2 Interesse pela sonoridade do instrumento .....	135
6.3.2.1 Viola.....	135
6.3.2.2 Bandolim.....	137
6.3.3 Cavaquinho: “como é que faz isso aí?” .....	139
6.3.4 Aprender bateria: necessidade da atuação como professor .....	139
6.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA.....	140
6.4.1 Gêneros e estilos musicais .....	141
6.4.2 Organização dos estudos .....	142
6.4.3 Músico “curinga”: experiência no festival Canto da Lagoa.....	144
6.4.4 Experiências com outros instrumentos .....	146
6.4.5 Os instrumentistas que são referências .....	148
<b>7. CARLOS HICKMANN: “CALOCA” .....</b>	<b>149</b>
7.1 FORMAÇÃO .....	149
7.2 ATUAÇÃO .....	150
7.2.1 Na educação .....	150
7.2.1.1 Professor de música .....	150
7.2.1.2 Regente de orquestra .....	152
7.2.2 Como músico .....	153
7.2.2.1 Atuação em orquestras.....	153
7.2.2.2 Músico <i>Freelancer</i> .....	154
7.2.2.3 Atuação em bandas.....	156
7.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MÚSICAIS .....	157
7.3.1 Instrumentos Principais .....	157
7.3.1.1 Trompete e Saxofone.....	157
7.3.2 Instrumentos para cumprir uma função.....	160
7.3.2.1 Flauta-doce: atuação como professor do instrumento.....	160
7.3.2.2 Metais e palhetas: a proximidade de instrumentos da mesma família ...	161
7.3.2.3 Bateria: começando o aprendizado no instrumento .....	163
7.3.2.4 Teclado: experimentos em ambiente acadêmico .....	163
7.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA.....	164
7.4.1 Porque tocar vários instrumentos? .....	164
7.4.2 Organização dos estudos .....	167
7.4.3 Gêneros e estilos musicais para a escolha dos instrumentos.....	169
7.4.4 Opinião da comunidade artística.....	170
<b>8. ANÁLISE TRANSVERSAL DOS DADOS .....</b>	<b>172</b>
8.1 COMO OS MÚSICOS CHEGAM AOS INSTRUMENTOS.....	172
8.2 PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO PERCURSO.....	179
8.3 TORNAR-SE MULTI-INSTRUMENTISTA .....	191
<b>9. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>201</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>210</b>

<b>APÊNDICES.....</b>	<b>214</b>
<b>APÊNDICE A - ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTAS .....</b>	<b>215</b>
<b>APÊNDICE B - CESSÃO DE DIREITOS .....</b>	<b>217</b>
<b>APÊNDICE C - TERMO DE CONSENTIMENTO .....</b>	<b>218</b>
<b>APÊNDICE D - EXEMPLOS DE LISTAGEM NUMÉRICA DOS DADOS .....</b>	<b>219</b>
<b>APÊNDICE E - ORGANIZAÇÃO DOS EXTRATOS EM EIXOS TEMÁTICOS.....</b>	<b>221</b>
<b>APÊNDICE F - QUADROS INDIVIDUAIS DOS MÚSICOS E INSTRUMENTOS ...</b>	<b>224</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Essa dissertação versa sobre o músico multi-instrumentista, entendido no âmbito deste trabalho como aquele que toca vários instrumentos musicais, simultaneamente ou não.

O interesse pelo tema ocorreu a partir da minha atuação profissional do pesquisador como músico e professor de música, atividades em que utilizo diferentes instrumentos musicais. Ao definir a temática da pesquisa, a realização da resenha<sup>1</sup> crítica da dissertação *Formação de Músicos no Bacharelado em Música Popular: Um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)*, de autoria de Jean Presser, defendida em 2013, contribuiu à escolha. A referida dissertação teve como principal objetivo compreender a dinâmica de encontro de um grupo de alunos da primeira turma do Bacharelado com ênfase em Música Popular na UFRGS. No entanto, entre os dados apresentados pelo autor, a leitura do subtítulo “Ser multi-instrumentista”, inserido no capítulo “Conhecendo os alunos ingressos do Curso”, permitiu uma aproximação aos perfis de músicos ali apresentados. Essa leitura reavivou questionamentos que eram frequentes na minha trajetória do pesquisador, e que geravam os seguintes questionamentos: “porque músicos, como eu, trocam de instrumentos? Porque passam a utilizar mais e diferentes instrumentos musicais em seus trabalhos e estudos? Como são escolhidos os instrumentos? De que forma organizam seus estudos para aprender diferentes instrumentos?”

Assim como alguns músicos e alunos do Bacharelado com ênfase em música popular estudado por Presser, também ampliei o aprendizado para outros instrumentos. Durante a graduação no curso de Licenciatura em Música, modalidade de ensino à distância, oferecido pela UFRGS, tive como principal instrumento de formação o violão, mas continuei acompanhando e realizando durante o curso as atividades propostas para o teclado através de Ebook on-line. Simultaneamente à formação acadêmica, a atuação como professor de música em escolas da rede

---

<sup>1</sup> Esse trabalho foi elaborado como atividade da disciplina “Seminário de pesquisa em música” durante o primeiro semestre de 2015 no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

pública de ensino e como regente de orquestras comunitárias exigiu-me o aprendizado de diferentes instrumentos musicais para atender diferentes alunos e diferentes expectativas. Assim como o planejamento das aulas exigia o domínio dos instrumentos, a elaboração de arranjos para diferentes grupos instrumentais impulsionou o aprendizado de diferentes instrumentos ampliando as possibilidades de atuação como músico e professor.

Respalhada pela sociologia do cotidiano, que entende que a “aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo”, fazendo-se “constituída de experiências que nós realizamos no mundo” (SOUZA, 2008, p.7), a presente pesquisa buscou compreender os percursos de aprendizagem do músico multi-instrumentista tendo como foco a trajetória apoiada na formação e atuação, com a utilização de mais de um instrumento musical. Para tanto foram escolhidos quatro músicos multi-instrumentistas que residem no Rio Grande do Sul, cuja trajetória inclui a aprendizagem de diferentes instrumentos musicais e que, como tal, estruturou e caracterizou a atuação profissional destes músicos.

Com esse propósito, a pesquisa se propôs a responder as seguintes questões: que instrumentos musicais os músicos participantes da pesquisa tocam? Quais os objetivos, interesses e expectativas do aprendizado de vários instrumentos? Quais circunstâncias e situações levaram à escolha de cada um desses instrumentos musicais? Como ocorre a estruturação e organização dos estudos com mais instrumentos? Como aprendizagens de um instrumento se correlacionam com a aprendizagem de outros? Como se desenvolve a atuação profissional destes músicos?

Partindo de uma abordagem qualitativa (MINAYO e SANCHES, 1993; CHIZZOTTI, 2005), as etapas da pesquisa desenvolveram-se tendo como metodologia a história oral (MEIHY e HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013), com foco temático (MEIHY e HOLANDA, 2015). A coleta de dados foi realizada utilizando-se de entrevistas temáticas semiestruturadas (MEIHY e HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013)

## 1.2 SOBRE O MÚSICO MULTI-INSTRUMENTISTA

A revisão de literatura mostra que no campo científico da educação musical poucas publicações tratam especificamente sobre o tema desta pesquisa. Sendo assim, a partir desta limitação coube à revisão bibliográfica reunir publicações que remetesse a aproximações da temática, como por exemplo, a análise da narrativa do músico Zé da Folha, sobre a habilidade de tocar mais de um instrumento ao mesmo tempo realizada por Gomes (1998) e o relato do potencial multi-instrumentista dos alunos ingressos no Bacharelado em Música Popular realizado por Presser (2013).

No que tange à escolha dos instrumentos musicais, trabalhos sobre aprendizagens em contexto familiar revelam tais vivências como determinantes a esse processo (BOZZETTO, 2012; GOMES 1998; 2006; 2009; CERESER, 2003; LACORTE e GALVÃO, 2007). Outros aspectos como a oportunidade de contato com diferentes instrumentos em espaços como bandas (FERREIRA, 2014) e a semelhança entre instrumentos quanto à estrutura e a forma de tocar (CORRÊA, 2000; FERREIRA, 2014) também apresentam vetores sobre como os músicos chegam aos novos instrumentos.

Os trabalhos, em sua maioria, apresentaram principalmente os interesses que os músicos desempenharam para o aprendizado em vários instrumentos musicais. Publicações afirmam a tendência relacionada à individualidade de cada músico no que tange à escolha de seus instrumentos e estruturação dos estudos. Apesar de entrevistas com músicos multi-instrumentistas consagrados, como Hermeto Paschoal<sup>2</sup>, Egberto Gismontti<sup>3</sup>, Ian Anderson<sup>4</sup>, Humberto Gessinger<sup>5</sup> estarem publicadas em meios conteúdo da web e Garoto<sup>6</sup> em biografia impressa, a revisão constatou que ainda são escassos os trabalhos que analisam e buscam compreender os percursos de aprendizagem realizados pelo músico multi-instrumentista.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jdXw4OvrsbU>> acesso 03 ago. 2015

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA>> acesso 05 set. 2015

<sup>4</sup> Disponível em:

<[http://www.passagemdesom.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1312:entrevista-ian-anderson-jethro-tull&catid=75:musico&Itemid=172](http://www.passagemdesom.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1312:entrevista-ian-anderson-jethro-tull&catid=75:musico&Itemid=172)> acessado em 10 set. 2015.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/31/humberto-gessinger#imagem0>> acessado em 20 out. 2015.

<sup>6</sup> MELLO, Jorge. Gente humilde: vida e música de Garoto. São Paulo: Ed. SESC SP, 2012.

Presser (2013), em seu trabalho já mencionado sobre a formação de músicos no Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), analisa entre outros aspectos, o perfil multi-instrumentista dos alunos ingressos e escreve sobre o processo de estruturação da nova ênfase, a postura docente na proposição, acompanhamento e avaliação de atividades que valorizam a construção da habilidade multi-instrumentista e a expectativas dos professores envolvidos na proposta.

O autor descreve o momento de encontro dos alunos ingressos no primeiro Bacharelado em Música Popular da UFRGS, o capítulo “Ser multi-instrumentista”, apesar de não apresentar um conceito específico para definição desse perfil, permite a compreensão de que o músico multi-instrumentista é aquele que toca vários instrumentos musicais, como citado anteriormente. A análise realizada sobre a formação dos alunos ingressos do Bacharelado em Música Popular destacou a habilidade de tocar vários instrumentos musicais como um diferencial em relação aos alunos dos outros Bacharelados da instituição e a preocupação docente em manter essa característica. Segundo a fala de um dos docentes do curso sobre as características multi-instrumentista dos alunos:

Deve ter os [alunos] que, digamos assim, só tem o instrumento secundário. Tocam um pouco de 3, 4 instrumentos, mas nenhum com uma grande desenvoltura. Contudo, no conjunto, se tornam músicos muito eficientes no contexto de grupo. Talvez ele não vá ser solista, mas tem a habilidade de cantar e de se acompanhar, que é uma habilidade muito particular do músico popular. Não é cobrado do músico erudito que cante e toque alguma coisa para se acompanhar. Então, isso na verdade eu vejo como uma característica de expressividade própria desses alunos e isso eu quero que se manifeste. Eu quero que eles cheguem no recital e façam isso (Luciano in PRESSER, 2013, p. 112).

Especificidades dos alunos do Bacharelado em Música Popular, que incluem a compreensão de que o aprendizado e domínio de diferentes instrumentos são possíveis é relatada por Presser em entrevista com um docente do Curso:

Tem uma coisa que eu quero que eles [os alunos] mantenham. [...] Um vocabulário particular que eles têm, não pelo vocabulário, mas pelo significado... Na primeira aula a gente foi passando e perguntando: “tá bom, o quê que vocês tocam? Gênero e tal...” Por que a gente conhecia [os alunos] parcialmente do vestibular, mais ou menos... E aí vários deles me chamaram, vários deles responderam assim: “Eu toco guitarra...” E uma menina disse assim: “Eu toco guitarra, mas ‘picareteio’ no cavaquinho...” sabe? E começou a pipocar, vários diziam: “Ah, sei lá, eu toco baixo, violão e tal... E...

meu instrumento principal é este, mas eu tenho o 1, o 2, ou 3 instrumentos secundários...”. Isso é uma coisa que na música erudita tu não vê os alunos dizerem. O cara que toca flauta, toca flauta. Mesmo que ele também toque flauta doce ou que ele também toque violão, faça disciplinas de violão aqui, ele vai dizer assim: “o meu instrumento é flauta”. Então isso mostra um significado, uma maneira de ver a coisa que eu acho muito particular e acho muito interessante que eles mantenham isso aí. Então eu vou sempre procurar estimular que eles façam isso (Luciano in PRESSER, 2013, p. 115).

Resultados obtidos por Presser em questionário realizado durante o processo seletivo ao Bacharelado revelaram que “90% dos candidatos tocavam mais de um instrumento” e que “este número revela a pluralidade de domínios musicais dos candidatos da MP [Música Popular]” (2013, p. 111).

As habilidades dos alunos do Bacharelado em Música Popular analisados por Presser também são descritas em conversas com músicos durante as observações realizadas. Assim como a construção da habilidade de tocar vários instrumentos, são relatadas pelos alunos, os percursos de formação, a compreensão acerca da importância de diferentes experiências formativas e organização pessoal como musicista definindo uma hierarquia entre os instrumentos dominados. Em uma das entrevistas, ao falar sobre a experiência da seleção para o Bacharelado o músico relata:

Jean – E tu Alemão, entraste aqui fazendo prova de instrumento?  
 Aluno Alemão – Não, fiz *pra* canto. Mas eu me acompanhei mesmo. Porque na música popular tu tinhas que apresentar duas peças contrastantes, *né*? Então eu toquei violão e cantei.  
 Jean – Violão? Mas eu te vi tocando acordeom.  
 Aluno Alemão – Sim, mas o acordeom é uma coisa que eu toco de ouvido, por prazer... Nunca estudei nada, nem piano eu estudei...  
 Jean – E o que tu estudaste?  
 Aluno Alemão – Violão, mas também não foi um estudo assim. Eu fiz um mês e meio de violão clássico assim... Aulas particulares (PRESSER, 2013, p. 109).

Ao observar as atividades realizadas durante o primeiro semestre do Bacharelado, Presser (2013) percebe e relata algumas experiências dos músicos, como a prática em instrumentos diferentes daqueles utilizados nas avaliações de seleção e sua utilização principalmente para a elaboração de arranjos. Com o intuito de compreender e descrever as situações que demonstrem a atuação e a organização dos estudos e construção do próprio processo de formação dos alunos da nova ênfase, o autor destaca o diálogo com o músico Larry Mostarda:

Jean – Profissionalmente tu tocas que instrumento?

Larry Mostarda – Guita.

Jean – E o desenvolvimento do trompete?

Larry Mostarda – Estou estudando...

Jean – Mas tu fazes também *gig* com trompete?

Larry Mostarda – Só a *Sinuca de Bico*, que é a nossa banda. E aí a gente compõe o arranjo para sopros. Agora eu estou estudando o *saxhorn*. Estou ensaiando também com o Joca que faz licenciatura em flauta doce no IA. (PRESSER, 2013, p. 114).

A expectativa dos músicos em relação à formação acadêmica no Bacharelado com ênfase em Música Popular e a contribuição que ela pode trazer para o aperfeiçoamento da carreira é retratada pelo autor em outro diálogo com músico:

Nunca fui focado no instrumento. Eu tenho a intenção de talvez até o final do curso estar dominando harmonia. Guitarra faz muito tempo que eu não toco. Uma vez eu tocava bastante, tocava, tirava solo, pegava a tablatura... Mas faz dois anos que eu não toco. É que agora eu defini mais o meu estilo e eu quero ser um músico cantor e compositor. Não quero ser só músico guitarrista. Quero pegar as minhas ideias e fazer os meus arranjos. Eu estou planejando um CD para o final do ano (Alemão in PRESSER, 2013, p. 116).

O experimentar e tocar vários instrumentos aparece nesse processo de definição do perfil profissional que o aluno deseja seguir. Travassos (1999) examina aspectos da diversidade de perfis culturais dos estudantes de música do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A autora apresenta entre várias experiências musicalizadoras, o relato de um aluno que descreve a importância da Igreja como espaço social que potencializou seu aprendizado musical a partir da oportunidade de envolvimento com diferentes instrumentos musicais:

Eu comecei a tocar na igreja, onde toco até hoje, eles estavam oferecendo aula de violão aos sábados, e eu tinha de 8 para 9 anos e estava fazendo aula, mas não tinha violão ainda, eu fazia numa guitarra, aí nesse meio tempo tinha um contrabaixo vazio lá, e aí comecei a tocar contrabaixo... [...] a igreja é uma escola, a igreja tem essa vantagem que você tem contato com tudo, eu toco um pouco de teclado, porque lá não tinha quem tocasse e aí eu comecei a pegar, dei meio jeito, então é uma escola, você tem outros grupos, outros conjuntos, e estavam precisando de um cara para tocar, e aí eu estava sempre em todas (TRAVASSOS, 1999, p. 132).

A leitura de trabalhos que retratam a importância do contexto familiar para o aprendizado musical (BOZZETO, 2012; GOMES, 1998; 2006; 2009) permitiu a compreensão da família como fator determinante ao músico para a escolha de

instrumentos musicais. Cereser (2003) constatou que entre os estudantes universitários investigados na sua pesquisa, 57,14% revelaram que durante o percurso de aprendizagem o meio familiar também é determinante para a escolha de instrumentos musicais, seja por estarem à disposição no contexto familiar, por terem ganho de presente ou ainda porque alguém da família já tocava. Para Lacorte e Galvão “a mãe é referendada por muitos músicos como a professora das primeiras notas, incentivadora no estudo e prática do instrumento, e muitas vezes promotora da aquisição do primeiro instrumento” (2007, p. 33).

Entre as entrevistas com músicos multi-instrumentistas buscadas na etapa de revisão, a pesquisa coletou uma publicação que se intitula como “música no DNA” o trecho em que o músico entrevistado fala sobre a importância da prática com mais e diferentes instrumentos realizada por integrantes da família para a escolha dos seus instrumentos e desenvolvimento do seu aprendizado:

Multi-instrumentista, Cardoso toca teclado, guitarra, violão, bateria e ainda arranja instrumentos de sopro. Cardoso afirmou que ganhou o dom da música de herança genética: ‘Autodidata, minha avó tocava violino, bandolim, acordeão, piano, cavaquinho, violão e isso veio no sangue. Com 6 anos de idade, eu brincava com o violão que meu pai tinha. Quando ele viu, eu já estava tocando. Não sei quem me ensinou. (CARDOSO in Correio<sup>7</sup> de Uberlândia, 18 de dezembro de 2011).

Apesar de relatar o envolvimento com familiares que eram músicos em um ambiente que permitiu acesso a diferentes instrumentos musicais, os relatos do músico e as opiniões do jornal eletrônico a partir deles, se associam ao que Elias (1995, p. 53) analisando a genialidade de Mozart em uma perspectiva sociológica, definiu como “frequente a ideia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão”. Essa perspectiva aborda que a produção é “independente da existência social do seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de tantos outros seres humanos” (Ibidem, p. 53). Ao falar sobre a aprendizagem de mais instrumentos musicais, o músico entrevistado para a referida publicação, apresenta as dicas da avó, entendidas para

---

<sup>7</sup> Disponível em:

<<http://www.correiodeuberlandia.com.br/cidade-e-regiao/velocidade-e-som-na-veia-de-um-uberlandense/>>. Acesso em 17 fev, 2017).

os redatores do texto publicado como “pistas de como fez para aprender sozinho a linguagem do som”:

Depois eu comecei e descobri com a minha avó, a razão de ela tocar tantos instrumentos assim. Ela me dizia que os instrumentos são todos iguais, o fundamento é o mesmo, e a maneira de provocar o som nele é que é diferente. Em um, tem que apertar o dedo. No outro, é preciso bater o dedo. Na outra, tem que soprar, mas a procura pelas notas é sempre a mesma. A linguagem musical é universal. (CARDOSO in Correio de Uberlândia, 18 de dezembro de 2011, disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/cidade-e-regiao/velocidade-e-som-na-veia-de-um-uberlandense/>>. Acesso em 17 fev. 2017).

Ao investigar a trajetória musical de três integrantes de uma banda de música, Ferreira (2014) interessou-se pelos percursos dos músicos, investigou o primeiro instrumento musical que fora estudado, e qual ou quais instrumentos são praticados atualmente pelos músicos. Segundo o estudo, para a escolha dos primeiros instrumentos musicais os critérios utilizados pelos músicos envolveram os seguintes aspectos: “a curiosidade e o interesse pela música; a influência de familiares e dos diversos estilos musicais” (FERREIRA, 2014, p. 18). O estudo também destaca a importância do contexto para o interesse em outros instrumentos musicais, enfatizando a trajetória e participação em grupos musicais, como bandas e orquestras vinculadas à igreja. Para a escolha do “instrumento musical atual” os critérios de acordo com Ferreira “estão interligados aos seguintes aspectos”:

a convivência com outros músicos de orquestra da igreja, influência de familiares que eram músicos de banda militar, o incentivo dos pais para continuarem a participar dos ensaios na igreja, o apoio e ajuda dos colegas (FERREIRA, 2014, p. 21).

A semelhança entre os instrumentos de uma mesma família como aspecto determinante à troca ou escolha de um novo instrumento musical aparece nos relatos colhidos por Corrêa (2000) em que alguns alunos de violão destacam o interesse em aprender guitarra e consideram o aprendizado ao violão uma etapa inicial deste objetivo. Para Ferreira (2014), o músico escolhe e incorpora novos instrumentos à sua trajetória relacionando diversos fatores, como intérpretes e instrumentistas que têm como referências quanto à performance, à semelhança entre os instrumentos quanto à estrutura e ao modo de tocá-los. Esses fatores são observados ao escrever sobre um dos músicos investigados em sua pesquisa:

já havia [o músico] escolhido a clarineta como seu instrumento musical logo de início por ter se identificado com o instrumento.

Porém três anos mais tarde, movido pela curiosidade em experimentar outros instrumentos de sopro, mais especificamente da família das palhetas, começou a estudar o saxofone por influências musicais de artistas da época, tais como Kenny G, dentre outros do gênero. Nessa fase, essa busca, acabou despertando o interesse em outros instrumentos musicais, como: a requinta, o clarone, o sax alto, o sax tenor, o sax soprano, o sax barítono, por fazer parte de uma orquestra da igreja, sendo um ambiente oportuno para executar tais instrumentos musicais e ainda adquirir novas experiências musicais (FERREIRA, 2014, p.18).

Lacorte e Galvão (2007) realizaram uma pesquisa sobre os problemas de aprendizagem dos músicos populares, definiram o perfil dos músicos que seriam entrevistados em sua pesquisa tendo como um dos critérios os instrumentos que tocavam. Estabelecido o foco da pesquisa, selecionaram músicos que atuavam “em bares, casas noturnas, *shoppings* ou como músicos independentes *freelancers*” (LACORTE e GALVÃO, 2007, p. 32). Percebe-se que o espaço de trabalho e atuação destes músicos caracteriza a escolha e utilização de novos instrumentos musicais por estes músicos, pois como constatado dos quatro violonistas selecionados, um também era guitarrista e outro cantor. Sobre os dois tecladistas selecionados estes assumiam também a função de pianistas. Foram ouvidos ainda na referida pesquisa uma cantora e dois baixistas. Para Lacorte e Galvão, esses instrumentos constituem “um agrupamento muito comum na música popular” (2007, p. 32) e configuram a atuação destes músicos nestes ambientes. Presser (2013) também percebeu essa organização a partir de observações onde os alunos se distribuíam em grupos “próximos a formação tradicional de bandas de música popular”, que “geralmente são formados pelos instrumentos: bateria, baixo, guitarra/violão, piano/teclado e voz” (2013, p. 70). O trabalho do Presser (2013) apresenta exemplos de como o contexto de um grupo musical, as negociações promovidas entre seus integrantes, podem determinar a escolha dos instrumentos a serem utilizados para determinado trabalho e repertório. O autor relata a partir das observações realizadas nos grupos musicais, que não havendo a existência de um número exato de músicos para cada um dos instrumentos entendidos como àqueles que estruturam uma banda de música popular, muitos alunos abriam mão de seu instrumento principal, que estavam estudando, escolhendo tocar um instrumento para o qual não havia instrumentista (Presser, 2013). No processo de constituição dos grupos, Presser opina que a opção destes por determinados gêneros musicais contribuía para a definição de repertório e, conseqüentemente, a escolha de

instrumentos que correspondessem as suas exigências. A atuação de professores do Bacharelado também é ressaltada por Presser constatando que para eles “era importante que os alunos tivessem consciência do que se está fazendo, inclusive para a escolha dos instrumentos musicais que participam de um arranjo” (Presser, 2013, p. 126). Como ilustra o autor:

Aluno João Bosco: é que eu não consegui pensar em nada.  
Professor Luciano: Então, larga o violão e pensa em outra coisa. Porque da maneira que o arranjo conduziu tá sem espaço. O que não é nenhum defeito. Te libera para fazer alguma outra coisa (PRESSER, 2013, p.126).

De acordo com Jorge Mello, escritor da biografia autorizada de Aníbal Augusto Sardinha, o multi-instrumentista conhecido como Garoto contribuiu para a música popular brasileira, principalmente com suas composições e interpretações no choro e samba. O músico, antes de se destacar tocando vários instrumentos derivados do violão, teve como início na música as experiências oportunizadas pela sua família. Segundo o autor da biografia em um registro do seu diário pessoal, o músico relata um momento com seu irmão:

Batista tinha então um conjunto e guardava todos aqueles instrumentos lá em casa. Quando não tinha ninguém por perto eu experimentava todos: violão, flauta, sax, bandolim, bandola, guitarra portuguesa, cavaquinho e o banjo. Eu tirava uns sons... (MELLO, 2012, primeira orelha).

As habilidades para tocar vários instrumentos de Garoto são retratadas por Mello (2012) a partir do relato do violonista Dino Sete Cordas sobre um trabalho de Garoto em uma gravação para a Odeon, em 1949. Esse relato, escrito por Mello, mostra as habilidades construídas pelo músico multi-instrumentista:

Garoto pretendia gravar *Desvairada* no violão tenor. Mas, distraído como era, simplesmente esquecera esse instrumento e todos os demais que utilizaria na gravação dessas músicas. A saída foi comprar um bandolim velho que estava à venda em uma loja de instrumentos musicais próxima ao estúdio de gravação. E foi com esse bandolim que gravou todas as músicas. (MELLO, 2012, p. 117).

Assim como os círculos de sociabilidade podem apresentar a oportunidade, ou necessidade de contato com diferentes instrumentos musicais, poderão também representar a própria limitação quanto à disponibilidade e promover diferentes modos de utilização dos mesmos. Na dissertação de Celson Gomes “Formação e

atuação de músicos nas ruas de Porto Alegre: Um estudo a partir de relatos de vida” defendida em 1998, o autor apresenta a narrativa biográfica do músico de rua Zé da Folha que encontra em sua técnica multi-instrumentista uma habilidade de sobrevivência e distinção em seu espaço de atuação:

Eu já vi gente tocando folhinha com as duas mãos. Mas eu não achei ninguém que tocasse igual a mim. Eu uso os três instrumentos. Solto a folhinha do João Bolão [!] na boca e eu faço o acompanhamento com o violão ao mesmo tempo e o pandeiro no pé, tudo ao mesmo tempo. Antes eu tive uma bumba, um bumbozinho que nem o atabaque, mas o bumba era muito pesado pra mim, então, eu pratiquei o pandeiro, por causa da... daquele... essa dor, da bolinha do pé. E tô até hoje com o pandeiro. (Zé da Folha in GOMES, 1998, p. 124).

O músico brasileiro Hermeto Pascoal utiliza diferentes objetos como instrumentos musicais e mistura as sonoridades obtidas com sons do cotidiano e instrumentos convencionais. Em entrevista para o canal do Youtube, intitulado *SaraivaConteúdo*, o músico fala sobre a compreensão da sua prática musical e o desenvolvimento livre de suas composições através do uso de diferentes instrumentos e objetos para produção sonora

[...] parece uma coisa irresponsável, mas não é. É liberdade. É uma liberdade que a gente, nós músicos conquistamos ela. Pra nós. Pra poder passar justamente pra... pro público, né que é a razão da vida da gente [...]. HERMETO PASCOAL<sup>8</sup>.

Os relatos coletados na revisão bibliográfica constituíram elementos que auxiliaram ao desenvolvimento analítico do pesquisador acerca de hipóteses, tendências e particularidades da prática multi-instrumentista contribuindo para a estruturação de possíveis questões de pesquisa. Entre as informações observaram-se as singularidades destes músicos, referida por docentes ouvidos por Presser (2013) que manifestavam o interesse em manter e potencializar um vocabulário próprio destes músicos. O contexto de atuação e aprendizagem dos músicos é citado por Travassos (1999) como aspecto incentivador à escolha e prática de mais instrumentos musicais, reforçando a necessidade de investigação sobre esse fator determinante. Entrevistas e análises associadas à biografia de músicos trouxeram à pesquisa um olhar sobre formação e atuação, habilidades do multi-instrumentista

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jdXw4OvrsbU>>. Acesso em 28 jun. 2015.

relacionados ao instrumento (Mello, 2012) e a prática como distinção e sobrevivência para atuação no mercado de trabalho (Gomes, 1998).

Além das informações sobre os músicos, a valorização do aspecto biográfico dos depoimentos contribuiu para a estruturação do alicerce metodológico da pesquisa reconhecendo os temas centrais relevantes para a análise da trajetória do músico que toca mais instrumentos. De modo geral, as publicações sobre a prática multi-instrumentista foram aspectos reveladores de uma temática a ser explorada constituindo expectativas animadoras à investigação aproximando músicos multi-instrumentistas e aqueles que se identificam com a prática, tendo em sua trajetória experiências relacionadas com a troca de instrumento ou sua utilização para determinada função ou trabalho.

### 1.3 SOBRE A ESTRUTURA DO TRABALHO

Esta dissertação está organizada em nove capítulos. Após a introdução, (Capítulo 1), o Capítulo 2 apresenta as referências teóricas que orientaram a análise e reflexão sobre os dados colhidos e o Capítulo 3 expõe os caminhos metodológicos utilizados na pesquisa combinados à obtenção dos resultados desta a partir dos objetivos traçados.

Abrangendo os relatos orais dos músicos multi-instrumentistas, os Capítulos 4, 5, 6 e 7 estão organizados a partir das questões de pesquisa, seguindo a mesma estruturação em quatro partes: na primeira são discutidos aspectos sobre a formação musical e na segunda sobre a atuação. A terceira parte analisa a prática de tocar vários instrumentos musicais, a relação do músico com cada um dos instrumentos e o interesse no aprendizado. Na quarta parte são discutidos aspectos relacionados ao “ser multi-instrumentista”, como por exemplo, a organização e estruturação dos ensaios e a relação de gêneros e estilos musicais com a escolha dos instrumentos musicais.

A análise transversal que compete ao Capítulo 8 destaca os elementos comuns entre os relatos coletados, bem como reconhece a singularidade de cada músico entrevistado, dialogando com autores que embasam essa investigação. O Capítulo 9 apresenta as considerações finais, no qual são sintetizados os resultados e apresentados os desdobramentos dessa pesquisa.

Em anexo à dissertação encontra-se o roteiro geral de entrevistas, estratégias utilizadas na análise de dados e quadro com os instrumentos praticados por cada um dos músicos entrevistados.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico divide-se em três partes: socialização (SETTON, 2008; 2009; 2011) - a aprendizagem de instrumentos musicais compreendendo a relação dos músicos com seus instrumentos (NOHR, 1997), a aprendizagem autodidata (GOHN, 2003; CORRÊA, 2000), a hierarquização social dos instrumentos musicais (BOZON, 2000) - e a profissionalização em música (KELLER, 1996; TRAVASSOS, 1999).

Esses aspectos conectados entre si embasam a compreensão dos percursos de aprendizagem que os músicos multi-instrumentistas por mim pesquisados realizam ao longo de sua trajetória.

### 2.1 SOCIALIZAÇÃO

O conceito de socialização na contemporaneidade é entendido pela sociologia “como uma noção definidora de um conjunto expressivo de práticas de cultura que tecem e mantêm os laços sociais” (SETTON, 2008, p.1). Além dessa concepção, Setton define que “a socialização é entendida como uma área de investigação que explora as relações indissociáveis entre indivíduo e sociedade” (Ibidem, p.1). Desta forma, o processo de socialização “pode focar as estratégias de transmissão e, portanto de transformação de grupos sociais”, valorizando o percurso, a trajetória dos indivíduos através da possibilidade de exploração das suas “disposições de cultura incorporadas ao longo de suas experiências de vida” (Ibidem, 2008, p.1-2). Ampliando essa compreensão a autora sugere que

a socialização deixa de ser apenas uma noção de integração explicitamente vinculada a uma tradição sociológica para ser vista de maneira mais ampla, como um processo construído coletiva e individualmente e capaz de dar conta das diferentes maneiras de ser e estar no mundo (SETTON, 2008, p. 2).

A valorização da trajetória do indivíduo no processo de socialização talvez possa ser mais bem compreendida a partir de Martucelli que se opõe a lhe conceber significado apenas a partir de sua “posição e função em um domínio social constituído” (*apud* Setton, 2008, p.7), o que reduz a aprendizagem da questão social exclusivamente a compreensão “de um sistema de relações sociais ou uma certa

concepção de ordem social” (Martucelli *apud* Setton, 2008, p. 8). Para Martucelli é preciso estudar “os mecanismos que fazem dos indivíduos, indivíduos”, pois

a sociologia reconhecendo a singularização crescente das trajetórias individuais deve se obrigar a se desfazer da ideia de uma conexão universal entre todos os fenômenos. A sociologia atual deve representar a vida social como um quebra cabeças, incerto e fragmentado. O que antigamente era visto construído pelas instituições e formas sociais é agora pensando como produto de uma reflexividade. Os indivíduos são levados a se tornar indivíduos por eles mesmos” (*apud* SETTON, 2008, p. 9).

Essa diretriz proposta por Martucelli ao processo de socialização, relaciona-se com a contemporaneidade através da compreensão de que esta se caracteriza pela pluralidade de referências identitárias com as quais o indivíduo se envolve (SETTON, 2008; 2009; 2011). Segundo Setton (2011, p. 719), 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”.

Mesmo que estas instâncias socializadoras coexistam “numa intensa relação de interdependência” (SETTON, 2009 p.305), a autora defende que no contexto atual cada uma delas “desenvolve campos específicos de atuação, lógicas e valores éticos e morais distintos” e entende-se que são os indivíduos que “tecem as redes de sentido que os unificam em suas experiências de socialização” (Ibidem, p. 297). Setton “trabalha com a hipótese da existência de vários modelos de articulação entre as matrizes<sup>9</sup> de sentido responsáveis pela formação de sujeitos sociais singulares” (Ibidem, p. 297). É o que sugere Dubet, ao considerar que a socialização ocorre a partir da capacidade do indivíduo em “combinar lógicas de ação diferentes” constituindo sua experiência (*apud* Setton, 2011, p. 719).

Martucelli alerta que o desafio da socialização será “sempre estabelecer o laço entre experiências pessoais e coletivo” e propõe que o “estudo do indivíduo deva ser hoje material de reflexão da sociologia (*apud* Setton, 2008, p. 9). A imersão do indivíduo em uma “multiplicidade de orientações culturais” opõe-se à compreensão da socialização apenas como um “processo progressivo de

---

<sup>9</sup> Setton compreende instituições sociais como a família, a escola, a religião, o trabalho, grupos de amigos como matrizes da cultura, que no processo de socialização agregam uma série de ações “ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes” que acabam “por participar na construção dos seres e realidades sociais” (SETTON, 2008, p. 2).

investimento no ator social no qual ele se dotaria de competências para viver em sociedade” (MARTUCELLI *apud* SETTON, 2008, p.9). Concordando com a perspectiva de envolvimento com múltiplas situações culturais ressaltada por Martucelli que contribuem a formações identitárias, Setton afirma:

É o indivíduo que tem a capacidade de articular as múltiplas referências que lhe são propostas ao longo de sua trajetória. É o sujeito a unidade social na qual se podem efetivar diferentes sentidos de ações, ações essas derivadas de suas múltiplas esferas de existência. No sujeito cruzam-se e interagem sentidos particulares e diferentes. Ele não é apenas o único portador efetivo de sentidos, mas a única sede possível de relação entre eles (SETTON, 2009, p. 297).

Setton considera Martucelli como uma “inspiração para se pensar a participação singular dos indivíduos na construção de uma nova perspectiva sociológica” (2008, p.10). Para o esboço dessa perspectiva atual de socialização, Martucelli ressalta que a singularidade de cada indivíduo está na composição de diferentes arranjos sociais identitários:

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 [Martucelli], 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 (MARTUCELLI *apud* SETTON, 2008, p. 11).

A partir dessa compreensão Martucelli argumenta que “o caminho socializador não é nem linear nem único, a identidade dos indivíduos é fruto de uma superposição e da coexistência de diferentes tradições” (*apud* Setton, 2008, p. 10). Assim “seria difícil pensar os significados das ações ou suas determinações derivando exclusivamente da posição ocupada por um ator social em um contexto bem circunscrito”, ou seja, “não existiriam universos fechados para os indivíduos” (Martucelli *apud* Setton, 2011, p. 717).

Apesar deste texto enfatizar a importância do indivíduo no processo de socialização através da valorização de sua trajetória e de seu reconhecimento como um dos portadores efetivos de sentido, também é importante ressaltar o que Setton (2009) chama de “ambiguidade do processo”, pois entende que a socialização

acontece e é potencializada a partir de uma relação dialética constante entre indivíduo e sociedade. Como consequência desta compreensão, Setton pensa o processo de socialização sob dois pontos de vista:

ora como imposição de padrões a conduto individual, sendo muitas vezes definido como processo de condicionamento e controle da sociedade sobre os indivíduos; ora como processo de aquisição de conhecimento e aprendizado, interiorização de padrões de conduta que os tornam mais humanos e civilizados (SETTON, 2009, p. 297).

Estes dois pontos de vista são reconhecidos nas reflexões teóricas de Setton ao utilizar conceitos como “ponto de vista macroinstitucional” e “ótica microestrutural” (2011, p. 713). O primeiro refere-se às agências socializadoras, e o segundo ponto de vista oferece um “instrumento para explanações do indivíduo socializado” (SETTON, 2011, p. 713).

Setton compreende a socialização “como um processo que busca a construção de um ser social” (2009, p. 297). Ao pensar o ser social no processo de educação musical, Souza (2004, p.10) argumenta que os sujeitos se constroem “diferentes e diferenciados no seu tempo-espço”. Convivendo com as transformações da sociedade “organizam suas representações sobre si e sobre o mundo e interagem por meio de relações sociais no cotidiano com diferentes e diversos espaços e meios de atuação” (Ibidem, p.10). Souza entende a compreensão das práticas sociais, enquanto situações vividas, como “importantes referenciais” para análise de como a música é assimilada, pois:

é no lugar, em sua multiplicidade de espaços sociais e culturais, que [os sujeitos] estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais nas diferentes condições de ser social, para qual a música em muito contribui (SOUZA, 2004, p.10).

A formação como ser social é gradativa tendo o sujeito “participação ativa no processo de socialização” estruturado “numa contínua troca simbólica entre ele e as instituições” (Setton, 2009, p. 297). Essas instituições que rodeiam o sujeito social são reconhecidas como “matrizes da cultura” (Setton, 2008, p.1), e a relação estabelecida entre eles, sujeito e matrizes da cultura, é quem “transforma as estruturas do mundo coletivo” (Setton, 2009, p. 297).

Essas diferentes tradições podem assemelhar-se ao que Berthelot chama de “constelação de sentidos” (*apud* Setton, 2008, p. 18). Para Berthelot a socialização além de se “referir aos processos de constituição dos indivíduos se refere ao mesmo

tempo aos sentidos que os lugares e os objetos assumem para estes mesmos indivíduos” (*apud* Setton, 2008, p.18). Dessa forma a socialização “reflete um campo de investigação que mistura fundamental e simultaneamente estruturas, atores, sentido e história” (Berthelot *apud* Setton, 2008, p.19).

Setton sugere pensar a teoria da socialização “segundo um ponto de vista relacional articulando as principais agências educativas da modernidade, sejam elas a família, a escola, o grupo de pares o trabalho, entre outras” (SETTON, 2011, p. 719). Atribui aos sujeitos a responsabilidade pela articulação das propostas de socialização dessas agências educativas, que variam “segundo a origem, as expectativas de reprodução dos grupos, bem como de acordo com as experiências individuais de cada um deles” (Ibidem, p.719). Setton propõe para melhor compreender o fenômeno da socialização “pensar essa prática como um fato social total”, na concepção de Mauss (1974), isto é:

uma ação social vivida por uma dinâmica processual, com base na troca de mensagens simbólicas entre agências e agentes socializados, o que envolve simultaneamente todos os indivíduos, em todas as suas esferas de atuação, com a tarefa de manter o contrato e o funcionamento da realidade social (SETTON, 2011, p. 719).

É desafio da sociologia e dos processos socializadores contemporâneos a compreensão de como se dão essas articulações realizadas pelos indivíduos (SETTON, 2011). Para esta construção, de acordo com Setton é “forçoso conhecer sobretudo, as variadas formas de articulação, a interdependência das matrizes e entender como são produzidas as mesclas, as hibridações nas disposições individuais” (SETTON, 2011, p. 721).

## 2.2 APRENDIZAGEM DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

### 2.2.1 O músico seus instrumentos: aportes segundo Karin Nohr

Os aportes teóricos que serão apresentados neste capítulo foram recolhidos da obra “*Der Musiker und Sein Instrument*” (NOHR, 1997). A sua utilização como referencial teórico nesta pesquisa, resulta da compreensão de que assuntos abordados por Nohr nas investigações de autobiografias de músicos possuem proximidade e são interesse do campo da sociologia da música. Entre eles, o reconhecimento sobre como os músicos chegam aos instrumentos, como se

desenvolve a relação com os instrumentos e o que está por trás desta relação, como a importância da família para o aprendizado em música, aprender em grupo e aspectos relacionados à convivência, como a troca entre os indivíduos.

A obra de Nohr resulta de uma pesquisa em que analisou a autobiografia de 41 músicos buscando a construção de uma teoria que auxiliasse a entender essa relação dos músicos com seus instrumentos. As autobiografias foram analisadas sob uma perspectiva comparativa, sendo que para a autora “é possível marcar os contornos de vários campos usando a pesquisa acadêmica psicológica e psicanalítica” (NOHR, 1997, p. 36 - tradução nossa) que mereceram ser tratados pelos seus pormenores para a análise das autobiografias.

Nohr intitula como “entrelaçamento simbólico do instrumento na dinâmica pai-filho, professor aluno” (1997, p. 36, tradução nossa), a abordagem em que destaca a importância da família na formação do instrumentista. Segundo a autora, na infância a socialização baseada na família, envolve o instrumento como “suscetível de algo simbólico”, que é escolhido e dado pelos pais consciente ou inconscientemente, considerando as expectativas que carregam sobre o aprendizado dos filhos (Ibidem, p. 36, tradução nossa). Apesar de ressaltar maior envolvimento da família com o instrumentista no período da infância, Nohr também resalta sua importância quando o músico volta-se a um instrumento na fase adulta, mesmo que já tenha anunciado outros desejos e que outras circunstâncias sejam decisivas na escolha dos instrumentos. Nohr compreende o percurso realizado pelo músico como determinante a alterações e modificações na relação músico e instrumento. Segundo a autora, ocorre “a melhoria, ou enriquecimento simbólico do instrumento com outros usos no curso da vida de um músico” (NOHR, 1997, p. 36 - tradução nossa). Apesar do legado dos pais sobre o instrumento a ser praticado, também considera os anseios dos músicos. Para Nohr, ao “longo da vida pode-se esperar que os músicos venham a encontrar outras fases ou dimensões simbólicas específicas no instrumento” podendo dessa forma ‘libertar’ o instrumento das suas primeiras atribuições (1997, p. 36, tradução nossa).

Uma variedade de possíveis funções psicológicas pode ser originada ao músico quando faz música utilizando um instrumento musical (NOHR, 1997). Essa relação com o instrumento pode acarretar em “profunda alegria, confiança e consolação, restauração narcisista, cura de trauma, elevação narcisista, dimensões espirituais” (NOHR, 1997, p. 37 - tradução nossa). Apesar da atribuição à música da

função de alívio ao estresse que Nohr destaca ser abordada por muitos autores, a autora também enfatiza que a relação é afetada pelo instrumento, ao exigir do músico o dever da prática, a superação de dificuldades técnicas, o convívio com aspiração elevada, a afinação do instrumento, o convívio com instrumentos volumosos (NOHR, 1997). A partir dessas situações a autora supõe que a relação “pode causar graves tensões internas” que exigem examinar “não apenas o que ‘é’ o instrumento para o músico, mas também o que o instrumento ‘faz’ dele” (NOHR, 1997, p. 37, tradução nossa).

Outro aspecto estabelecido por Nohr na relação músico e instrumento é a música. Para autora, ela é compreendida como um terceiro elemento que atua de forma “invisível” na relação em questão (NOHR, 1997). Sob essa perspectiva, a autora define a relação como uma “tríade” não se restringindo apenas a uma díade composta pelo músico e o instrumento. Para Nohr “a relação com a música vai afetar a escolha de um instrumento, e vice-versa, a escolha de um instrumento pode ocorrer pela preferência por uma música” (1997, p. 37, tradução nossa).

A forma como o músico lida com seu instrumento é definida por Nohr como “tratamento real” (1997, p. 37, tradução nossa). Entre as situações em que o uso real do instrumento ocorre, a autora destaca ações associadas ao cotidiano do músico, como tocar sozinho ou na frente de professores, as ocorrências de interações com outros músicos, compra e manutenção do instrumento, venda, pedir emprestado e oferta (NOHR, 1997). O “período de emprego com o instrumento”, segundo Nohr é aspecto determinante ao estabelecimento da relação músico e instrumento, pois “o músico pode deixar o instrumento por meses, mas também sentir o desejo ou a obrigação de tocar todos os dias” (1997, p. 37, tradução nossa). A utilização de diferentes instrumentos também é apresentada pela autora como fator a ser considerado na atuação do músico, pois caso tenha “vários instrumentos, ele pode escolher diferentes instrumentos para diferentes ocasiões”, situação investigada pela autora que julga ser “interessante saber qual e quais são as justificativas” desta prática (NOHR, 1997, p. 37, tradução nossa).

Nohr em sua análise escreve sobre como os músicos chegam aos seus instrumentos. Ao investigar quando inicia a relação do músico com seu instrumento, a autora percebe que para a maioria dos músicos entrevistados a trajetória de convívio com o instrumento começa na infância. Para essa constatação a autora

questiona: “Paixão ao primeiro tom?” <sup>10</sup> (1997, p. 63). Os resultados obtidos na pesquisa revelam que “a idade média é de cinco anos, dependendo do instrumento um pouco mais cedo ou mais tarde: Piano: 4,4 anos, Órgão: 9 anos; Violino e viola: 5,5 anos; Cello: 7,1 anos; Flauta: (Apenas um caso) 9 anos” (1997, p. 63, tradução nossa). Nohr constatou que entre as características da relação entre músico e instrumento, a convivência consolida uma “parceria eficiente<sup>11</sup>”, na qual o músico considera o “instrumento como um parceiro de vida<sup>12</sup>” (NOHR, 1997, p. 85, tradução nossa).

Na pesquisa de Nohr (1997) diferentes aspectos são apresentados pelos músicos sobre o envolvimento com os instrumentos compreendidos como parceiros de vida. Tais aspectos são intitulados pela autora como “definições de relacionamentos”, sendo que para os pianistas o instrumento atua como “consolador”, “querido amigo”, “amigo fiel”, “um elemento da voz humana” e “ocasionalmente pode tornar-se o inimigo, o monstro” (NOHR, 1997, p. 86, tradução nossa). Para os instrumentistas de cordas a relação com o instrumento manifesta-se compreendendo-o como “fiel apreciado”, “querido camarada”, “velho amigo”, com mais frequência o entendimento sobre o instrumento se consolida como “primeiro amor”, “grande amor” e ocasionalmente sendo reconhecido como um ‘filho’, ‘baby’, ‘minha metade’ ou ‘como um deus’ (Ibidem, p. 86, tradução nossa).

Nohr intitula como “gratidão” um dos aspectos do relacionamento do músico com o instrumento, a partir do reconhecimento que tem sobre “a quota do instrumento no seu sucesso” (1997, p. 86, tradução nossa). Os cuidados e manutenção<sup>13</sup> do instrumento também são relatados por Nohr (1997) sendo entendidos como uma relação de carinho com o instrumento. A “lealdade<sup>14</sup>” ao relacionamento com o instrumento musical é mantida ao longo da trajetória do músico, pois a parceria se estabelece a partir da compreensão do instrumento como uma prioridade (Nohr, 1997, p. 88, tradução nossa). Ainda sobre a relação de lealdade, Nohr ressalta que os músicos que se dedicam exclusivamente a um instrumento, irão tocar muito pouco ou nenhum outro instrumento musical e que a

---

<sup>10</sup> "Liebe auf den ersten Ton?" (NOHR, 1997, p. 63 – tradução nossa).

<sup>11</sup> "Erlebte Partnerschaft" (NOHR, 1997, p. 85).

<sup>12</sup> "Das Instrument als Lebenspartner" (NOHR, 1997, p. 85).

<sup>13</sup> "Versorgung und Pflege" (NOHR, 1997, p. 87).

<sup>14</sup> "Treue" (NOHR, 1997, p. 88).

procura por uma pessoa como parceiro busca alguém que compreenda a relação já desenvolvida com o instrumento.

Nohr estabelece a “vida cotidiana”<sup>15</sup> como um aspecto a ser analisado quando investigada a relação do músico com seu instrumento a partir da prática musical (1997, p. 91, tradução nossa). Segundo a autora, constitui-se um círculo íntimo entre os colegas músicos a partir da convivência gerada em turnês e apresentações. Assim como as necessidades musicais, “as necessidades sociais podem ser igualmente satisfeitas” a partir destas práticas de atuação (NOHR, 1997, p. 91, tradução nossa).

Além de coletar impressões dos músicos que caracterizam a relação que estabelecem com seus instrumentos, Nohr também identificou aspectos que fundamentam essa relação. Segundo Nohr 68% dos músicos entrevistados relatam que o aprendizado musical está relacionado a profecias apresentadas “antes e em parte após o aparecimento de seu talento, às vezes muito bem antes do nascimento” (1997, p. 94, tradução nossa). Um exemplo citado por Nohr, refere-se à mãe de um músico que visitou uma cartomante que previu para “o menino um futuro como ‘um grande músico’” (Ibidem, p. 94, tradução nossa).

Nohr estabelece o “sacrifício dos pais e a obrigação para o sucesso”<sup>16</sup> como aspectos determinantes à relação músico instrumento desde a infância. Segundo o autor “a grande influência familiar já se torna visível quando se examina a escolha dos instrumentos” (1997, p.103, tradução nossa) que serão praticados pelos filhos. A autora relata que “são frequentes os casos que os pais colocam sua vida adulta quase exclusivamente a serviço do talento e da carreira de desenvolvimento da criança” (NOHR, p.103, tradução nossa), desde a compra de um instrumento que ocorre muito cedo e investimento na facilitação ao acesso a aulas de música.

A “facilidade e confiança para o sucesso”<sup>17</sup> são abordados por Nohr a partir da análise dos depoimentos dos músicos entrevistados (1997, p. 107, tradução nossa). A autora constata que os músicos consideram “a experiência tocando seus instrumentos desde o início como algo quase natural, algo que aprendemos quando crianças com a maior facilidade e controle” (NOHR, 1997, p.107, tradução nossa).

---

<sup>15</sup> “Alltag” (NOHR, 1997, p. 91).

<sup>16</sup> “Elternopfer und Erfolgsverpflichtung” (NOHR, 1997, p.102).

<sup>17</sup> “Leichtigkeit und Erfolgszuversicht” (NOHR, 1997, p. 107).

Para Nohr, constrói-se uma imagem do músico a partir da sua relação com o instrumento. A autora constata a construção de uma unidade entre o músico e o instrumento, sendo que alguns músicos consideram fazer uma animação do corpo do instrumento enquanto outros consideram seu próprio corpo uma continuação do instrumento (NOHR, 1997). Para todos os músicos investigados por Nohr (1997), estar perto do instrumento, no sentido de aproximação, é um pré-requisito para ser capaz de fazer boa música com expressividade.

### 2.2.2 Aprendizagem autodidata

Ao investigar a autoaprendizagem musical Gohn define que o estudante autodidata é “aquele que se aventura a decifrar os códigos da música ‘sozinho’, baseado em materiais frequentemente preparados para esta finalidade específica” interagindo com essas informações processando-as e “procurando transformá-las em conhecimento ou em um produto musical técnico”. (GOHN, 2003, p. 13).

A constituição do percurso de aprendizagem é resultante de definições e escolhas que promovem efeitos imediatos e a longo prazo sobre o caminho que o músico percorre e irá percorrer. Essa organização vem ao encontro de Gohn (2003, p. 46) sobre a determinação de planos de “auto-aprendizagem” em que os “indivíduos devem considerar todas as suas habilidades intelectuais para reconhecer quais meios serão mais efetivos” e Corrêa (2000) que observa e relata o desenvolvimento da autonomia de músicos adolescentes em sua aprendizagem, estabelecendo através das suas experiências o que queriam ou não aprender.

A valorização da responsabilidade do estudante de música com a estruturação da sua trajetória é marcante no trabalho realizado por Gohn (2003). Segundo o autor:

o indivíduo que decide aprender música sozinho tem total interesse na matéria e relaciona o estudo com informações presentes em seu cotidiano. Procura elementos na sua vida diária que acrescentem e contribuam com o processo. Estabelece para si as condições para desenvolver seu potencial – objetivando independência, criatividade e autoconfiança – e combina sentimentos e inteligências para obter resultados (GOHN, 2003, p. 31).

A experiência cotidiana, a partir da relação com o dia a dia, é quem determina o roteiro de atividades do músico. Para Corrêa (2000) “aprender em qualquer lugar,

e a qualquer momento implica em considerar a importância do tempo livre como espaço de aprendizagens” sendo que o que se faz e o que se aprende neste tempo “resulta de uma livre escolha do indivíduo” (2000, p.133). Esse envolvimento, onde o músico determina como irá ocupar seu tempo para o desenvolvimento da sua aprendizagem, é que determina sentido ao seu percurso. Os músicos em processo de autoaprendizagem “são agentes inventores, ou seja, procuram assimilar os ensinamentos através de sua cultura, suas experiências de vida, comportamento e características físicas” (GOHN, 2003, p. 20). Segundo Gohn, a autoaprendizagem

é uma das formas de aprendizagem mais centrada no aluno que pode existir. Através do desenvolvimento de sua autocrítica e de sua auto-apreciação, o estudante de música recolhe as informações presentes no seu cotidiano – a educação informal – e nos materiais organizados pelos educadores/produtores, e avalia as opções disponíveis (GOHN, 2003, p. 32).

Como características de um modelo de aprendizagem “centrado na formação do indivíduo, como sujeito livre e responsável pela sua aprendizagem”, Souza (1994) destaca aspectos como “autodeterminação, criatividade e responsabilidade bem como liberdade para a descoberta”. A partir dessa centralização “o objetivo é reforçar o aluno como um sujeito que tem ideias próprias e toma decisões por si mesmo, é ele próprio quem decide ‘o quê’ e ‘como’ aprender” (Souza, 1994, p. 54).

A constatação da aprendizagem autodidata por um mesmo músico de diferentes instrumentos musicais, um dos aspectos estudados e discutidos nesta pesquisa, é melhor compreendida pela proximidade com a discussão sobre autoaprendizagem realizada por Gohn (2003). Para o autor, esse processo procura “desenvolver instrumentistas, habilitando os aprendizes tecnicamente para a performance musical e criando um domínio da prática e da teoria (a prática sempre sendo enfatizada) de instrumentos musicais” (GOHN, 2003, p.18). O autor defende que adquirir novos conhecimentos musicais, na maioria das vezes envolve “aspectos de reflexão mental e de habilidades técnicas, principalmente quando se trata do aprendizado prático de diferentes instrumentos musicais” (Gohn, 2003, p.14). Apesar da autonomia proposta pelos processos de autoaprendizagem, estes “podem ter resultados diversos, em que nem sempre o aprendiz desenvolve a capacidade de produzir novos conceitos e ideias” (Gohn, 2004, p.14).

Mesmo destacando que a “possibilidade de aprender de acordo com a própria agenda traz ao autoaprendizado uma vantagem sobre o ensino dos professores”

(GOHN, 2003, p. 29), o autor conclui que é necessário um equilíbrio entre a inteligência intrapessoal para enriquecer sua própria interpretação com a sensibilidade interpessoal, que envolve a capacidade de comunicar-se com o outro, com o mundo (GOHN, 2003). O músico “que aprender sozinho e continuar sozinho terá problemas em expressar sua musicalidade, o que pode eventualmente levar a um congelamento de suas capacidades” (GOHN, 2003, p. 47). Esse “isolamento” exige do aprendiz a capacidade de seleção, ou seja, de “reconhecer as situações em que pode desenvolver suas interações com o mundo” contribuindo a eleição de “modelos que irão servir como referência, seja em comportamentos ou direcionamentos musicais” (GOHN, 2003, p.47-48). A interação apresentada pelo autor envolve o que chama de “mestres” na autoaprendizagem, “modelos observados pelos aprendizes” que podem ser “os educadores/produtores que organizam materiais educativos [...]” (GOHN, 2003, p. 48). Tais modelos podem ser compreendidos como os recursos<sup>18</sup> que os jovens investigados por Corrêa (2000) utilizaram para aprender a tocar violão sozinhos. Segundo Corrêa, estes recursos “chegam às mãos dos adolescentes a partir do momento que ele manifesta interesse em buscá-lo, em razão de alguma música que ele ouviu” (2000, p.144).

No mapeamento das possibilidades de autoaprendizagem através de recursos tecnológicos feito por Gohn, foram constatadas diversas oportunidades para o aprendiz autodidata e como a aplicação destas podem resultar em possíveis diferenças ao aprendizado (Gohn, 2003). A autoaprendizagem também é um elemento importante para o prosseguimento de carreiras acadêmicas dedicadas às artes, sendo que

nos estudos musicais formais em níveis mais avançados, quando há o objetivo de aperfeiçoamentos através de cursos de pós-graduação nas universidades, especialmente nas áreas práticas da realização musical, a auto-aprendizagem é um elemento importante. O estudo acadêmico dá direcionamento à autocrítica dos alunos, promovendo um ambiente de trocas e observações mútuas (GOHN, 2003, p. 29-30).

Ao comparar “aprendizes da prática musical” com pessoas que interagem com outras áreas das artes, Gohn destaca que estes alunos

---

<sup>18</sup> Entre os recursos para a aprendizagem sem professor estão as revistas com cifras e tablaturas, a internet para pesquisa, diferentes formatos de áudio, a interação com clipes da MTV e trocas com colegas que também estão aprendendo sozinhos.

preparando-se para ser artistas profissionais, têm uma maior responsabilidade sobre a própria formação do que os estudantes de campos teóricos das artes, como historiadores e críticos, que estão mais restritos aos currículos oficiais (GOHN, 2003, p.30).

Apesar da autonomia praticada pelo músico em contexto de autoaprendizagem, vale considerar não apenas as informações com as quais interage, mas também, os meios pelos quais é adquirido tudo que o músico considera ser relevante à sua aprendizagem. Lacorte e Galvão (2007, p. 33) em seu estudo sobre os processos de aprendizagem de músicos populares destaca que na adolescência jovens músicos “tendem a se reunir com o intuito de estabelecer vínculos e construir identidades próprias”. Assim, segundo os autores, “aprender sozinho não significa”:

estar isolado do mundo e das influências sociais. Quando os entrevistados dizem ser autodidatas, tendem a relacionar a sua forma de aprender de maneira oposta à aprendizagem em ambientes escolares tradicionais (LACORTE e GALVÃO, 2007, p. 33).

Corrêa (2000, p.149) destaca que “além do caráter individual, a interação, a ação de trocas” entre os alunos que estão aprendendo sem professor é “extremamente relevante”:

Uma das características da auto-aprendizagem desses adolescentes é justamente aprender perguntando, questionando, observando, reproduzindo, comparando. Pode ser um colega, um amigo, ou até mesmo um desconhecido. O que parece importar é a oportunidade, o momento. A troca ocasionada por este dar e ao mesmo tempo receber constitui, sem dúvida, um elemento não só motivador, mas também de reflexão e de ensino e aprendizagem (CORRÊA, 2000, p.149-150).

Na autoaprendizagem de adolescentes que tocavam violão, Corrêa destaca que “o aprendizado se dá em razão das necessidades individuais, através das quais cada adolescente envolve ou envolve-se, principalmente, com amigos ou conhecidos da mesma faixa etária, com o intuito de aprender, de trocar informações” (2000, p.134). Entre os aprendizados pretendidos por estes jovens, o “tirar música é uma ação central” para quem está aprendendo a tocar sem professor (Corrêa, 2000, p. 96).

### 2.2.3 Hierarquização social dos instrumentos musicais

A hierarquização é um processo dependente da realização de diferenciações. Para Bozon, a prática musical

constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se de maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social (2000, p. 147).

Como já mencionado, esta pesquisa, versa sobre músicos multi-instrumentistas que tocam mais e diferentes instrumentos musicais, logo é prevista uma estrutura múltipla de atuação associada à utilização de diferentes instrumentos, cada um com suas particularidades. Bozon cita que a utilização de um instrumento musical “exprime o estilo de vida e de contato com o outro que o possui ou que deseja possuir, em suma a estratégia social seguida pelo grupo” (2000, p.150).

Essa compreensão sobre a particularidade de cada instrumento musical, ao ser ampliada e direcionada à multiplicidade de atuação e prática musical requerida pelo uso de mais e diferentes instrumentos musicais, instiga questionamentos sobre o multi-instrumentista: como este músico administra e relaciona os valores simbólicos de cada instrumento musical? Como pensa e estrutura o aprendizado e as práticas de atuação considerando seus formatos múltiplos?

Bozon (2000) afirma que são os agentes sociais que atribuem aos instrumentos um determinado nível social. A hierarquização dos instrumentos pelo músico multi-instrumentista pode ocorrer a partir da atuação do músico, pois como demarca Bozon, o nível social do instrumento é “definido essencialmente pelas formas de sociabilidade das quais o instrumento pode ser o suporte” (2000, p.150).

Se relacionada à atuação do músico multi-instrumentista a hierarquização em grau de importância dos instrumentos musicais pode ocorrer ao reconhecer as tarefas consideradas primordiais, que possuem mais significado e importância em seu mercado de trabalho. Bozon, ao investigar a prática musical e classes sociais de uma pequena cidade, retrata que a “escolha de um instrumento era a ocasião para os diversos grupos manifestarem suas diferenças, seus pertencimentos, ou aspirações sociais” (BOZON, 2000, p.150). Assim como Bozon percebeu diferenças e a hierarquização social dos instrumentos musicais associados à prática em grupos artísticos de uma cidade, com diferentes repertórios e estilos de vidas, variados

trabalhos realizados pelo músico multi-instrumentista utilizando diferentes instrumentos também podem receber importâncias e valores distintos, conseqüentemente essa classificação também se direcionaria aos instrumentos musicais associados a cada uma destas representações.

### 2.3 PROFISSIONALIZAÇÃO EM MÚSICA

O conceito de profissionalização é entendido por Keller como “o processo através do qual as pessoas ganham a vida com um certo tipo de atividade adquirem um controle sobre a mesma” e “defendem o valor do serviço prestados a sociedade” (1996, p. 72, tradução nossa). Travassos, ao investigar a diversidade musical, os gostos e preferências musicais de estudantes de música, escolheu como espaço de pesquisa uma instituição formativa. Percebeu que a formação expande a atuação dos músicos e potencializa a aquisição de técnicas específicas, pois para eles “as especializações são escolhas estilísticas relacionadas com projetos de carreira e de construção de identidades pessoais no campo da música” (TRAVASSOS, 1999, p. 133). Essas contribuições formativas estimulam o processo de profissionalização do músico e são consideradas pela autora ao definir sua compreensão sobre “músico profissional”. Para ela, este músico é

não só aquele que exerce atividades remuneradas, mas também aquele cuja prática, independente da geração de renda, se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da *performance* propriamente dita), ou de passatempo (que dispensa público e uma situação de *performance* formalizada). Assim, um indivíduo ou grupo que procura aproveitar todas as oportunidades de apresentação pública, sem ganho financeiro imediato, faz música profissionalmente, sobretudo se elas contribuem para tornar conhecidos seu nome e seu trabalho (TRAVASSOS, 1999, p.124).

A atuação ao ser considerada por Travassos (1999) como uma ferramenta para distinção e reconhecimento dos músicos profissionais, torna-se um dos alicerces para a profissionalização dos mesmos. Apesar de reconhecer em sua pesquisa que muitos músicos já possuíam identidade profissional antes de ingressar nos estudos em nível superior, o interesse na profissionalização musical através do estudo é decorrente de fatores como:

O desejo de uma formação melhor ou mais completa, a expectativa de novas oportunidades de trabalho geradas pela ampliação da rede de contatos, o valor simbólico do diploma de terceiro grau e a ansiedade gerada pela instabilidade dos ganhos como profissional autônomo de música [...] o curso superior de música pode coroar uma prática profissional intensa e bem-sucedida com a sistematização escolar e a aquisição de técnicas específicas (TRAVASSOS, 1999, p.124).

Segundo a autora, os espaços sociais de atuação estão configurados por “escolhas de estilos históricos” e pela importância que possuem a validação e o reconhecimento das habilidades do músico, muitas vezes associadas ao repertório apresentado, gerando um “ranking de músicas estabelecido por suas qualidades intrínsecas” tendo relação também com “o status cultural do público ouvinte” (TRAVASSOS, 1999, p.138). Nesse sentido, para Keller as discussões sobre profissionalização em música, ocorrem principalmente através do reconhecimento de uma “relação de clientela” (1996, p. 71, tradução nossa). O autor trata do musicista, especificamente do compositor, destacando que suas práticas de atuação “quase sempre agem no âmbito da relação com os clientes” (p. 73, tradução nossa). Para Keller, essa relação já esteve condicionada anteriormente à Igreja, onde a prestação de serviços exigia atender às expectativas desta instituição. Ao passar dos anos, com a conquista de maior liberdade, o desafio fora o risco de não ter uma clientela, ou um público alvo definido, o que exigia “enfrentar todas as incógnitas que o não conhecer diretamente o próprio cliente” implicava (KELLER, 1996, p. 73, tradução nossa). Esta situação exigiu adaptações gradativas de atuação que fez com que o músico, especificamente o compositor contemporâneo, conquistasse “o direito de diagnosticar ele mesmo as necessidades presentes e futuras do público” e, conseqüentemente, estruturar a sua própria sobrevivência econômica (KELLER, 1996, p. 76, tradução nossa).

Apesar de tratar especificamente dos compositores, estes também são compreendidos como músicos levando a uma generalização deste grupo para as discussões neste texto. Keller destaca que inicialmente como “categoria ocupacional”, estes músicos souberam dar vários passos em direção àquela que os sociólogos chamam de ‘profissionalização’, em direção à aquisição daquele *status* social e de algumas daquelas garantias e privilégios que uma vez eram prerrogativa exclusiva das profissões (KELLER, 1996).

Os estudos sobre as atividades ocupacionais ou profissionais ajudam e permitem “desenvolver interpretações amplas” (KELLER, 1996, p. 80, tradução nossa). Nesta perspectiva, esta pesquisa ao investigar os músicos multi-instrumentistas, compreende a importância da discussão sobre as trajetórias de aprendizagem e atuação destes músicos, aproximando-se das concepções de Keller que acredita que no “estudo das ocupações, profissões e processos de profissionalização também está incluído aquele da socialização e da carreira dos artistas” (1996, p. 81, tradução nossa).

### 3. CAMINHOS METODOLÓGICOS

Partindo de uma abordagem qualitativa a metodologia escolhida para esta pesquisa foi a história oral. As etapas de pesquisa foram organizadas considerando os seis momentos principais desta modalidade destacados por Meihy e Holanda (2015), a saber: o primeiro momento é da “*elaboração do projeto*”, no qual a definição da entrevista como técnica de coleta de dados sobre a temática, o reconhecimento do percurso como ação a ser investigada valorizando a importância da memória dos músicos consolidou a escolha da história oral; a “*gravação*” é caracterizada como o segundo momento, etapa que é apresentada no capítulo “Coleta de Dados”, compreendendo a elaboração dos roteiros de entrevista e o processo de realização da entrevista; o terceiro momento é o de “*confecção do documento escrito, a transcrição da palavra oral para a escrita*”; a quarta etapa é a da “*análise propriamente dita*” (Ibidem, p. 30-31, grifos do pesquisador). Neste procedimento “há grupos que só aceitam a história oral quando esta se mostra depois de escrita, analisada”, postura adotada nessa pesquisa; a quinta etapa é a de “*arquivamento* que remete aos cuidados e manutenção do material adquirido”; a sexta etapa é caracterizada como o momento de “*devolução social*”, um retorno aos colaboradores da pesquisa (Ibidem, p. 30-31, grifos do pesquisador).

A escolha da história oral temática como gênero da história oral para este trabalho levou em consideração o tema de pesquisa, estabelecendo foco sobre os percursos de aprendizagem percorridos a partir da prática com diferentes instrumentos musicais na trajetória de vida dos músicos colaboradores. Neste gênero a “existência de um foco central justifica o ato da entrevista em um projeto, recorta e conduz a possíveis maiores objetividades” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 35). O material empírico foi coletado por intermédio de entrevistas temáticas semiestruturadas que “versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido” (ALBERTI, p. 48, 2013).

Nos capítulos seguintes, serão detalhados os passos adotados na realização desta pesquisa.

### 3.1 ABORDAGEM QUALITATIVA

Para compreender os percursos de aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas optou-se pela abordagem qualitativa, pois “pode ser empregada para a compreensão de fenômenos específicos e delimitáveis mais pelo seu grau de complexidade interna do que pela sua expressão quantitativa” (MINAYO e SANCHES, 1993, p. 245) concentrando-se no “estudo da configuração de um fenômeno” de um “grupo de pessoas” (Ibidem, 1993, p. 254). As investigações dos fenômenos humanos, segundo Chizzotti, “criam e atribuem significados às coisas e às pessoas nas interações sociais e estas podem ser descritas e analisadas prescindindo de quantificações estatísticas” (2005, p. 222).

Nesta abordagem o pesquisador é compreendido como parte da pesquisa (Bresler, 2000), inserido em um espaço social e histórico incapaz de situar-se apoliticamente. Essa relação de proximidade exige do pesquisador “uma capacidade integrativa e analítica que, por sua vez, depende do desenvolvimento de uma capacidade criadora e intuitiva” (MARTINS, 2004, p. 292). Para Chizzotti as pesquisas qualitativas “não tem um padrão único, porque admitem que a realidade é fluente e contraditória e os processos de investigação dependem também do investigador – sua concepção, seus valores, seus objetivos” (CHIZZOTTI, 2005, p. 6). Desta forma, o pesquisador adota uma postura de envolvimento atenta e motivada à identificação e problematização de detalhes, sendo sua atribuição “definir o nível de simbólico, dos significados e da intencionalidade” (MARTINS, 2004, p. 296) dos dados coletados.

Cabe ao pesquisador nesta abordagem “uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível” (CHIZZOTTI, 2005, p. 221). Para Chizzotti “toda a observação está possuída de uma teoria, o texto não escapa a uma posição no contexto político e objetividade está delimitada pelo comprometimento do sujeito com a sua realidade circundante” (CHIZZOTTI, 2005, p. 230).

Estruturada na investigação das trajetórias de vida realizadas pelos músicos que constituem o campo empírico, a pesquisa coletou os relatos orais dos entrevistados. Segundo Minayo e Sanches (1993, p. 245) “o material primordial da investigação qualitativa é a palavra que expressa a fala cotidiana” sendo “reveladora

de condições estruturais, de sistemas de valores e símbolos”. Nessa perspectiva dialética, ainda segundo as autoras, a “fala torna-se reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores e símbolos” transmitindo através do entrevistado “representações de grupos determinados em situações históricas, socioeconômicas e culturas específicas” (MINAYO e SANCHES, 1993, p. 245).

Conforme apresentada na introdução, a familiaridade do pesquisador com a temática contribui para imersão ao contexto e realidades investigadas. Essa proximidade está associada ao reconhecimento do pesquisador como “parte do grupo” como relatado na introdução. Em uma abordagem qualitativa, a qualidade e relevância dos dados “dependem da confiança estabelecida entre pesquisador e pesquisado” (MARTINS, 2004, p. 295). Por compartilhar dos mesmos interesses, expectativas e práticas da atuação com mais e diferentes instrumentos musicais, observei uma diminuição à distância dos discursos, que não foi “marcada pela intenção de fornecer uma direção”, mas por afinar a “relação com o outro que também é sujeito portador de um conhecimento” (MARTINS, 2004, p. 296).

## 3.2 HISTÓRIA ORAL

... para responder a novas perguntas sobre antigos temas, provocar novos temas, abrir outras perspectivas de análise, estabelecer relações e articulações entre fatos, sujeitos e dimensões de um estudo (LOURO, 1990, p. 21).

### 3.2.1 Definição e afirmação da metodologia: elaboração do projeto de pesquisa

A definição da história oral como metodologia para esta pesquisa está vinculada a um conjunto de procedimentos. Após escolha do tema que emergiu de questões de pesquisa e dúvidas associadas ao percurso de aprendizagem do músico multi-instrumentista, percebeu-se de imediato a necessidade de ouvir os músicos colaboradores e definiu-se a realização de entrevistas como a ferramenta indispensável e a mais apropriada à coleta de dados. Ferreira e Amado (2006, p. 24) consideram a “evidência oral uma fonte muito importante e, em vários casos, a única ou a medular”.

A escolha do conceito “percursos” para integrar a temática de pesquisa como ação a ser investigada implicou no estudo da trajetória de aprendizagem realizada por cada músico e como decisões e escolhas constituíram esse caminho que os levaram a prática e a atuação com diferentes instrumentos musicais. Este conceito, ao mesmo tempo em que permitiu investigar a trajetória a partir da lembrança do músico e de acontecimentos passados, promoveu ao músico o sentido de movimento, de estar a caminho. Assim, a compreensão sobre “percursos” no âmbito dessa pesquisa, assemelha-se a definições da história oral como uma metodologia que elabora um “processo em movimento”, constituindo-se sempre de “uma história do **tempo presente** e também reconhecida como **história viva**” (MEIHY e HOLANDA, p. 17, 2015, grifos no original). Essa compreensão assemelha-se às definições de Roberts (1998), que ao tratar sobre os tipos de memória destaca, em oposição ao interesse e preocupação dos historiadores orais em relatar como certos eventos e episódios são recordados, uma “formulação mais dinâmica da memória como parte da interação dos indivíduos com o contexto social” (ROBERTS, 1998, p. 32, tradução nossa).

Durante a elaboração do projeto de pesquisa, por si só, a definição da coleta de dados a ser realizada por intermédio de entrevistas não configurava um trabalho de história oral (LANG, 1996). Porém, a compreensão acerca da importância da evidência oral (FERREIRA e AMADO, 2006) e a investigação do percurso associadas às contínuas modificações realizadas no projeto de pesquisa, já encaminhavam o reconhecimento da história oral como metodologia adequada à investigação. Essas mudanças se assemelham à definição de Lang que considera que “o fator distintivo da pesquisa de História Oral está justamente na preocupação com a reflexão que acompanha todo o processo, levando a contínuas modificações” (LANG, 1996, p. 36). Ao longo desta pesquisa, essas mudanças também ocorreram no momento da elaboração do projeto, compreendido como “condição essencial para a operação em história oral” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 14). Alberti destaca que “a história oral não é um fim em si mesma, e sim um meio de conhecimento” (2013, p. 37).

O reconhecimento da importância da memória para a pesquisa também contribuiu para a definição da metodologia. Segundo Meihy e Holanda “memória, identidade e comunidade são as matérias primas da história oral” (2015, p. 9). Ainda segundo os autores a “história oral ao valer-se da memória estabelece vínculos com

a identidade do grupo entrevistado” e “como manifestação contemporânea mantém vínculo inevitável com o imediato o que obriga reconhecer o enlace da memória com modos de narrar”. (Ibidem, 2015, p. 14-15). Para Lang, seja qual forma a forma assumida ou que caracteriza a fonte oral “baseia-se ela na memória e a memória é sempre uma reconstrução, evocando um passado visto pela perspectiva do presente e marcado pelo social, presente a questão da memória individual e da memória coletiva” (LANG, 1996, p. 35). De acordo com Meihy e Holanda, a história oral se constitui como “forma de pensar a sociedade contemporânea” (2015, p. 13), temporalidade que lhe concebe um status de prática metodológica atualizada para pesquisas. Portelli, ao discorrer sobre os desafios da história oral para a ideologia do século XXI<sup>19</sup>, acredita na metodologia “porque ela pesquisa a memória de indivíduos” destacando como desafio dos pesquisadores que adotam esta metodologia:

O fato de que realmente encaramos a memória não apenas como preservação da informação, mas também como sinal de luta e como processo em andamento. Encaramos a memória como um fato da história; memória não apenas como um lugar onde você "recorda" a história, mas memória "como" história (PORTELLI, 2000, p. 69).

Apresentada “como solução moderna disposta a influir no comportamento da cultura e na compreensão de comportamentos e sensibilidade humana” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 9) a história oral “encontra no indivíduo sua fonte de dados, mas sua referência não se esgota nele, dado que aponta para a sociedade” (Ibidem, p. 9). Dessa forma

o indivíduo que conta sua história, ou dá seu relato de vida não constitui ele próprio o objeto de estudo; a narrativa constitui a matéria prima para o conhecimento sociológico que busca, através do indivíduo e da realidade por ele vivida, aprender as relações sociais em que se insere em sua dinâmica (LANG, 1996, p. 36).

Para Ferreira e Amado a tarefa de produzir conhecimentos através do método de história oral

[...] se torna válida, especialmente rica e atual, já que implica: reflexão teórica, trabalho empírico e de campo; maior ligação e vínculo pessoal com os sujeitos estudados; um processo de

---

<sup>19</sup> PORTELLI, Alessandro. Memória e Diálogo: Desafios da História Oral para a Ideologia do Século XXI, p. 67-71. In: História oral: desafios para o século XXI, Organizado por Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. — Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000.

constituição de uma fonte e um processo de produção de conhecimentos científicos (2006, p. 24).

A relação de aproximação entre pesquisador e narrador se destaca como uma importante contribuição teórica da história oral sendo considerada “um meio de estabelecer relações de maior qualidade e profundidade com as pessoas entrevistadas” (FERREIRA e AMADO, 2015, p. 24). Alberti defende que “o trabalho com história oral exige do pesquisador um elevado respeito pelo outro, por suas opiniões, atitudes e posições, por sua visão de mundo” (2013, p. 33). Atitude que não coloca o pesquisador em uma posição omissa e imparcial ao relato, pelo contrário, promove a responsabilidade de mediar o narrador “que procurará relatar, com detalhes e da forma que lhe parece mais satisfatória, os fatos que correspondem aos seus próprios intentos” (QUEIROZ, 2008, p. 40). O pesquisador “é guiado por seu próprio interesse ao procurar um narrador, pois pretende conhecer mais de perto, ou então esclarecer algo que o preocupa”, já o “narrador por sua vez, quer transmitir sua experiência, que considera digna de ser conservada” (Ibidem, 2008, p. 40). Essa distinção é reforçada pela autora quando discorre sobre a utilização dos relatos colhidos, pois “o pesquisador o fará com suas preocupações e não com as intenções do narrador” já que “foi devido a seus interesses específicos que se determinou a obtenção do relato” (Ibidem, 2008, p. 41).

### 3.2.2 História oral temática

Distinguindo-se dos gêneros de *história oral de vida* onde as perguntas são amplas, colocadas em grandes blocos tendo o narrador como soberano, as construções das narrativas “dependem da memória, dos ajeites, contornos, derivações, imprecisões” talhando sua “essência subjetiva” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 35) e da *tradição oral* que trabalha com a visão de mundo das comunidades a partir de questões do passado e por se assentar em bases de observação (Meihy e Holanda, 2015), a *história oral temática* parte de um assunto preestabelecido que caracteriza a temática da pesquisa (MEIHY, 2002).

A existência de um foco central que justifica a utilização das entrevistas como ferramenta de coleta em um projeto de história oral temática, de acordo com Meihy e Holanda, “recorta e conduz a possíveis maiores objetividades” (2015, p. 35). Essa

característica aproxima a prática aos “procedimentos comuns das entrevistas tradicionais”:

Isso, aliás, é um risco e tem sido lugar-comum a quem não entende de história oral. Porque se supõe que a entrevista é meramente um diálogo investigativo, não faltam confusões. A diferença é que os procedimentos que determinam a história oral não se restringem apenas ao ato de apreensão das entrevistas. Todo o enquadramento em etapas previstas no projeto caracteriza o trabalho de história oral temática (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 35).

Interessado em compreender os percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas, como relatado na introdução, este trabalho adotou a história oral temática como gênero da metodologia de história oral por utilizar-se de um tema que permeou a elaboração do projeto de pesquisa e por reconhecer a necessidade de estipular um roteiro geral de entrevistas, onde “as perguntas e respostas são partes de um andamento investigativo proposto” distanciando-se da utilização de “entrevistas livres” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p.35) geralmente utilizadas nos procedimentos da história oral de vida.

### 3.3 COLETA DE DADOS

#### 3.3.1 Universo da pesquisa: a seleção dos músicos

Como mencionado na introdução, foram entrevistados quatro músicos que residem no Rio Grande do Sul e exercem suas atividades, utilizando mais e diferentes instrumentos musicais. A opção pelo trabalho com um grupo reduzido de pessoas justifica-se em função do “interesse pela singularidade do caso individual” (BRESLER, 2000, p.10). Segundo Alberti:

A escolha dos entrevistados não deve ser predominantemente orientada por critérios quantitativos, por uma preocupação com amostragens, e sim a partir da posição do entrevistado no grupo, do significado e sua experiência. Assim, em primeiro lugar, convém selecionar os entrevistados entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que possam oferecer depoimentos significativos (2013, p. 40).

Para a seleção dos participantes estabeleceram-se os seguintes critérios: realizar atualmente atividades profissionais na área da música; atuar profissionalmente utilizando diferentes instrumentos musicais; demonstrar

disponibilidade e interesse em participar da pesquisa. Tais critérios foram fundamentais aos cuidados na escolha dos colaboradores “pois o caráter testemunhal exige a qualificação de quem se entrevista” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 39).

Inicialmente foi organizada uma listagem de onze músicos, oito homens e três mulheres. Desse total, seis músicos que tinham sua atuação e prática em mais instrumentos reconhecida pelo pesquisador foram anexados à lista e os demais foram sugestões de uma rede de contatos pessoais constituída de colegas músicos, amigos, colegas do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano e conhecidos do meio musical. Essa rede possibilitou acrescentar a essa lista os endereços eletrônicos (e-mails), endereços dos perfis do *Facebook* e alguns contatos telefônicos.

A aproximação com estes músicos ocorreu pelo reconhecimento da prática em diferentes instrumentos musicais realizado pelos integrantes dessa rede de contatos. Uma passagem do diário de campo narra detalhes sobre como o músico é percebido, avaliado e reconhecido pelos pares:

Hoje, ao discutir com colegas músicos sobre o perfil e as características dos músicos a serem entrevistados na pesquisa concluí que as sugestões de músicos apresentados por eles se relacionam a experiências que já tiverem com colegas que tocam vários instrumentos musicais. Em um breve diálogo com um colega, músico e pesquisador, este me sugeriu conversar com determinado músico, pois ele monta e confecciona seus próprios instrumentos, toca praticamente todos os instrumentos que derivam do violão, violão de aço, nylon, viola e volta e meia compartilha algum vídeo em um instrumento diferente. Segundo meu colega, este músico irá inclusive participar da gravação de seu CD, justamente por ter essas habilidades: ‘se precisar de um acompanhamento de violão ele faz, um solo de guitarra também, toca baixo muito bem’ (Diário de campo, novembro de 2015. p.1).

Com o intuito de visualizar a prática dos músicos em diferentes instrumentos, um dos critérios estabelecidos para a seleção, tanto aos músicos sugeridos pela rede de contatos pessoais como aqueles que emergiram dos contatos e vivências do pesquisador, realizou-se uma consulta às páginas pessoais da web, como perfil do *Facebook* de cada um dos músicos, busca por vídeos dos músicos compartilhados em redes sociais e no *Youtube*, levantamentos de algumas publicações em meios expressos, como jornais e revistas, além de conversas com outros músicos que conhecem o trabalho dos integrantes desta lista inicial. Os recursos utilizados para a

coleta de informações contribuíram para a indicação de que estes poderiam ser possíveis entrevistados.

Os primeiros contatos de apresentação da pesquisa foram realizados via *e-mail* e mensagem pelo *Facebook*<sup>20</sup>, entre dezembro de 2015 e fevereiro de 2016. Da lista inicial, dois músicos citados na revisão de literatura da pesquisa foram contatados, porém sem êxito nos retornos. O mesmo ocorrera com dois músicos sugeridos por colegas de grupo de pesquisa. Outros três sugeridos pela rede de contatos pessoais do pesquisador também não retornaram ao e-mail de apresentação, visualizaram as mensagens enviadas pelo *Facebook*, mas não responderam reduzindo a lista dos possíveis participantes a quatro músicos. Um músico respondeu demonstrando muito interesse à pesquisa, mas relatou que sua prática tinha muita ênfase em um instrumento, sendo que os demais eram tocados de vez em quando e não faziam parte do seu universo de atuação profissional.

Três músicos retornaram as mensagens enviadas pelo *Facebook* com a apresentação da pesquisa e a partir do interesse deles, um diálogo de aproximação foi realizado com cada um, recolhendo seus contatos telefônicos e detalhes sobre a atuação profissional e formação. Um quarto músico foi localizado pelo pesquisador durante atividades realizadas no Estágio Docente do Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS, no primeiro semestre de 2016, quando os alunos envolvidos realizaram depoimentos de apresentação relatando suas experiências profissionais, suas trajetórias de aprendizagem e formação. O relato de um aluno chamado Cezar Ferreira apresentou muita proximidade com as expectativas e questionamentos estabelecidos para esta pesquisa. Assim, em abril de 2016, foi finalizada a lista com os quatro músicos colaboradores e acrescentadas as informações coletadas:

---

<sup>20</sup> Utilizou-se uma linguagem mais informal para a apresentação da pesquisa, estratégia que se mostrou muito eficaz, sendo que três músicos participantes da pesquisa souberam da proposta e se interessaram a partir da conversa estabelecida nesses canais.

Quadro 1: Informações coletadas sobre os músicos colaboradores

Músicos	Atuação Profissional	Instrumentos Praticados	Formação
Caloca	Músico <i>freelancer</i>	Saxofone Trompete	Curso Técnico de Regência em Música
	Músico em bandas		
	Regente de Orquestra de Sopros e arranjador		
	Professor de Instrumentos		
Zoca	Professor de Instrumentos	Guitarra Violão Viola caipira	Conservatório Tatuí
	Músico do Quinteto Canjerana		
	Gravou CDs e DVDs de artistas regionais e nacionais.		
Lucas	Músico <i>freelancer</i>	Guitarra Violão Baixo Acordeom	Licenciado em Música
	Professor de instrumentos		
	Músico em bandas		
Cesar	Pianista	Piano Gaita Ponto	Bacharel em Piano
	Professor de Gaita Ponto		

### 3.3.2 A entrevista

A realização de entrevistas, condição indispensável ao trabalho com história oral, exige do pesquisador atenção às especificidades desta prática e o desenvolvimento de habilidades que promovam uma condução ética desta etapa da pesquisa.

A história oral, indispensavelmente “colhida por meio de entrevistas de formas variadas registra a experiência de um só indivíduo ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade” (QUEIROZ, 2008, p. 42), porém “não pode ser vista apenas como uma técnica para a coleta de dados orais e construção de fontes para pesquisa” (LANG, 1996, p. 44).

No âmbito da história oral temática como metodologia de pesquisa, compreende-se a entrevista como um “processo dialógico, isto é, que demanda a existência de pelo menos duas pessoas em diálogo” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p.19). A entrevista é, portanto, uma forma de interação social que apresenta, entre outras razões, a possibilidade de obter dados “referentes aos mais diversos aspectos da vida social” (GIL, 2008, p. 110). Alberti argumenta que a peculiaridade da entrevista, e a da história oral como um todo, “decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do

vivido conforme concebido por quem viveu” (ALBERTI, 2013, p. 31). É responsabilidade e compromisso do pesquisador em pesquisas sociais, buscar aprender as relações sociais através das fontes orais, não se atendo apenas ao conhecimento de fatos, mas através deles, dirigir seu olhar para as relações sociais e os processos que as informam (LANG, 1996). Assim, poderá desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo (BOGDAN e BIKLEN, 1994).

Os diálogos a partir de memórias de longo prazo exigem do entrevistador um esforço significativo na condução da entrevista em torno de experiências e acontecimentos que se relacionem ao tema de pesquisa. O processo de “recordação de algum acontecimento ou alguma impressão varia de pessoa para pessoa, conforme a importância que se imprime a esse acontecimento no momento em que ocorre e no(s) momento(s) em que recordado” (ALBERTI, 2013, p. 31). Associado às memórias do entrevistado, somam-se a “presença e o papel do(s) entrevistador(es)” que juntos “constroem num momento sincrônico de suas vidas, uma abordagem sobre o passado, condicionada pela relação de entrevista, que se estabelece em função das peculiaridades de cada uma delas” (ALBERTI, 2013, p. 31).

Essa relação de parceria é ampliada por Thompson definindo-a como uma relação de complementariedade, no qual o “pesquisador tem que ser bom ouvinte, e o informante, um auxiliar ativo” (THOMPSON, 1992, p. 43). Assim o pesquisador, assumindo a posição de entrevistador, “deve ter consciência de sua responsabilidade como coagente na criação do documento de história oral” (ALBERTI, 2013, p. 31). Ressaltando ainda mais a participação do entrevistador a partir da consciência que necessita desenvolver sobre a importância do exercício de sua atividade, a autora destaca:

Sua biografia e sua memória são outras, e não estão propriamente em questão, mas ambas são decisivas em sua formação de pesquisador; sua memória a respeito do tema e/ou do ator em evidência na entrevista vem em grande parte de suas pesquisas (afinal, é esse seu trabalho). (ALBERTI, 2013, p. 31).

### 3.3.1.1 A entrevista temática semiestruturada

Como mencionado, durante a elaboração do projeto de pesquisa definiu-se a entrevista como principal ferramenta para coleta de dados. A entrevista temática semiestruturada foi escolhida “com intenção de articular ideias orientadas a registrar

ou explicar aspectos de interesses planejados em projeto” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p.13-14). Segundo Triviños, essa ferramenta de coleta:

parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas dos informantes” (TRIVIÑOS, 1994, p. 146).

Com ênfase nas questões de pesquisa, foi estruturado um roteiro geral de entrevista com tópicos gerais para aprofundamentos envolvendo a relação do entrevistado com a música, relação do músico com os instrumentos, ferramentas e organização de estratégias de aprendizagem; e o interesse, objetivos e expectativas do aprendizado de mais instrumentos (ver Apêndice e A). Para Alberti (2013) sua estruturação deve estar associada a uma pesquisa exaustiva sobre o tema. Como apresentado na introdução, buscas de publicações sobre a prática multi-instrumentista foram realizadas constantemente durante as etapas da pesquisa, bem como outras estratégias de envolvimento à temática, por exemplo, ida a show<sup>21</sup> que reunia músicos com tais características. Para Alberti, a utilização e escolha das entrevistas temáticas

é adequada para o caso de temas que têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes, como um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicos. Nesses casos, o tema pode ser de alguma forma “extraído” da trajetória de vida mais ampla e tornar-se o centro e objeto das entrevistas (2013, p. 48).

A opção pela entrevista temática semiestruturada não desconsiderou a coleta de informações sobre a biografia dos entrevistados. Mesmo que essa prática mereça maior ênfase nas entrevistas de histórias de vida (ALBERTI, 2013). Foram coletadas informações sobre a atuação dos músicos, especificamente sobre a prática em diferentes instrumentos musicais.

A investigação acerca dos percursos de aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas não teve como objetivo as narrativas das histórias de vida, mas sim valorizar a trajetória dos músicos relativa à temática do aprender e tocar vários instrumentos musicais. No entanto, aspectos da biografia dos colaboradores foram

---

<sup>21</sup> Show do Jehtro Tull realizado no Auditório Araújo Viana, em Porto Alegre, no dia 6 de outubro de 2015. A banda de rock inglesa é liderada pelo músico multi-instrumentista Ian Anderson.

utilizados na “elaboração do roteiro da entrevista a fim de obter melhores resultados no momento da sua realização” (ALBERTI, 2013, p. 173).

### 3.3.1.2 O processo de coleta e os diários de campo

As entrevistas foram realizadas presencialmente efetivando o contato direto entre entrevistador e entrevistado considerado “insubstituível, pois interfere de maneira absoluta nas formas de exposição das narrações” (MEIHY e HOLANDA, p.19). A entrevista em história oral necessita da “mediação eletrônica” do entrevistador, no entanto, “nada substitui a percepção do entrevistado no ambiente de gravação”, o que ocorre apenas em um estágio de “participação humana direta”:

Olhar nos olhos, perceber as vacilações ou o teor emotivo das palavras, notar o conjunto de fatores reunidos na situação da entrevista é algo mais do que a capacidade de registro pelas máquinas, que se limitam a guardar vozes, sons gerais, e imagens. A percepção das emoções é bem mais complexa do que aparenta, e sua captação se dá apenas pela presença física das pessoas (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 22-23).

Como mencionado, os primeiros contatos com os músicos colaboradores foram realizados por e-mail e *Facebook*. Conversas posteriores realizadas por telefone auxiliaram na definição das datas, horários e o local do encontro. Aspectos acerca do trabalho, o funcionamento da entrevista, combinados sobre a sessão de direitos autorais também foram esclarecidas.

O local da realização, data e hora das entrevistas foram escolhidos a partir do interesse e disponibilidade dos colaboradores (MEIHY e HOLANDA, 2015). A definição da sequência considerou possíveis deslocamentos, valendo-se também das informações coletadas sobre cada um dos músicos participantes. A ordem das entrevistas está registrada no Quadro 2:

Quadro 2: Sequência, local e data das entrevistas.

<b>Sequência</b>	<b>Locais</b>	<b>Datas</b>
Cezar	Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS - Porto Alegre/RS	18/04/2016
Lucas	Cafeteria – Teutônia/RS	20/04/2016
Zoca	Escola Particular de Música Livre – Lajeado/RS	26/04/2016
Caloca	Shopping Center – Lajeado/RS	17/05/2016

Como apresentado, duas entrevistas foram realizadas em espaços reservados com ambiente e acústica adequados para o processo de gravação e as outras duas em espaços públicos exigindo maior atenção no uso de aparelhos de gravação. Foram realizados testes para a verificação da qualidade do áudio que seria coletado. Para a gravação foram utilizadas três ferramentas portáteis: gravador digital, aparelho celular e notebook. Sempre que necessário tiveram sua aplicação combinada, considerando os ambientes das gravações como garantia ao registro e qualidade dos relatos. Foram utilizados: um gravador digital; dispositivo de gravação de celular que permitia, através da utilização de aplicativo, definir previamente aspectos relacionados a ajustes de qualidade, como controle de ruídos e equalização; e quando considerado necessário, dispositivo de gravação de computador portátil, associado à utilização do software livre *Audacity* que permitia ajustes de áudio já na etapa dos testes. Cuidados prévios como a verificação da bateria e capacidade da memória dos dispositivos também foram detalhes técnicos observados, pois o descuido poderia acarretar na perda de um depoimento, que em outro momento não teria a mesma singularidade tornando-se um dano irreparável ao trabalho.

A evolução das ferramentas tecnológicas para registro de relatos, abordada por Alberti (2013), Meihy e Holanda (2015), Ferreira e Amado (2006) é representada nesta entrevista pela utilização de dispositivos portáteis, menores em tamanho e com ótima capacidade de arquivamento dos áudios resultando em arquivos digitais imediatos. Meihy e Holanda destacam que “uma das virtudes da história oral talvez seja colocar em prática a possibilidade de aproveitamento de aparelhos que, comumente, são usados para entretenimento, informação de notícias, registros ou reprodução mecanográfica” (2015, p. 22).

A gravação das entrevistas e a utilização dos dados gerados para investigação nesta pesquisa foram realizadas a partir da assinatura de termo de consentimento e anuência pelos entrevistados (ver Apêndices B e C). A presença do gravador, como já mencionado, é indispensável para o registro da entrevista. A utilização de dispositivos portáteis teve como intuito não inibir o entrevistado, principalmente em locais públicos, e o propósito de garantir segurança ao entrevistador quanto à garantia do registro e desprendê-lo da necessidade de verificar durante a entrevista se os aparelhos funcionavam corretamente. Cabe ao

entrevistador minimizar a influência do gravador, conferindo-lhe apenas a atenção necessária (ALBERTI, 2013).

Além de interferir na atuação do pesquisador, não podem ser ignorados os efeitos que a utilização do gravador exerce no entrevistado. Uma passagem do diário de campo retrata a preocupação do depoente e retrata o envolvimento entre entrevistado e entrevistador:

Logo no início do encontro, enquanto organizava meus materiais, o músico preparava um chimarrão e já discorria sobre a temática. Já nesse momento lhe apresentei os aspectos relacionados à organização da entrevista, mantinha-se tranquilo e pediu se eu iria anotar o que ele falava. Reforcei a necessidade de gravação, o que já havia sido acordado, no entanto, percebia que em alguns momentos da sua fala ele lembrava que estava sendo gravado e pedia cuidado e atenção a essas partes, às vezes que determinadas partes não fossem utilizadas por considerar polêmicas, ou às vezes por se referir a colegas, pessoas, músicos com quem convive. Combinamos que continuaria a gravação e que após a transcrição dos dados, quando da devolução e apresentação do relato coletado, ele poderia ainda decidir sobre o que poderia ser utilizado ou não (Diário de Campo, abril de 2016, p. 7).

Após as primeiras entrevistas ocorreu um aprofundamento em cada um dos itens preestabelecidos no roteiro geral. Em um projeto de entrevista qualitativa a informação é “cumulativa”, ou seja, cada entrevista determina-se e liga-se à seguinte (BOGDAN e BIKLEN, 1994). Apesar das especificidades coletadas previamente sobre cada músico, como já mencionado, não foram sistematizados roteiros individuais de entrevista valendo-se da flexibilidade do roteiro geral. A investigação sobre quais instrumentos utilizados por cada músico culminou em respostas que adaptavam as próximas perguntas<sup>22</sup> do roteiro geral, sobre a atuação e formação em cada instrumento. A utilização de perguntas curtas, simples e diretas contribuiu ao desenvolvimento de uma linguagem informal de proximidade entre entrevistador e entrevistado (ALBERTI, 2013). Queiroz destaca que o pesquisador ao dirigir-se a uma entrevista “pode seguir um roteiro previamente estabelecido, ou operar aparentemente sem roteiro, porém na verdade se desenrolando conforme uma

---

<sup>22</sup> A coleta de informações prévias (redes sociais, vídeos, conversas com outros músicos) reuniu informações sobre a prática de cada músico em determinados instrumentos. Essas informações foram acrescentadas ao roteiro geral. Porém, após as duas primeiras entrevistas, percebeu-se que mais instrumentos, além dos pesquisados, faziam parte da trajetória dos músicos. Assim, a estruturação prévia de roteiros individuais era desnecessária, fazendo com que durante a entrevista fossem registrados os instrumentos citados e, posteriormente, aplicadas às questões do roteiro geral para cada um deles.

sistematização de assuntos que o pesquisador como que decorou” (2008, p.43). Utilizar o roteiro de modo flexível, com o intuito de acompanhar avanços e recuos, valoriza as manifestações do narrador, que pode repetir temas e expressões, resultando interferências que merecem atenção por parte do entrevistador a fim de não interromper os depoimentos (ALBERTI, 2013).

Entre as habilidades necessárias ao entrevistador à condução da entrevista “convém também usar gestos e expressões que demonstram ao entrevistado que se está acompanhando seu relato e que ele tem diante de si interlocutores interessados” (ALBERTI, 2013, p. 206). Observou-se que essa estratégia de comunicação com o entrevistado contribuía ao desenrolar da entrevista:

À medida que a entrevista evoluía a conversa desenvolvia um caráter de informalidade e leveza. O depoimento do músico promovia interações que em certos momentos se desenrolavam através de gestuais, como concordando ou discordando com a cabeça, a sinalização de um “aham” com sentido de concordância e que promovia fluência ao relato. Determinados momentos contribuíram para o espelhamento de expressões faciais, onde ambos concordavam e riem de uma situação, ou se surpreendiam com uma informação. Era uma relação de interação sonora e visual em que ambos pareciam se observar detalhadamente. (Diário de Campo, abril de 2016, p. 7)

As impressões e informações coletadas previamente sobre os músicos participantes, as impressões sobre as entrevistas, conversas com outros músicos, informações e opiniões sobre a temática adquiridos com a apresentação do trabalho em congressos<sup>23</sup> foram registrados em um Diário de Campo. Durante as entrevistas foi utilizado um pequeno bloco e as folhas do roteiro geral como espaço para anotações. Posteriormente, como tudo que fora coletado nesse formato, o material foi digitalizado, gerando um arquivo em software de edição de textos. Para Bogdan e Biklen, o diário de campo representa “o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiência e pensa no decurso da coleta” (1994, p. 50). Contribuíram à utilização e organização dos trabalhos de registro em diários de campo trabalhos como os de Bozzetto (2012) e de Vieira (2009).

Ao término de cada entrevista foi reforçada a realização da etapa de devolução social que apresentou ao músico os dados adquiridos a partir de seus

---

<sup>23</sup> Comunicação oral no XIII Encontro Nacional de História Oral – História Oral, Práticas Educacionais e Interdisciplinaridade - realizado em Porto Alegre/RS entre os dias 01 a 04 de maio de 2016; Comunicação oral de pesquisa no XVII Encontro Regional Sul da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical – realizado em Curitiba/PR, entre os dias 13 e 15 de outubro de 2016).

relatos, o pesquisador agradeceu ressaltando a importância da participação do entrevistado na pesquisa, que tem como propósito colaborar com o desenvolvimento da área da educação musical, contribuindo à compreensão dos percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas.

Em concordância com autores que discorrem sobre as etapas de investigação da história oral (MEIHY e HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013; FERREIRA e AMADO, 2006; THOMPSON, 1992) alguns trabalhos foram fundamentais à estruturação das etapas metodológicas e sua realização. Gomes (1998) para investigar a formação e atuação de músicos de rua de Porto Alegre utilizou-se da história oral como metodologia e a história de vida como técnica de investigação. Schmitt (2004) ao investigar a rádio na formação musical através das ideias e funções pedagógicas musicais contribuiu a essa pesquisa ao discorrer sobre a importância da memória em entrevistas. Em uma abordagem qualitativa, Vieira (2009) caracterizou como “conversão metodológica” as contribuições da história oral para a estruturação da metodologia em “relatos orais temáticos” aplicada em seu trabalho.

### 3.3.2 Os dados

Como apresentado no Quadro 2, foi realizada uma entrevista com cada músico, totalizando quatro entrevistas, com cerca de seis horas de gravação e cento e trinta e cinco páginas de transcrição<sup>24</sup> (Ver Quadro 3). As anotações em diário de campo somaram 30 páginas.

Quadro 3: Duração das entrevistas e páginas de transcrição

<b>Entrevistados</b>	<b>Duração da Entrevista</b>	<b>Número de páginas da transcrição</b>
Cezar	02:21:02	51
Lucas	01:05:34	30
Zoca	01:13:03	27
Caloca	01:06:40	27

<sup>24</sup> Número total de páginas alcançado com a seguinte formatação: 3cm de margem superior e esquerda ; 2cm de margem inferior e direita; 1,5 de espaçamento entrelinhas; fonte Calibri, tamanho 12.

Após cada entrevista, iniciou-se um processo de reflexão e que as anotações realizadas eram sistematizadas e organizadas em um texto com o intuito de registrar a maior quantidade de impressões sobre as situações relacionadas ao contexto da entrevista, como ambiente, acústica, postura do entrevistado e estratégias para aprimorar a atuação do entrevistador. Essas anotações sobre o contexto das apresentações constituíram as impressões subjetivas do pesquisador. Segundo Queiroz (2008):

Não basta o pesquisador consignar depoimentos obtidos: soltos nada significam. É preciso que anote cuidadosamente tudo quanto sabe a respeito do depoente, de sua vida, profissão, nível social, ambiente em que vive, para que a opinião dele se situe dentro de um determinado contexto e queira dizer alguma coisa. Também as condições em que se realizou a entrevista devem ser relatadas (QUEIROZ, 2008, p. 95).

### 3.4 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS

Para Martins o trabalho em pesquisa social “não segue um único modelo ou padrão técnico científico” (2004, p. 292). Para a autora as metodologias qualitativas privilegiam a

análise de microprocessos, através do estudo das ações sociais individuais e grupais. Realizando um exame intensivo dos dados, tanto em amplitude quanto em profundidade, os métodos qualitativos tratam as unidades sociais investigadas como totalidades que desafiam o pesquisador (MARTINS, 2004, p. 292).

Segundo Queiroz (2008) a análise “em seu sentido essencial, significa decompor um texto, fragmentá-lo em seus elementos fundamentais, isto é, separar claramente os diversos componentes, recortá-los, a fim de utilizar somente o que é compatível com a síntese que se busca” (QUEIROZ, 2008, p. 42-43).

Na pesquisa qualitativa o trabalho com análise de dados envolve sua “divisão em unidades manipuláveis, síntese, procura de padrões, descoberta dos aspectos importantes e do que deve ser aprendido e a decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros” (BOGDAN e BIKLEN, 1991, p. 205). Considerando a quantidade de dados coletados nas entrevistas e suas subjetividades, apesar de dividir o processo de análise “em várias fases” que nortearam “uma série de decisões e tarefas” (Ibidem, 1991, p. 205), percebeu-se que processos como a organização dos dados em eixos temáticos e categorias de análise aconteceram ao longo da pesquisa. Esse

processo envolveu desde anotações em notas de campo até a organização do material empírico já em uma etapa final de textualização, pois os dados “não são tão facilmente separáveis em unidades” muito menos “auto-evidentes” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 221).

A etapa de transcrição dos áudios coletados resultou na catalogação dos dados a partir da elaboração de cadernos de entrevista individuais, identificados pela sigla CE, seguidos da nomenclatura de identificação e numerados de acordo com a sequência de realização das entrevistas (CE-1 - CEZAR, CE-2 - LUCAS, CE-3 - ZOCCA, CE-4 - CALOCA). Os músicos optaram em utilizar seus próprios nomes e apelidos para denominação na pesquisa, fato que demonstra o interesse na legitimação e valorização dos seus trabalhos. A utilização de denominação própria difere um pouco do que é apresentado por Bogdan e Biklen (1994), no que diz respeito ao uso de pseudônimo para não expor os entrevistados. Percebeu-se na fala dos entrevistados nenhum ressentimento quanto a essa forma de denominação, pelo contrário, observou-se um interesse em aproximar-se da produção acadêmica a partir da valorização da oportunidade em apresentar suas trajetórias.

Relacionada à questão ética da coleta e tratamento dos dados, soma-se a esse encontro a valorização da etapa de devolução social sempre lembrada no início e ao término das entrevistas. Uma passagem do diário de campo retrata esse momento em uma das entrevistas:

Após encerrar a gravação, as conversas ainda tratavam da temática de pesquisa onde o músico reforçava alguns detalhes abordados. Lembrei o músico sobre a etapa de devolução social na qual teria acesso à textualização da sua fala e nos despedimos. Assim que cheguei ao carro, registrei a fala do músico em meu bloco de anotações. Sobre a etapa de apresentação da textualização da escrita respondeu-me bem descontraído: “Pode usar tudo, acho que não falei nenhuma bobagem [risos], é tudo verdade, tenho meu jeito de falar... As pessoas que citei, todas eu conheço, são meus faixas [risos]” (Diário de Campo, abril de 2016, p. 8).

A transcrição dos áudios coletados nas entrevistas foi efetuada registrando da maneira mais fiel possível a fala dos entrevistados, envolvendo pausas, risadas e vícios de linguagem. Essa passagem da forma oral para a escrita “constitui a primeira versão escrita do depoimento” (ALBERTI, 2013, p. 282). Nessa etapa foram transcritas perguntas e respostas, sendo mantidas “repetições, erros e palavras sem peso semântico” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p.140). Segundo os autores:

Interessa não as palavras em si, pois não é cada palavra exatamente como foi dita que vale, mas o seu significado no conjunto da dissertação de alguém em situação de entrevista e na conjunção de outros textos estabelecidos na mesma perspectiva (MEIHY e HOLANDA, 2015, p.124).

À medida que a transcrição de cada entrevista ocorria, além da tabela, tópicos sobre os músicos eram levantados, sintetizando as informações dos relatos em uma espécie de listagem com o número de página onde as informações se encontravam integralmente (ver Apêndice D).

Esse procedimento se repetiu em cada entrevista contribuindo para a definição dos eixos temáticos sobre os quais se deu a ótica de fragmentação, recorte dos extratos das entrevistas e organização de um novo texto (ver Apêndice E). Considerando a grande quantidade de materiais elaborados a partir da transcrição e fragmentação, simultaneamente a essas etapas foram elaborados quadros individuais sobre cada músico (ver Apêndice F) que reuniam informações sobre os instrumentos praticados: início do aprendizado; estímulos que provocaram o interesse na aprendizagem do instrumento; onde e como ocorreu a formação; atuação com o instrumento; grau de importância; e curiosidades. Essa estratégia está adequada ao que Bogdan e Biklen denominam como “auxiliares visuais”, diferentes figuras que ilustram informações e dão forma a ideias novas que vão surgindo:

Podem ser utilizadas em todas as fases da análise, desde o planejamento até aos produtos finais. Podem variar de grau de sofisticação [...] ajudam-no [pesquisador] habitualmente a visualizar aspectos mais complexos que são difíceis de atingir através da palavra. Podem ajuda-lo a resumir seu pensamento, permitindo-lhe apresentar mais facilmente os seus resultados (1991, p. 217).

Após a leitura completa e atenta de todo o material recolhido nas entrevistas surgiram novos enfoques, observando proximidades e distanciamentos entre os relatos que não eram previstos inicialmente. Os tópicos que estruturaram as tabelas já indicavam informações relevantes e aspectos comuns entre os músicos, sinalizando formatos à estruturação dos eixos temáticos.

Relacionados às impressões apresentadas nos diários de campo<sup>25</sup> e discussões com a comunidade científica em eventos e congressos, reflexões nas

---

<sup>25</sup> Após a realização das duas primeiras entrevistas, as demais já proporcionavam durante o próprio processo de coleta reflexões acerca de singularidades entre o que estava sendo dito pelo músico e o

reuniões do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano, esses enfoques contribuíram à disposição dos extratos das entrevistas em eixos temáticos que não seguiram exatamente a divisão prevista no roteiro geral de entrevistas. Essa dinamização do processo de análise demonstra o caráter constitutivo da análise em pesquisa qualitativa, que não se resume a compreensões estáticas e imutáveis desconsiderando a “subjetividade que resulta da aproximação entre relação sujeito e objeto (empírico)” (MARTINS, 2004, p. 293).

A fragmentação e organização dos extratos da transcrição das entrevistas originou uma nova disposição textual. Como característica, este texto apresentava tópicos do mesmo eixo temático, porém sua organização em cada eixo ainda era dispersa o que exigiu novas análises. Esta etapa envolveu a capacidade de organizar o material empírico avaliando as melhores formas de apresentar e elucidar os dados, seja na apresentação literal da fala do músico, ou utilizando palavras do pesquisador. Essa etapa revelou e fortaleceu a proximidade entre os eixos temáticos, exigindo novos recortes e detalhamento dos dados, esmiuçando-os e esclarecendo as especificidades de cada eixo abordado. Também foram suprimidos alguns vícios de linguagem, como “né”, “ã” e outras palavras repetidas oferecendo maior fluência ao texto com o cuidado de não prejudicar ou alterar sua essência e originalidade. A partir da fragmentação dos dados foi elaborada a textualização (MEIHY e HOLANDA, 2015) resultando na versão final sobre a trajetória de aprendizagem de cada músico apresentada nos próximos capítulos. Para a finalização dessa versão, quando necessário recorreu-se ao entrevistado para a revisão de nomes relativos a cidades e pessoas. Esses esclarecimentos foram solicitados através de e-mail e atendidos demonstrando as relações de respeito e proximidade desenvolvidas nas entrevistas,

Todas as experiências e etapas de envolvimento com os dados promoveram um aprofundamento gradativo de análise, definindo os eixos temáticos e as categorias de análise, que tiveram como propósito elucidar as questões de pesquisa, ou seja, compreender os percursos de aprendizagem desenvolvidos por músicos multi-instrumentistas.

---

que já havia sido coletado. De acordo com os registros nas notas de campo e depois transcritas aos diários de campo, algumas reflexões foram acontecendo, por exemplo: “esse músico também se aproxima de outros instrumentos da mesma família, ou que se associam ao modo de tocar, do instrumento que considera mais importante”; “percebo que os músicos aprendem um novo instrumento de acordo com as situações de trabalho que aparecem”; “a aprendizagem em muitos dos instrumentos é autodidata”.

Cabe ressaltar que a estrutura deste trabalho contempla uma apresentação da trajetória percorrida por cada músico, disposta nos eixos temáticos emergentes da análise. Essa leitura já aponta e direciona para as singularidades que serão trabalhadas no capítulo no qual é realizada a análise transversal dos dados.

#### 3.4.1 Tratamento e arquivamento dos materiais

O processo de gravação das entrevistas foi estruturado de acordo com o local das entrevistas. Como já mencionado, testes e a combinação de diferentes dispositivos de gravação foram realizadas considerando esses fatores. As duas entrevistas realizadas em ambientes mais reservados envolveram as três ferramentas: gravador digital portátil, aparelho celular e notebook. O gravador portátil e o celular quando utilizados resultaram em arquivos *Wav* ou *Wave*. Esse formato é utilizado para otimizar os registros obtendo uma qualidade máxima dos áudios que desta forma podem ser facilmente manipulados e editados. Para a gravação com o notebook, a captação ocorreu com o microfone embutido no aparelho e utilização do software livre *Audacity*. Com este dispositivo o arquivo gerado inicialmente resultou em um projeto<sup>26</sup> com a extensão do programa e posteriormente também salvo em formato *Wav*. Tendo todos os áudios coletados salvos em formato *Wav*, quando necessário foram aplicadas edições, principalmente para a redução de ruídos nas entrevistas coletadas em ambientes públicos, otimizando as audições e favorecendo o processo de transcrição.

Por ser um formato sem compressão, sem perda o *Wav* ocupa muito espaço de armazenamento (Ver Quadro 4). Após as transcrições os arquivos em formato *Wav* foram mantidos e uma cópia convertida para *Mp3* facilitando o armazenamento das entrevistas em diferentes locais.

---

<sup>26</sup> *Audacity Project File* (aup) Formato em que são salvos os arquivos gravados no *Audacity* mantendo o registro das alterações e manipulações realizadas no projeto.

Quadro 4: Armazenamento dos áudios e tamanho das entrevistas

Entrevistados	Duração da Entrevista	Formato Wav	Formato Mp3
Cezar	02:21:02	728.113 KB	132,220 KB
Lucas	01:05:34	338.850 KB	61.476 KB
Zoca	01:13:03	368.000 KB	68.496 KB
Caloca	01:06:40	475.800 KB	91.500 KB

Garantindo o arquivamento e segurança dos áudios adquiridos, assim como os materiais escritos resultantes nos cadernos de entrevista da textualização, os áudios também foram salvos em diferentes locais, como *Pen Drive*<sup>27</sup>, *Google Drive*<sup>28</sup>, CDs de dados e em diferentes computadores. A realização de cópias é um processo altamente recomendável. Pelo menos uma cópia deve ser mantida longe das matrizes “para reduzir ainda mais os riscos de perdas de dados” (ALBERTI, 2013, p. 122).

### 3.4.2 Devolução social

A devolução social é um compromisso da história oral e sempre que possível os resultados “devem em primeiro lugar voltar ao grupo que gerou as entrevistas” (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 1). Esta etapa da pesquisa prevista como o sexto momento da metodologia empregada neste trabalho foi realizada através do envio do texto originado na textualização. Os músicos receberam o material por e-mail e tiveram a oportunidade de ler integralmente todos os dados originados a partir de seus depoimentos. Este momento caracterizou-se como mais um “encontro”, em que além da leitura, breves ajustes e esclarecimentos foram realizados.

<sup>27</sup> *Pen Drive* ou *Memória USB Flash Drive* é um dispositivo de memória constituído por memória flash (EEPROM), com aspecto semelhante a um isqueiro e uma ligação USB tipo A, permitindo a sua conexão a uma porta USB de um computador ou outro equipamento com uma entrada USB <[https://pt.wikipedia.org/wiki/USB\\_flash\\_drive](https://pt.wikipedia.org/wiki/USB_flash_drive)>. Acesso em 21, jan., 2017.

<sup>28</sup> Serviços de disco virtual oferecido pela empresa Google desde abril de 2012. Oferece 5 GB de espaço gratuito para seus usuários. O serviço permite o armazenamento de arquivos na nuvem do Google e possui aplicativos para sincronização para *Windows*, *Mac* e *Android* <<http://www.techtudo.com.br/lancamentos/noticia/2012/04/google-drive-e-lancado-oficialmente.html>>. Acesso em 21 jan. 2017.

## 4. CEZAR FERREIRA

*Eu não definiria os instrumentos como linguagens distintas, mas eu definiria a música como linguagem e os instrumentos todos fazendo parte dessa linguagem. Então eu uso a música como meu alt-falante, como a minha ferramenta de transmissão, de comunicação, de transmitir a mensagem que eu quero dar, então eu quero passar essa mensagem, eu tento passar a mensagem através da música usando a música como linguagem. Que instrumento que eu vou usar pra passar o meu recado, pra dar o meu recado, isso aí na verdade pra mim tanto faz, pra mim como músico (CE-1 – CEZAR, p. 49).*

### 4.1 FORMAÇÃO

#### 4.1.1 Aulas particulares

Cezar Ferreira nasceu em Lagoa Vermelha/RS e com dois anos de idade se mudou para Vacaria “ficando lá até os 14 anos” (CE-1 – CEZAR, p. 6). Iniciou na primeira - série na escola com seis anos, quando fez com que seus pais o levassem “até a Escola de Música Professor Antônio Carlos Borges Cunha” (CE-1 – CEZAR, p. 6).

As primeiras aulas de música ao piano realizadas por Cezar ocorreram com o professor Cunha<sup>29</sup>. As atividades que compuseram o percurso de iniciação musical de Cezar na escola particular, compreendem desde o reconhecimento dos primeiros sinais de representação escrita a peças executadas ao piano:

Foi com Cunha que eu iniciei minha iniciação musical. Apreendi a clave de sol com o Cunha, a clave de fá com Cunha. Lá em Vacaria, eu aos treze anos ganhei uma gaita, eu já tocava piano quando ganhei a gaita ponto [...] Foi uma gaita de oito baixos Hering [...] Nessa época eu já tocava, já fazia pequenos recitais na escola, no colégio, de música clássica ao piano. Então eu já tinha uma formação bem sólida em música. (CE-1 – CEZAR, p. 6-7).

Aos 16 anos, em Caxias do Sul/RS, Cezar continuou os estudos de piano. Segundo o músico, lá indicaram que ele devesse procurar uma professora “melhor”, já que ele já “era muito avançado no piano” (CE-1 – CEZAR, p. 9). Cezar caiu “nas

<sup>29</sup> Antônio Carlos Borges Cunha, nascido em Vacaria, é bacharel em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em música pelo New England Conservatory e doutor em música pela Universidade da Califórnia. Atualmente é professor orientador do Programa de Pós - Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, regente titular da Orquestra Sesi/Fundarte e diretor artístico da Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro de Porto Alegre/RS <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Carlos\\_Borges-Cunha](https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Carlos_Borges-Cunha)>.

mãos da professora Dirce Knijnik<sup>30</sup>, e teve umas aulas particulares com a profissional que “dava aulas para as pessoas que queriam estudar na Europa” (CE-1 – CEZAR, p. 9).

Na infância o mesmo período que compreendeu as aulas particulares de piano no início da formação musical dividiu espaço para o desenvolvimento dos primeiros aprendizados na gaita ponto:

Naquela época era assim: eu tocava piano no conservatório no momento em que eu estudava e tocava gaita no palco com o conjunto, quando eu animava baile. Então era praticamente como se houvessem duas personalidades. O menino que tocava piano e que vestia calça social lá no colégio, nesse caso, colégio São Francisco, colégio Marista em Vacaria, ele lá não vestia bombacha e não animava baile. No momento em que ele saía dali e ia *pro* palco com o conjunto “Os Taquitos”<sup>31</sup>, colocava a bombacha, bota, lenço no pescoço, a indumentária gaúcha e animava baile com a gaita ponto. Então era praticamente dois músicos. Isso já com treze anos, treze, quatorze por aí. (CE-1 – CEZAR, p. 7-8).

Ao começar seus aprendizados na gaita ponto e iniciar suas participações em conjuntos de baile, apresentações em rodeios e festivais, Cezar nunca deixou de estudar piano (CE-1 – CEZAR, p. 9). Apesar do aprendizado nos dois instrumentos iniciar praticamente na mesma época na infância, isso ocorreu “sem uma coisa ter contato com a outra” e praticamente isso era desconhecido pelas pessoas à sua volta:

As professoras de piano, muitas vezes, acho que nem sabiam que eu tocava gaita ponto, ou me viam na TV e diziam assim: “poxa mas como é que tu não me fala que tu vai lançar um disco e tal, né?” Aquilo não era assunto para a aula de piano. E os músicos com os quais eu tocava nos conjuntos de baile, poucos sabiam da minha, de que eu tocava Bach. Até porque o conhecimento deles de música, era muito limitado, eles nem sabem o que é uma ópera, o quê que é uma sinfonia, [...], não era motivo de discussão para o nosso assunto ali no Baile (CE-1 – CEZAR, p. 9).

#### 4.1.2 LP *El Loco*: menino prodígio da gaita ponto

Remetendo à época de 1986, Cezar relata ter sido surpreendido aos 16 anos quando foi “convidado pela Continental uma gravadora muito grande na época para gravar um LP para ser lançado a nível nacional” (CE-1 – CEZAR, p. 8). Segundo o

<sup>30</sup> Dirce Bauer Knijnik é pianista com formação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 1965 e 1988 <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dirce\\_Bauer\\_Knijnik](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dirce_Bauer_Knijnik)>. Acesso em 18, jan., 2017.

<sup>31</sup> Conjunto de baile radicado em Vacaria/RS que atuou entre 1977 e 1985. O grupo teve a música tradicionalista gaúcha como principal representação. Informações do músico colaborador.

músico, aquele período não era como “hoje que os artistas são autônomos, e que gravam seu disco independente, lançam na internet, vendem seu material eles mesmos. Na época era muito difícil um artista fazer um trabalho como aquele”.

A gravação do LP é entendida pelo músico como um “momento crucial” (CE-1 – CEZAR, p. 8) em sua trajetória. O disco denominado *El Loco* foi gravado, exclusivamente, na gaita ponto (CE-1 – CEZAR, p. 8). Toda a etapa de produção, lançamento e divulgação do disco caracterizou um período de profissionalização do músico promovendo a divulgação do seu trabalho:

Eu vim a Porto Alegre. Foi depois de marcado todas as partes burocráticas e, assinado o contrato, no caso com meus pais, porque eu tinha 16 anos. Vim a Porto Alegre e gravei o tal LP, e esse LP tocou muito nas rádios na época de auge da rádio Liberdade aqui em Porto Alegre, que hoje ainda existe, mas não com o alcance que tinha na época, com a audiência que tinha na época. A partir daí veio então a participação nos programas importantes da mídia na época, *Galpão Crioulo*, *Fogo de Chão* [...] Sobretudo de divulgação do trabalho na mídia nacional, eu gravei programas em São Paulo também, não me lembro qual o programa do acordeonista que tinha na TV (CE-1 – CEZAR, p. 8-9).

#### 4.1.3 Bacharel ao piano: formação na Alemanha

Trabalhando como gaiteiro em Erechim no grupo Os Monarcas, Cezar começou a “reformular de forma bem concreta” o seu sonho “que era na época de estudar música no exterior” (CE-1 – CEZAR, p.12) Ao conseguir viajar ao exterior em 1991, atuou durante anos como músico intérprete, porém seu verdadeiro objetivo estava relacionado à busca pela formação acadêmica.

A formação em Bacharelado ao Piano foi realizada na Alemanha. Segundo Cezar, na época “em Hannover tinha uma pessoa dando aula na Musical Schüller, a escola superior de música” (CE-1 – CEZAR, p.19). Esse músico era Roberto Szidon “um pianista muito querido de Porto Alegre que faleceu há seis anos atrás e que fez muito sucesso no Brasil nos anos 60 e 70”. O músico, ao referir-se ao professor Roberto Szidon, relata que se não fosse ele provavelmente não teria conseguido estudar lá (CE-1 – CEZAR, p.19).

A preparação para a seleção ao ensino superior revelou-se outro desafio. De acordo com o músico, “na Alemanha as escolas superiores têm provas específicas” que se diferenciam do Brasil por não terem “outras matérias, matérias comuns, matemática, história, português” (CE-1 – CEZAR, p.19). Para Cezar a prova “por ser

específica do instrumento é também um pouco mais difícil, mas passando naquela prova específica do instrumento, o estudante seja ele alemão ou não, ganha uma vaga para fazer o curso superior de música” (CE-1 – CEZAR, p.19). Cezar fez “jus a essa oportunidade” e acredita que “se não tivesse a ajuda do Roberto provavelmente não conseguiria porque o repertório exigido era bastante complicado” (CE-1 – CEZAR, p.19). A primeira tentativa de ingresso ocorreu em 1993 em Hannover na qual o músico não obteve êxito. Em 1994, Cezar prestou a prova em “sete cidades” e “já com mais experiência” (CE-1 – CEZAR, p.19) passou em três. Ao superar a seleção para a universidade, Cezar teve que trocar de cidade, indo para Düsseldorf para acompanhar o professor Roberto Szidon.

Cezar estudou em Düsseldorf de 1994 a 2000 graduando-se no curso de bacharel ao piano (CE-1 – CEZAR, p. 20). Durante esse período trabalhou “como músico intérprete em Düsseldorf e região” (CE-1 – CEZAR, p. 20), período em que não tocou acordeom como detalha:

- C – O acordeom ficou adormecido por 10 anos.
- G – 10 anos sem tocar o acordeom.
- C – Sem tocar o acordeom.
- G – Esse sem tocar era em relação a apresentações, ou realmente...
- C – Sem tocar em absoluto, nem em casa, nem em apresentações. Houve um desinteresse de minha parte, não sei se por estar focado no...
- G – Na formação em piano...
- C – Na formação acadêmica. E ou por talvez naquele momento não apareceu chances também, eu também não fui atrás de trabalho comercial como intérprete do acordeom e em seguida o acordeom foi deixado de lado (CE-1 – CEZAR, p. 20).

Após concluir a formação em piano em Düsseldorf em 2000, Cezar decidiu “progredir nos estudos, continuar estudando, mais na área do jazz, que na faculdade lá em Düsseldorf, pelo menos até a aquela época que estudava não tinha<sup>32</sup>” (CE-1 – CEZAR, p. 20).

Apesar da afirmação precoce alcançada na adolescência em conjuntos de baile que caracterizavam sua atuação neste período, Cezar se opôs aos colegas de profissão e partiu para a Europa com o intuito de estudar piano, etapa que é definida como a concretização de um sonho. Além dos estudos, suas atividades foram ampliadas por uma vasta trajetória de shows, apresentações e concertos em vários

---

<sup>32</sup> De acordo com o músico “a Alemanha é um dos primeiros países europeus que institui o curso de Bacharelado em jazz depois dos Estados Unidos”, sendo que “a primeira cidade que teve esse curso foi Darmstadt que é perto de Frankfurt” e após “veio Colônia” (CE-1 – CEZAR, p. 20-21).

países da Europa. No próximo capítulo serão apresentadas as especificidades sobre a atuação do músico como gaitero em conjuntos de baile, a trajetória de aprendizado e atuação na Europa e as atividades profissionais desenvolvidas após retorno ao Brasil.

## 4.2 ATUAÇÃO

Durante a entrevista Cezar se mostrou envolvido com a temática da pesquisa e ao iniciar seu relato sobre a atuação profissional propôs “fazer um resgate geral rápido” e ir retomando o que eu julgasse interessante (CE-1 – CEZAR, p. 2). Ele descreveu sua atuação “em três blocos grandes”, distribuídos no trabalho como músico em “dois setores como intérprete”, gaita ponto e piano, e outro setor caracterizado pela “atividade como professor de música, na área da educação musical” em que leciona o acordeom diatônico, presencialmente para cerca de 20 alunos, além de aulas *on-line* do instrumento para alunos de vários países (CE-1 – CEZAR, p. 2). As formas de atuação serão apresentadas neste capítulo em subitens de acordo com a divisão estabelecida pelo músico.

### 4.2.1 Ser músico

#### 4.2.1.1 Trabalhando como gaitero

A experiência adquirida como “músico que anima bailes com instrumento chamado gaita ponto aqui no Sul” foi fundamental para a profissionalização de Cezar. No caso da gaita, por não ter feito aulas específicas para o aprendizado do instrumento que utilizava nos bailes, seu aperfeiçoamento técnico é resultado das práticas que realizava, seja em conjuntos instrumentais ou em apresentações solo. Cezar trabalhou “mais ou menos 10 anos animando bailes, ou seja, tocando música *pra* dançar que é diferente da música para ouvir”. Segundo o músico:

A música para dançar tem um intuito sobretudo rítmico, e com esse instrumento, com a gaita ponto eu gravei LPs, participei de festivais, fiquei conhecido aqui nos anos 80, e principalmente nos anos 80 como músico e tal, iniciei uma carreira (CE-1 – CEZAR, p. 2)

Cezar relata que “no final de março de 1991” enquanto tocava os últimos bailes com Os Monarcas já “firmava o contato com esses colegas que tocavam num

bar em Genebra na Suíça” buscando averiguar se havia “espaço para ir tocar o acordeom e o piano” (CE-1 – CEZAR, p. 13). As habilidades de Cezar na gaita foram fundamentais para conseguir trabalhos no exterior. O músico relata que mandou “uns LPs para lá, na época não tinha CD, 91, e o dono do bar gostou dos LPs e tal disse: manda vir o músico aí” (CE-1 – CEZAR, p. 13).

A inexistência de instrumentos de foles no grupo com o qual Cezar iria começar seu trabalho no exterior, associado a uma canção de sucesso na época, a lambada *Chorando se foi* cujo tema da introdução originalmente era de bandoneon consolidaram um “ponto interessante de *starts* na Suíça (CE-1 – CEZAR, p.13).

Os primeiros trabalhos realizados por Cezar como músico estão representados pela atuação como gaiteiro em conjuntos com ênfase na música tradicionalista gaúcha. Em sua primeira experiência com o conjunto Os Taquitos, da cidade de Vacaria/RS o músico recebeu “um convite de um empresário para ir morar em Curitiba” (CE-1 – CEZAR, p.10). Após permanecer “um pouco em Porto Alegre” foi para Curitiba e se instalou como músico, tocava num conjunto e participava também de concursos e rodeios (CE-1 – CEZAR, p.10). Em Curitiba, ele conheceu “um grupo também de baile de Erechim chamado Os Veteranos<sup>33</sup>”, que o trouxe de volta para o Rio Grande do Sul em meados dos anos 87 e 88. Em Erechim, o músico ficou um “tempo com esse grupo Os Veteranos” e posteriormente foi “chamado para tocar com Os Monarcas, que também é um grupo de Erechim” (CE-1 – CEZAR, p. 10).

#### 4.2.1.2 Trabalhando como pianista

Cezar iniciou seu “aprendizado musical com piano aos seis anos e nunca parou de estudar”, com 46 anos, sua trajetória no instrumento já compreende 40 anos. Como já mencionado, desse percurso faz parte uma formação em Bacharelado em piano erudito na Alemanha e uma especialização em jazz piano (CE-1 - CEZAR, p. 3-4).

À época da entrevista Cezar tocava piano “em áreas públicas” como “shopping centers, restaurantes” e “esporadicamente” atuava também “em festas de casamentos ou festas de comemoração de algum jubileu” (CE-1 – CEZAR, p. 4). O

---

<sup>33</sup> “Os Veteranos” é a denominação de um conjunto de música tradicionalista gaúcha que existiu entre 1982 e 1991. Informações do colaborador.

músico relata “já exercia essa atividade de forma bastante intensiva, quase que um trabalho principal” (CE-1 – CEZAR, p. 4).

A manutenção do repertório através da prática como pianista é preocupação constante do músico, porém a escassez de locais para apresentação diminuiu os rendimentos financeiros limitando o investimento do músico à sequência nesta iniciativa de trabalho, situação determinante para a atuação como professor.

Outro trabalho desenvolvido por Cezar foi como “pianista oficial de um hotel cinco estrelas chamado Suíça Hotel, lá em Düsseldorf, durante oito anos” (CE-1 – CEZAR, p. 21). De acordo com o músico “os hotéis cinco estrelas têm pianistas da casa” que são contratados, mas “não existe carteira de trabalho”, porém em um comparativo com o seu país de origem “se fosse no Brasil seria com carteira de trabalho e tal” (CE-1 – CEZAR, p. 21).

Para o músico o trabalho de “oito anos nesse hotel foi muito bom” porque “dava uma estabilidade” (CE-1 – CEZAR, p. 21). O trabalho como pianista no Suíça Hotel garantia o suficiente para o sustento do músico em uma rotina de “nove horas de trabalho por semana”, porém o restante do tempo era aproveitado para complementar os rendimentos.

#### 4.2.1.3 Ser músico no exterior

No período em que atuava em conjuntos de baile Cezar começou a planejar sua ida à Europa. “De forma concreta” começou a “buscar endereços no exterior de músicos, colegas que já tivessem no exterior, nesse caso na Europa e que pudessem me servir de âncora lá”, pois “queria simplesmente trabalhar como músico no exterior e se possível estudar numa academia no exterior” (CE-1 – CEZAR, p. 12).

Um dos maiores desafios do músico era a aquisição de recursos para a viagem. Os primeiros contatos no exterior afirmaram-se através de “um sinal na Suíça Francesa” efetuado “por músicos de Curitiba que moravam lá que talvez eu pudesse trabalhar com eles” (CE-1 – CEZAR, p. 13). “Paralelamente a isso” o músico começou a “estudar línguas estrangeiras” e “depois de um ano economizando dinheiro” chegou “um dia para o pessoal do conjunto [Os Monarcas] e

disse que queria sair, que *ia embora*” (CE-1 – CEZAR, p. 13). Cezar relata a surpresa dos colegas músicos “e naturalmente ninguém acreditou”.

Na Europa, Cezar trabalhou muito no que intitula “música de rua, música para tocar fora” (CE-1 – CEZAR, p. 13). O músico relata que chegou “em uma época muito boa” na Europa e conseguiu “muito trabalho”, pois “nos meses quentes da Europa tem músicos em toda a rua, toda parte tem músicos tocando” (CE-1 – CEZAR, p. 14). Com o intuito de “apresentar uma questão um pouquinho cultural para explicar” o músico relata que “os bares nas grandes cidades da Europa têm uma tradição de colocar músicos tocando no lado de fora” (CE-1 – CEZAR, p. 14).

O músico destaca que “naturalmente no inverno têm milhares de concertos lá” porém para os “músicos que tocam música popular brasileira” essa prática “é muito forte no verão” (CE-1 – CEZAR, p. 14). Entre os estilos e gêneros tocados no exterior Cezar destaca “o samba, bossa nova, pode ser até a música da Bahia, na época já se via um pouco de banda Eva, essas coisas, o axé essa música da Bahia e tal” (CE-1 – CEZAR, p. 14).

Cezar enfrentou dificuldades com o inverno europeu, determinante à redução da música de rua, o que resultou em menos oportunidades de trabalho na Suíça. Quando já estava quase sem trabalho “um cliente do bar, um francês chamado “Jaqui” que tinha uma rede de coquetelarias na França, em cidades chamadas Toulon, Le Bain e em Annemasse” (CE-1 – CEZAR, p. 14) se dispôs a contratar Cezar. Após chegar em território francês, Cezar tocou na coquetelaria “Le Kama Sutra”:

C - Surgiu uma oportunidade de usar o multi-instrumentalismo pois os bares Le Kama Sutra tinham uma estrutura muito boa de som, de PA e em cada restaurante tinha um piano de cauda. Então eu tocava tanto às vezes como *one man band* uma pessoa que fazia a banda ou às vezes eu tocava com um percussionista.

G - Nesse teu conceito de *one man band*, tu tocavas os instrumentos separados ou simultaneamente?

C – Nunca simultaneamente. Então eu tocava, fazia blocos. Então eu tocava no piano de cauda música instrumental, eu tocava acordeom, o repertório do acordeom muitas vezes era música argentina, o tango, muito conhecido na Europa (CE-1 – CEZAR, p.15).

Em meio à rotina de trabalhos como músico na Alemanha, Cezar buscou concretizar o seu objetivo que “era estudar na academia” e “não diretamente tocar em bar” apesar de “a experiência de atuar como músico, intérprete na Europa” ser

considerada por ele como “o sonho de quase todo músico brasileiro” (CE-1 – CEZAR, p.18).

Outra atividade que o músico “desenvolvia de forma regular, talvez seja a única atividade regular” fora “apresentações de piano, como intérprete de piano, de música instrumental num restaurante aqui em Porto Alegre/RS” (CE-1 – CEZAR, p. 33). Esse trabalho ocorria “regularmente uma vez por semana”, mas já foi desenvolvido “com bastante intensidade” pelo músico em outros locais da mesma cidade (CE-1 – CEZAR, p. 33).

Entre os trabalhos de atuação como músico no Brasil, Cezar dedicou-se à época da entrevista ao trabalho com uma pequena turnê de concerto de fado, na qual atuava como acordeonista, inclusive fazendo “apresentações públicas com esse repertório” (CE-1 – CEZAR, p. 32-33). Esse grupo acompanhava “uma cantora de fados, uma cantora portuguesa” que na época da entrevista morava no Brasil. O convite para participar do projeto surgiu em 2015 com o espetáculo *A grande noite de fados* (CE-1- CEZAR, p. 33). A composição envolvia “um violão com afinação normal, clássica, uma viola portuguesa, a cantora” e Cezar ao acordeom (CE-1 – CEZAR, p. 32-33).

#### 4.2.2 Ser professor de música

Quando radicado em Erechim, Cezar participava do cenário musical da cidade através da prática em conjuntos de baile e identificou algumas necessidades na cidade que caracterizaram oportunidade de trabalho, a grande demanda de alunos que não eram absorvidos pelas instituições que já existiam na comunidade:

Havendo interesse, muito interesse da comunidade erexinense em aprender gaita ponto e não tinha professor e eu, embora estudasse nessa escola municipal, abri mais ou menos na mesma rua uma escola de música para complementar, vamos dizer assim, a necessidade da comunidade. Essa escola no caso, Escola de Música Cezar Ferreira, eu dava aula de piano, teclado, gaita ponto (CE-1 – CEZAR, p.10).

Além da inexistência de professor de gaita ponto e da escassez de professores para outros instrumentos, “por uma necessidade de mercado” Cezar começou “a dar aula de violão”, situação que exigiu estratégias para estudo do instrumento:

Na minha opinião, são necessidades de mercado muitas vezes que levam a gente a, ou a optar por estilos que vão exigir um outro instrumento, ou propriamente a exigência do instrumento *pra* um determinado fim, nesse caso, para dar aula de violão (CE-1 – CEZAR, p.10).

As aulas de gaita ponto, na época da entrevista, eram presenciais para 20 alunos, e paralelamente “um projeto de aulas via internet, também do mesmo instrumento” era desenvolvido (CE-1 – CEZAR, p. 3). Sobre as aulas *on-line* o músico que lecionava em 5 idiomas não conseguiu afirmar “o número de alunos porque eles tãem em 4 continentes” (CE-1 – CEZAR, p. 3).

O músico aponta as aulas *on-line* como determinantes à divulgação do seu trabalho como gaiteiro. Cezar possui um canal do *Youtube* onde expõe “vídeos exclusivamente de gaita ponto”:

Esses vídeos são didáticos. Tem muitos deles que são didáticos e muitos deles que são *pra* divulgar o meu trabalho como acordeomista. Essa página lá no *Youtube* ela funciona desde 2012 e revelou-se como excelente veículo de divulgação e com uma audiência<sup>34</sup> estrondosa [mais de 1.000.000 de visualizações] que me surpreendeu muito. E eu ensaio também para fazer os vídeos para botar no *Youtube*, então assim, a influência da mídia, da internet no trabalho do músico. Eu diria que uma das coisas que mantém o meu repertório de gaita ponto é a manutenção do meu canal lá no *Youtube*, da gaita ponto. Eu semanalmente procuro colocar um vídeo lá, tirar uma música nova, ou fazer uma versão de uma música que eu já tocava para colocar lá (CE-1 – CEZAR, p. 39).

Os vídeos didáticos são gravados “90% em casa” e esporadicamente quando o músico sai “para fazer uma viagem, algum show ou alguma coisa” aproveita o espaço para “gravar um videozinho” (CE-1 – CEZAR, p. 39). Para sua surpresa, quando começou a gravar os vídeos de gaita ponto no *Youtube*, percebeu “que tem pouquíssimos professores de gaita ponto no mundo se dedicando para criar um material didático *pra* esse instrumento”:

Os meus vídeos eu organizei também em DVD e eu distribuo esses DVDs em quatro continentes, em oito países, só pelo *Youtube*, quer dizer com propaganda do *Youtube*, que serve como veículo publicitário, mas o marketing de venda através do e-mail. Então, eles

<sup>34</sup> O Canal “Cezar Ferreira” no *Youtube* localiza-se no endereço <https://www.youtube.com/user/taraconaghushi>, tendo 3.642 inscritos e 1.129.742 visualizações até dia 11/12/2016, às 15h45. Um site de tablaturas <<http://flvani.github.io/diatonic-map/mapa.html#>> mantido pelo músico tem aproximadamente mais ou menos 30 visualizações por dia.

são encomendados por e-mail e as pessoas chegam até mim unicamente pelo e-mail (CE-1 – CEZAR, p. 40-41).

Apesar de já ter lecionado “o piano também, já mais ou menos 6 anos” não oferece mais aulas deste instrumento “por uma questão de escolha” (CE-1 – CEZAR, p. 3) e por decorrência de uma análise de mercado considerando a grande quantidade de publicações para aulas de piano já existentes. Cezar relata que não existe “um público para as aulas de piano na internet, ou *pra* vídeos de piano na internet. Aulas de piano na internet já tem dois milhões de professores aí” (CE-1 – CEZAR, p. 40).

A atuação como pianista já mencionada, não oferecia ao músico na época da entrevista o mesmo retorno financeiro que as aulas de gaita ponto pela “ausência de lugares para tocar” (CE-1 – CEZAR, p. 40). Os baixos cachês para trabalhos como pianista dificultam a atuação e constituem “um desafio muito grande porque envolve naturalmente uma logística” sendo que quando está tocando, apesar de fazê-lo para manter o repertório do piano como registrado anteriormente, naquele momento “não estando dando aula, automaticamente não estou ganhando dinheiro”.

Além de músico e professor, Cezar possui “uma formação em Letras Alemão/Português” (CE-1 – CEZAR, p. 40) realizada de 2009 a 2013. Em Porto Alegre, cidade onde o músico reside, Cezar só trabalhou como professor “com as línguas em escolas particulares” e “por questões de mercado” decidiu dedicar-se “exclusivamente às aulas particulares” em sua casa, onde oferece “tanto aula de música como de línguas” (CE-1 – CEZAR, p. 40).

#### 4.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MUSICAIS

A prática em diferentes instrumentos é caracterizada pela divisão do tempo de estudo, geralmente associada à frequência de trabalhos realizados com cada instrumento em um determinado período. O tempo que o músico passa com cada instrumento está diretamente conectado ao atendimento das exigências do mercado, que podem, de acordo com as particularidades de cada músico ter um envolvimento mais ou menos duradouro com determinado instrumento. Essa situação não é caracterizada como utilização de uns em detrimento a outros, pois os interesses na sonoridade, nas características e possibilidades dos instrumentos são mantidos,

porém ocorre uma seleção do que precisa ser feito em determinado período para determinados trabalhos.

Ao relatar os instrumentos que está tocando ou que já tocou, Cezar de certa forma promove uma hierarquização da importância dos instrumentos associada à frequência de exploração e ao reconhecimento do próprio envolvimento com eles ao caracterizar-se como músico:

Atualmente os instrumentos que eu continuo tocando diariamente são o piano e acordeom diatônico, que é a gaita ponto. Num momento e outro que eu recebo amigos em casa, uma festinha, eu puxo o violão, tento reaver alguma coisa que ficou perdida daquele tempo lá da Suíça e da França, uma bossa, um sambinha e tal na roda de amigos. Mas eu não diria que hoje, que eu sou violonista, que eu toco violão. Hoje eu não me reconheceria como tal, que eu não *tô* atuando em nenhuma banda, não me apresento cantando e tocando violão, mas num momento e outro em casa eu pego o violão e revejo alguma coisa assim, depois guardo e pronto. A flauta eu há muitos anos eu não toco mais. Já toquei flauta doce de forma bastante intensiva, e fui na época, não querendo me auto elogiar aqui, mas tive oportunidades em que eu fui elogiado por professores de flauta doce em específico que assistiram apresentações e elogiaram muito a entonação, tom e tal. Provavelmente, mesmo sem ter nunca tido aula de flauta eu devo ter atingido por insistência de autodidata um nível bastante bom pra época (CE-1 – CEZAR, p. 23-24).

A diferença de envolvimento com cada instrumento fica em evidência quando Cezar relata a prática em instrumentos com os quais convive menos e a utilização de instrumentos para trabalho bem específicos, como gravações ou apresentações:

Eu tenho um instrumento que eu gosto muito e que às vezes eu toco na brincadeira que é a kalimba. Eu usei durante as apresentações com o Trio de Janeiro nos últimos anos. Não tenho atividade de intérprete atualmente com a kalimba, mas gosto de tocar (CE-1 – CEZAR, p. 24).

Além desses instrumentos revela:

Eu comprei há muitos anos lá em Curitiba de um amigo, 3 zamponha que tão lá em casa e eu já toquei zamponha em alguma apresentação na época que eu tava lá em Curitiba. Teve uma época que a gente chamava o nosso estilo de música “latino americana”, dá *pra* notar no disco *Seleções* que eu toco. *El condor pasa* e *Carnavalito* são músicas do folclore andino, essas músicas eu cheguei a tocar em zamponha, mas elas estão lá em casa e eu não toco mais zamponha (CE-1 – CEZAR, p. 24-25).

#### 4.3.1 Piano: o primeiro instrumento

O primeiro instrumento musical aprendido por Cezar foi o piano. O músico destaca que o seu “aprendizado de piano, foi o que eu chamaria aqui no Brasil de um aprendizado bastante clássico, bastante formal” desenvolvido na “Escola do Professor Antônio Carlos Cunha” (CE-1 – CEZAR, p. 25). O início do aprendizado começou “já pela partitura e com aulas de teoria em paralelo” caracterizado pelo músico como um “aprendizado bem clássico pelo piano” sendo que aos “oito, nove anos” o músico “já sabia muito de teoria e harmonia e lia muito bem clave de fá e clave de sol sem problema algum” (CE-1 – CEZAR, p. 25).

Ao ser questionado sobre os instrumentistas que são referências para a prática e estudo ao piano, Cezar classificou a pergunta como “a mais difícil de todas” sendo difícil destacar “um músico em especial” considerando “quarenta anos” de atuação (CE-1 – CEZAR, p. 31). No entanto, a sua vestimenta no dia da entrevista e o tom carregado ao falar de seu professor, exaltam suas preferências de acordo com os estilos e gêneros praticados ao instrumento:

Um que eu gosto muito, que me influenciou bastante quando eu fui procurar o estudo de jazz lá na Alemanha, você deve notar visualmente aqui [mostrando a camiseta], tô com a camiseta dele aqui, Chris Jarret. Jazz piano sempre fui muito influenciado pelo Chris Jarret. Na parte do piano clássico eu diria que o Roberto Szidon, que foi meu professor é o músico que mais me influenciou, sem dúvida alguma, em termos de sonoridade tem tudo. Tudo que eu consegui aprender em termos de concerto foi com o Roberto (CE-1 – CEZAR, p. 31).

Entre as implicações de tocar mais instrumentos, Cezar considera que o aprendizado de cada um tem “gavetas” que “além de ter a dificuldade de manter os instrumentos a técnica dos instrumentos, tem que manter os repertórios” o que ao piano “atualmente está difícil de manter pelo simples fato, não tem muitos locais em que se toca piano aqui no Brasil”, (CE-1 – CEZAR, p. 37) e dava como exemplo a cidade de Porto Alegre onde o músico reside:

Na cidade onde eu moro não há atualmente muitos lugares onde se tem o hábito de escutar um pianista. Já houve mais. Por exemplo, eu toquei 12 anos num shopping center de Porto Alegre, chamado Shopping Praia de Belas, Centro de Compras Praia de Belas. Lá eu toquei durante 12 anos, tinha um piano de cauda lá e em 2014 esse piano foi tirado do shopping, por um motivo que nunca me foi justificado o por que. Simplesmente tiraram o piano de lá (CE-1 – CEZAR, p. 37).

Para Cezar em Porto Alegre ocorreu uma “redução de locais pra tocar” percebida por já ter tocado “em vários locais” da cidade que “não têm mais piano” (CE-1 – CEZAR, p. 37). Cezar tocou no hotel “Plaza São Rafael nos anos de 2003 e 2004” quando o hotel “foi vendido e a nova administração tirou o piano do hotel, então não tem mais música” (CE-1 – CEZAR, p. 37). Segundo o músico, na “dificuldade de locais para apresentação” promove “a dificuldade de manutenção do repertório”:

Como eu toquei muito tempo piano em locais públicos assim na Europa, dentro do repertório popular eu tenho mais ou menos 300 músicas de cor. Eu posso tocar mais ou menos, vamos dizer aí, de seis a oito horas em blocos de 45 minutos sem repetir nenhuma música, isso tocando as músicas de dois minutos, três minutos, não precisa ser longa. E esse repertório ele se mantém, como é que um músico mantém esse repertório? O músico mantém esse repertório usando da atividade de trabalho, ou seja, tendo lugares pra tocar, e o lugar que eu tinha aqui era o Shopping Praia de Belas, lá eu tocava às vezes fazendo no domingo quatro horas, então dá *pra* dar uma boa ensaiada no repertório. No sábado, nós chegávamos a tocar, deixa eu ver, sete horas lá. Porque aí a gente fazia o horário das 12 às 20, com pausas, no meio da tarde fazia pausa de uma hora, mas assim tudo junto dá umas seis horas e meia de música no mínimo. Então sábado era o dia de passar todo o repertório (CE-1 – CEZAR, p. 37-38).

#### 4.3.2 Gaita Ponto: tocar como Renato Borghetti

O acordeom diatônico é popularmente conhecido como Gaita Ponto. Diferente do acordeom que possui a disposição de teclas como do piano, a gaita ponto é composta por botões e chamada de acordeom diatônico por cada botão possuir duas sonoridades, uma nota para o movimento de abrir o fole e outra nota ao fechar o fole. No Brasil, o instrumento foi recebido e espalhado pela chegada dos imigrantes alemães e italianos, sendo adequado de acordo as características regionais. No nordeste, a gaita foi adaptada à realidade dos cantos e danças folclóricas da região, sendo diferente da gaita utilizada na região sul na música tradicionalista gaúcha.

Caracterizando a música nordestina, Cezar cita como referência o músico Sivuca<sup>35</sup> que diz que ela é “estritamente portuguesa” sendo que “a sanfona de oito

---

<sup>35</sup> Severino Dias de Oliveira, mais conhecido como Sivuca (1930-2006) foi um multi-instrumentista, maestro, arranjador, compositor, orquestrador e cantor brasileiro. Suas composições e trabalhos incluem, dentre outros ritmos, choros, frevos, forró, baião, música clássica, blues, jazz, entre muitos outros <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sivuca>>.

baixos” é o “instrumento que tá sempre nestas festas aí” parecida com “a nossa gaita ponto, mas que adaptado com escala diferente” (CE-1 – CEZAR, p. 36). O caráter regional dos instrumentos implica em diferenças “na organização das notas nos botões”, o que muda o jeito e a forma de tocar o instrumento e, conseqüentemente, a sua aplicação ao repertório:

Se eu pegar uma sanfona de oito baixos, um acordeom de oito baixos lá do nordeste, e pegar uma gaita de oito baixos aqui no sul, seja no Rio Grande do Sul, Santa Catarina ou Paraná, o músico que toca o instrumento do nordeste ele não toca o do sul, a gaita ponto, embora visualmente é o mesmo instrumento. E o músico que toca a gaita ponto ele não toca o instrumento do norte, porque a escala é muito diferente (CE-1 – CEZAR, p. 36).

O músico apresenta um exemplo comparativo entre as gaitas do sul e nordeste:

Enquanto que o nosso instrumento aqui, o instrumento do sul, vou chamar de instrumento sulista, ele é organizado numa base de ciclos de quintas, então eles são afinados, por exemplo, em, ou ciclo de quartas como quiser, eles são afinados em sol e dó, ou ré e sol, mi e lá, dó e fá também uma afinação bem comum aqui, no nordeste os instrumentos são cromáticos e eles são afinados numa base, num princípio de meio tom, por exemplo, eles são afinados em dó e si (CE-1 – CEZAR, p. 36).

Apesar da proximidade física e terem o mesmo nome, as diferenças de estrutura e composição entre as gaitas do sul e nordeste no que diz respeito à disposição das notas caracterizaram, para Cezar, o aprendizado de um novo instrumento que acaba “sendo completamente diferente daquele que vinha tocando lá desde a infância” (CE-1 – CEZAR, p. 36).

Movido pela curiosidade, Cezar relata ter criado “um outro repertório” e aprendeu a tocar o instrumento não por obrigação mas “porque quis” (CE-1 – CEZAR, p. 36). Suas atividades de estudo constituíram “um repertório nordestino de ritmos que não são comuns aqui no sul, que são o arrasta-pé, o forró, o xaxado, o coco, o xote nordestino, o samba também nordestino, que não é o samba do Rio e choro também” (CE-1 – CEZAR, p. 36). As características de afinação das gaitas ponto determinam possibilidades práticas, aumentando ou limitando a capacidade de execução de canções de determinado estilo ou gênero:

Nesse instrumento do nordeste se toca bastante chorinho porque ele tem a escala cromática. No nosso instrumento aqui do sul é quase que impossível tocar um choro, que como ele tem baseado na escala de tons inteiros, e o choro brasileiro é uma música estritamente

cromática, bastante cromática, não tem como tocar (CE-1 – CEZAR, p. 36-37)

O músico relata possuir “todos esses instrumentos” que em quantidade se resumem a “nove acordeons, todos eles são afinados em tons diferentes, porque o acordeom diatônico tem uma particularidade, o acordeom diatônico não tem uma escala completa por isso ele toca em determinadas tonalidades” (CE-1 – CEZAR, p. 24).

Além de ter vários instrumentos Cezar convive com a necessidade de ter diferentes acordeons de acordo com as diferentes tonalidades. Somam-se ao leque de instrumentos do músico “um piano, três teclados” “um violão”, e “umas quatro flautas-doces guardadas” (CE-1 – CEZAR, p. 24) que o músico não usa mais.

O interesse pela gaita ponto, instrumento utilizado para tocar bailes iniciou “aos treze anos” e “surge através da influência de um músico em especial aqui no Rio Grande do Sul que é o Renato Borghetti” (CE-1 – CEZAR, p. 7). De acordo com Cezar “houve um período aqui no Rio Grande do Sul que todo guri queria tocar gaita ponto, isso foi mais ou menos em 84 quando estourou o primeiro disco do Renato Borghetti que vendeu assim abusivamente em quatro meses 100.000 cópias” (CE-1 – CEZAR, p. 7). O músico se considera “parte dessa geração, desses meninos que também viram na mídia” uma oportunidade e “foram altamente influenciados” (CE-1 – CEZAR, p. 7) para tocar gaita. A assimilação da técnica foi muito rápida:

Dos treze anos para a profissionalização fui muito rápido, um golpe rapidíssimo porque como havia um interesse comercial nesse estilo de música instrumental da gaita ponto rapidamente aparecerem convites para tocar em conjuntos, eu ainda com 14 anos, com 15 anos. A minha mãe, no caso, tinha que assinar um documento de, uma procuração *pra* um dos músicos ficar responsável por mim, por que eu era menor, né? E naquela época eu já viajava para os Estados de Santa Catarina, Paraná e pelo Rio Grande do Sul todo. Meu primeiro conjunto chamou-se “Os Taquitos”, lá de Vacaria (CE-1 – CEZAR, p. 7).

O músico relata que a partir de “conversas com colegas” a “maioria dos gaiteiros de gaita ponto aqui do Rio Grande do Sul, quase todos eles, quase que sem exceção, começaram a tocar dentro do CTG”<sup>36</sup> (CE-1 – CEZAR, p. 25). No caso

---

<sup>36</sup> Os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) são sociedades civis sem fins lucrativos, que buscam divulgar as tradições e o folclore da cultura gaúcha. São entidades tradicionalistas que cultivam a cultura e os costumes do Estado do Rio Grande do Sul no Brasil através de atividades associativas e recreativas.

de Cezar isso “não é uma exceção” e aos “treze anos já participava do CTG Porteira do Rio Grande, lá em Vacaria” (CE-1 – CEZAR, p. 25). O envolvimento com o “ambiente do CTG, das danças gaúchas, das invernadas e tal” foi quem aproximou o músico ao instrumento, pois como relata o “nosso estado tem uma relação muito forte com o folclore gaúcho e com as danças do CTG” (CE-1 – CEZAR, p. 25).

Além de constituir um incentivo para o aprendizado o CTG caracterizou-se como um ambiente formativo e de trabalho, pois de imediato “gerou a oportunidade de tocar o instrumento” e se “apresentar com o instrumento já lá dentro do contexto do CTG”:

Tinha a invernada artística, o grupo de danças, tem um conjunto que anima, que faz a música, música ao vivo para invernada dançar. E automaticamente no momento que eu adquiri o instrumento e aprendi a tocar o instrumento de forma autodidata, eu automaticamente já recebi o convite pra participar do grupo que tocava pra invernada e participar das apresentações, e ali foi o meu primeiro salto como intérprete de gaita ponto (CE-1 – CEZAR, p. 26).

Como já abordado, de forma concomitante ao aprendizado autodidata de gaita ponto, Cezar realizava aulas de piano na escola de música do professor Antônio Carlos Borges Cunha. Na época que cursava “o primeiro grau, isso era séries finais, sétima, oitava série” Cezar recebeu um convite de modo “absolutamente prático” da “comunidade escolar para apresentar” na “festa junina, no aniversário do colégio, no evento do dia das mães, dia dos pais” (CE-1 – CEZAR, p.26). Entre as apresentações nos eventos cívicos “uma das apresentações que marcou foi o convite por parte da escola para me apresentar na Feira do Livro de Vacaria” o que fez com que o aluno montasse “um grupinho na escola, com os coleguinhas de aula, que tinha inclusive um nome, era o grupo Alma Nativa, meu primeiro conjunto formado na escola”:

O Alma Nativa começou a ser convidado para tocar na rádio, na rádio local, Rádio “Fátima” de Vacaria e *pra* tocar na Feira do Livro. Já nos tornamos conhecidos. De repente a gente estava tocando um festival nativista. Teve um festival nativista estudantil, lá em Vacaria, e o Alma Nativa participou das eliminatórias e tirou o segundo lugar.  
G – Segundo lugar. E tu nesse período tocavas gaita?  
C – Tocava gaita e estudava piano. Eu nunca parei de estudar piano (CE-1 – CEZAR, p. 26).

Quando questionado sobre a realização de aulas para gaita ponto, o músico relatou que seus “pais convidaram um amigo que eles tinham, que era acordeonista

e que tinha um conjunto lá em Vacaria, o nome dele era Lori Barbosa e o conjunto dele chamava-se ‘Esporra de Prata’”:

Entre um churrasco e outro que esse Lori Barbosa era convidado lá para participar de eventos familiares lá na minha casa. Eu fui apresentado a esse músico, ao Lori e ele me passou alguma coisa da gaita ponto, porque ele tocava, mas assim muito informalmente. Ele me mostrou alguma coisa e aquilo me serviu de, acho que mais do que uma aula propriamente de técnica ou coisa assim, me serviu muito de incentivo, aí já aprendi a tocar uma música e ele me elogiava e tal não sei o quê. Mais tarde eu comecei a divulgar lá na cidade que Lori tinha sido meu professor de gaita ponto. E esse músico sempre refutou essa ideia, ele disse: não, eu nunca fui professor do Cezar. Quando eu encontrei o Cezar ele já sabia tocar. E então assim, era a minha opinião contra a opinião do professor. Eu o considerei sempre, se eu tive um professor de acordeom, o considerei meu professor. Ele nunca considerou essa hipótese, ele sempre dizia que não, que ele jamais poderia ser professor porque ele sabia muito pouco e porque eu sabia muito mais que ele, então essa era nossa relação de amizade. E depois do Lori Barbosa eu nunca tive, nunca procurei ninguém para ter aula de acordeom, porque através das aulas de piano e do conhecimento que eu tinha de música, se desenvolveu muito rápido. A minha técnica na gaita ponto se desenvolveu muito rápido (CE-1 – CEZAR, p. 27).

Na concepção do músico, o aprendizado desenvolvido ao piano foi determinante e facilitou o aprendizado da gaita ponto, tanto que desafia o entrevistador a se “tiver oportunidade de conversar com outros acordeonistas eu tenho certeza que eles vão confirmar isso” (CE-1 – CEZAR, p. 27). Segundo Cezar, “os acordeonistas que vieram do piano, todos eles tiveram mais facilidade quando passaram para o acordeom” (CE-1 – CEZAR, p. 27). O piano para Cezar “é um instrumento máster dos instrumentos de teclado” [gesto com as mãos abertas simulando a grande extensão do piano] (CE-1 – CEZAR, p. 27), que apesar do distanciamento em relação à gaita ponto promoveu aproximação pela técnica pianista, pela forma de tocar o instrumento:

No acordeom claro que os baixos do acordeom são diferentes e o acordeom tem uma outra coisa que é questão do fole, que são palhetas acionadas por movimento do ar, que não é o caso do piano que são cordas percutidas. Então, claro, tem diferenças aí, não dá pra dizer que é a mesma coisa, mas em termos de técnica de teclado os pianistas geralmente desenvolvem muito rápido quando pegam um acordeom, quando se voltam pro acordeom. No meu caso não foi diferente. Então, embora o acordeom que eu toco seja o acordeom de botões, ele não é o acordeom de teclas, mas mesmo assim, mesmo assim, tenho absoluta certeza que a técnica pianista facilitou meu aprendizado de gaita ponto absurdamente, absurdamente (CE-1 – CEZAR, p. 28).

Por ter que dividir seu tempo de prática e estudo em diferentes instrumentos, quem toca mais instrumentos tem sua trajetória caracterizada por processos de retomadas. Isso ocorre porque o envolvimento com determinado instrumento associa-se às situações que desenvolvem o interesse e necessidade de sua exploração. A prática de um determinado instrumento ocorre de forma mais direcionada durante um período, o que não limita o músico apenas a tocar tal instrumento, mas propõem a exigência de ter que fazê-lo com mais intensidade naquele momento. Passada a situação que mobilizou a prática, o músico geralmente diminui a interação com esse instrumento até uma nova exigência vinculada ao trabalho aparecer, o que caracterizará um novo envolvimento, ou seja, um processo de retomada do instrumento.

Para Cezar “naturalmente essa retomada não aconteceu só uma vez” na sua “vida de músico” (CE-1 – CEZAR, p. 22). Como já relatado anteriormente, enquanto estudou piano em Düsseldorf, na Alemanha, Cezar ficou 10 anos sem tocar no acordeom. O músico que atualmente desenvolve trabalhos musicais principalmente voltados à gaita ponto descreve como foi o processo de retomada do instrumento após o afastamento em um longo período:

Sempre houve no início uma certa dificuldade porque por mais que eu já tocasse o instrumento de forma profissional, durante 10, 15, 20 anos, mas ficando com uma pausa muito grande, embora tendo a técnica para o piano, a técnica nunca fica, vamos dizer assim, perdida, porque eu tava em atividade com instrumento de teclas (CE-1 – CEZAR, p. 22).

Segundo o músico, apesar do afastamento ocorrido da gaita ponto, a técnica do piano se associa à técnica da gaita ponto pelo envolvimento com teclas. Para Cezar essa proximidade foi determinante e acelerou a retomada do instrumento de foles, mesmo a gaita tendo “outra tecla” (CE-1 – CEZAR, p. 23). De acordo com o músico, apesar da proximidade técnica entre os instrumentos “sempre no início sentia uma certa dificuldade” até “retomar o repertório”, pois “no início tem aquele período de cansar ali, mas depois de voltar, daí volta todo o repertório” (CE-1 – CEZAR, p. 23).

A divisão entre os instrumentos, principalmente entre o piano e a gaita ponto que eram os mais tocados na época da entrevista como já relatado, também fica em evidência no acervo musical de Cezar que em sua “discoteca tem 70% de discos de piano dividindo-se aí em eruditos e jazz, de gaita uns 30% de acordeom, de

acordeonistas” (CE-1 – CEZAR, p. 32). Embora “tenha citado que Renato Borghetti foi o que despertou na época da infância, da adolescência o gosto e a vontade de experimentar o acordeom”, o músico relata que “em termos de sonoridade” o “músico argentino Raulito Barbosa” sempre foi seu “ideal sonoro” considerado por Cezar “seu ídolo acordeonista, acima de qualquer outro acordeonista” (CE-1 – CEZAR, p. 32).

#### 4.3.3 Flauta doce: aprendendo na escola

Os primeiros contatos com a flauta doce ocorreram enquanto estudava no primário em escola situada na cidade de Vacaria, onde residia na época. Cezar destaca que seu “primeiro encontro com a flauta é bem singelo” e “não é representativo assim no sentido do toque do instrumento” (CE-1 – CEZAR, p. 28).

Cezar relata que a compra da flauta “deve ter sido na época que tinha 10 anos, se não tinha 9” (CE-1 - CEZAR, p. 28). Segundo o músico “era pedido aos pais para que a criança levasse na escola um cruzeiro, seria hoje o que equivalente a um real e todas as crianças” de “todas as séries” adquiriram com “facilitação da comunidade” (CE-1 – CEZAR, p. 28) uma flauta doce cada. De acordo com Cezar, a proposta de estudo da flauta doce “durou mais ou menos um ano” e a “flauta foi esquecida porque aquele projeto se desfez” como relembra:

De alguma forma o projeto simplesmente desapareceu e toda a criança simplesmente jogou aquela flauta para um canto em casa e a flauta virou moradia de pequenos insetos. Então, assim foi o meu primeiro encontro com a flauta (CE-1 – CEZAR, p. 28).

O músico relata que “a flauta vinha uma folhinha [pegando uma folha qualquer e demonstrando] de introdução ao aprendizado com aquele sistema que tem os buraquinhos”, o “sistema de digitação”:

Não tinha pauta nada, era uma folha que vinha junto com a flauta e aí as crianças eram induzidas a aprender por aquele sistema da digitação. [exclamação] Eu lembro qual era a música que nós tocávamos todo mundo tocava, *Asa Branca* [solfejando]. Em coro. Trinta e sete flautas doces na sala de aula e todo mundo tocou essa música aí (CE-1 – CEZAR, p. 29)

O aprendizado de diferentes instrumentos em um mesmo período da trajetória proporciona ao músico a possibilidade de relacionar atividades de estudo e construir repertórios que sejam comuns entre instrumentos explorados naquele momento.

Cezar demonstrou “*pro* assunto, o que é dado o foco” na entrevista e relata que “já tocava piano com seis” e “aos nove, dez anos” pegou a flauta doce e “naturalmente tocava o *Tico Tico no Fubá*<sup>37</sup> na flauta doce”, apresentando mais uma vez, assim como ocorrera para o aprendizado da gaita ponto, “o que respinga do piano nos outros instrumentos” (CE-1 – CEZAR, p. 30).

Cezar enfatiza que o conhecimento desenvolvido ao piano, que fora o primeiro instrumento que aprendeu, por ter sido realizado em aulas particulares e “aprendido de forma fundamentada e com método” foi decisivo ao aprendizado de outros instrumentos:

Eu não diria o que respinga no piano. Eu acho que aí é um ponto interessante que eu gostaria de discutir se fosse o caso de discutir, nós não estamos discutindo, né? Não o piano assim, aquele piano do autodidata, que o “Pedrinho” *tava* na sala começou a dedilhar e aprendeu a tocar sozinho, de ouvido e de repente aquilo ali venha a influenciar ele a tocar outros instrumentos e tal, não é disso que eu *tô* falando. Eu estudava numa escola de música com professor, que fazia faculdade de música aqui em Porto Alegre, o Antônio Carlos Cunha. Então assim, tinha método, tinha aula de teoria, na época, paralela à aula de prática, e tinha toda uma concepção. Então eu não aprendi o piano assim, de forma autodidata né?. Essa coisa de o instrumento ser aprendido, o primeiro instrumento e o instrumento que tem mais recursos de todos que eu toco, ser aprendido de forma fundamentada e com método e tal, naturalmente gerou aí uma base para qualquer instrumento que eu viesse a aprender depois, inclusive a própria flauta doce (CE-1 CEZAR, p. 29-30).

Após as práticas de aprendizado que foram realizadas na escola o músico relata que “o instrumento desapareceu, ele ficou jogado lá na estante e criou uns besourinhos que moravam dentro dele” e só foi se “encontrar com o instrumento novamente quando estourou essas músicas aí que te falei” (CE-1 – CEZAR, p. 30).

As músicas a que Cezar se referem ocorreram na época em que ainda estava morando em Vacaria quando “estourou uma música aqui no Brasil que foi parte da campanha do falecido presidente Tancredo Neves, que foi a música *Coração de Estudante*, na época com interpretação do Milton Nascimento e que tinha uma interpretação de flauta” (CE-1 – CEZAR, p. 11). A partir dessa canção, o músico

---

<sup>37</sup> *Tico-Tico no Fubá* é um choro composto por Zequinha de Abreu em 1917,. Ficou imortalizado na voz de Carmen Miranda, e com o tempo, tornou-se uma das canções brasileiras mais conhecidas do mundo. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-tico\\_no\\_Fub%C3%A1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-tico_no_Fub%C3%A1)>. Acesso em 20 de janeiro de 2017;

retomou o instrumento que fora aprendido na escola, inclusive registrando-o em gravações de LPs.

O nome do disco era *El Loco*, nome artístico que Cezar utilizou para a gravação do álbum. Em seguida o músico apresenta o LP *Seleções*, no qual utilizou a flauta em algumas das trilhas que foram gravadas. Apesar das atividades com flauta terem iniciado quando ainda era garoto, ao longo de sua trajetória Cezar teve que desenvolver um aprendizado autodidata para a assimilação de trechos para o instrumento que existiam nas canções dos seus repertórios. “Em termos de flauta” o músico não tem “nenhuma referência”, o que é justificado por não ter convivido com flautistas e por nunca ter parado “em casa para escutar um disco de flauta” (CE-1 – CEZAR, p. 32-33).

As atividades com a flauta doce iniciaram quando o músico já se apresentava “tocando gaita”, mas não “músicas folclóricas ou músicas de baile, fazia apresentações com música popular brasileira” (CE-1 - CEZAR, p. 30). Essas apresentações aconteciam “em especial num bar lá de Vacaria chamado Chamonix” que “tinha apresentações regulares de músicos” e Cezar “tocava geralmente como músico que tocava violão, que fazia violão e voz, tocava acordeom” apresentando tanto o repertório nativista, quanto música popular brasileira, MPB” (CE-1 - CEZAR, p. 30). Entre as canções destacavam-se composições de “Chico, Gil, Vinícius, MPB da época, João Gilberto e aí de repente entrava ali um Milton Nascimento” que “estourou uma música que casualmente era de flauta” e Cezar decidiu “fazer essa introdução na flauta como ela realmente é” (CE – 1 – CEZAR, p. 30). Além de fragmentar a prática de instrumentos entre diferentes projetos, o músico relata que em sua atuação no bar tiveram muitos momentos que envolveram dois instrumentos em um mesma música:

Fazia o maior sucesso no bar, nas apresentações. O que aconteceu? Motivou-me a buscar outras músicas com flauta para embutir na apresentação. Quais são essas músicas? *El Condor Pasa, Carnavalito, Lua e Flor* do Oswaldo Montenegro que tinha uma introdução de flauta também, e aí algumas outras lá, que eu não me lembro agora. Talvez uma coisa interessante para abordar nessa apresentação aí. O que eu fazia, eu tocava, no caso da flauta e do acordeom tu consegue segurar os dois ao mesmo tempo. Por que tu coloca o acordeom, tu tem as alças, o acordeom tá apoiado no teu peito e aí você segura a flauta na frente do teu acordeom faz ali o teu solo de flauta e, que vamos dizer assim é a introdução da música, faz a introdução ali e aí terminou a introdução coloca a flauta do lado, ou coloca na cadeira e continua fazendo a harmonia, o resto do desenvolvimento da música com o acordeom fazendo acordes,

acordes ou mesmo o ritmo e tal. Então esses dois instrumentos funcionam bem (CE-1 – CEZAR, p. 30-31).

Na utilização e combinação de mais instrumentos em suas apresentações o músico não toca diferentes instrumentos “ao mesmo tempo, mas dentro de uma mesma música”:

No caso do piano funciona bem também porque você pode tocar piano e colocar a flauta em cima da estante de partitura do piano. Mas assim, eu não me lembro de ter feito isso por alguma coisa voltada ao repertório, piano e flauta assim, numa mesma música. Me lembro mais, eu tenho mais memória de fazer isso com acordeom e flauta, por exemplo. Raríssimas vezes eu toquei acordeom e piano numa mesma música, que é possível também. Você senta na frente do piano, coloca o acordeom, alças, acordeom tá apoiado no feito aqui e na parte que é do acordeom, naturalmente você coloca a mão na alça do fole e toca o acordeom, e quando é a parte do piano você faz acordes e tal, pode fazer melodia no acordeom, harmonia no piano. É possível, mas é mais trabalhoso porque o acordeom ele ocupa, vamos dizer assim, um lugar do teclado do piano que está bem na frente aqui. Então assim, o posicionamento não é ideal. A flauta não atrapalha o acordeom, mas o acordeom atrapalha o piano, se for tocado ao mesmo tempo, ao mesmo tempo não, na mesma música. Eu acho que ao mesmo tempo, não é ao mesmo tempo, mas dentro de uma mesma música. E tocar em uma mesma música o acordeom, o piano e a flauta eu não tenho, não tenho memória (CE-1 – CEZAR, p. 31)

#### 4.3.4 Violão: para fazer aquela típica música de bar

Cezar começou a tocar violão “de forma autodidata” sendo que:

nesse período já tocava, já fazia música há muitos anos. Já tocava piano há mais de 10 anos, então, harmonia e teoria eram coisas bem consolidadas para mim, eu só tinha que aprender a técnica. Então assim, nesse período, eu como músico autodidata eu aprendi o violão base, que a gente chama aqui na nossa linguagem informal, , que seria aquele de acompanhamento. Eu não solava, mas eu conseguia passar os ritmos para os alunos (CE-1 – CEZAR, p. 10-11).

Durante sua estada no exterior, Cezar desenvolveu um vasto repertório com diferentes estilos e gêneros musicais. A atuação do músico muitas vezes esteve condicionada à necessidade apresentada pelo contratante:

Há uma oportunidade para fazer um trabalho se você tocar determinado estilo. Você não toca? Aprende. E aprende na marra, na força. Só que determinado estilo não corresponde muitas vezes ao instrumento que você toca. Eu não posso tocar bossa nova na gaita

ponto, eu posso até tocar, mas não vai rolar, não vai chamar atenção. E aí eu fazia um bloco de tango e tal, milonga, coisa assim, fazia no piano choro, que é assim, tinha uma muito boa aceitação pelo público, bossa, samba. Mas e o samba cantado, e a bossa nova cantada? (CE-1 – CEZAR, p.16).

Para dar conta do violão o músico relata: “tirei da meia, da manga vamos dizer assim” a “experiência que tinha tido lá em Erechim com o violão”. O contato com músico que já fora seu colega foi determinante:

C - Corri atrás de um antigo companheiro de banda lá, também de novo, um paulista, acho que era Paulo o nome dele: Paulo, pelo amor de Deus, me dá uma ajuda com essa batida de bossa nova que eu não sei tocar! Fui uma tarde na casa dele, o Paulo prontamente lá, na boa, me passou a batida de bossa nova. No início eu me quebrei um pouquinho, porque os acordes de bossa nova não são os mesmos do samba, né? [risos]. Mas consegui pegar e prontamente já tava eu tocando lá no Le Kama Sutra [bar da Suíça] violão e voz. Então eu fazia violão e voz, tocava acordeom e tocava piano de cauda. Tocava piano, se era de cauda ou não. Porque é tão difícil encontrar um bar no Brasil com piano de cauda, que isso é uma informação representativa assim né, chegar lá num bar e ter um piano de cauda lá à disposição. Então, e aí fiz um tempo esse trabalho lá bar do Jaqui, [pensativo] nós não vamos fazer uma coisa muito cronológica aqui com a nossa [entrevista] (CE-1 – CEZAR, p.15).

Uma das referências artísticas como violonistas de Cezar é “Toninho Horta<sup>38</sup> que em termos de sonoridade” é o “ideal sonoro” para seus estudos e práticas considerado também “o cara que eu ovacionaria” (CE-1 – CEZAR, p. 32). Cezar não se considera violonista, pois nunca fez uma aula de violão e relata que “nas bandas que tocava com colegas pedia: *me passa mais umas dicas? E esse acorde aqui como é?*” (CE-1 – CEZAR, p. 32). Foi desse jeito, sem aulas sistematizadas e específicas do instrumento que Cezar conversando com colegas violonistas, e com seu esforço, conseguiu aprender o instrumento e utilizá-lo a seu favor nas suas atividades profissionais.

#### 4.3.5 Kalimba ou Mbira: interesse pela música africana

<sup>38</sup> Antônio Maurício Horta de Melo (Belo Horizonte, 2 de dezembro de 1948) é um compositor, arranjador, produtor musical e guitarrista brasileiro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Toninho\\_Horta](https://pt.wikipedia.org/wiki/Toninho_Horta). Acesso em: 24 mar. 2017.

A kalimba, instrumento que foi utilizado por Cezar em gravações de LPS, “surgiu de um interesse muito forte pela música africana” visto que o músico estudou “com um músico do jazz [Hans Lüdemann] lá em Colônia [na Alemanha] que desenvolve um trabalho de pesquisa muito forte sobre a música da África do oeste que são os países de Senegal, a Costa do Marfim, a Gambia, o Mali”. Segundo Cezar, Lüdemann

tem projetos e musicais com dois africanos: um é com Tatadindin que vem da Gâmbia que toca um instrumento, a cora, que é uma harpa africana, feita com calabaça e hoje com cordas de nylon, ela antigamente era com tripa de cabra. E ele toca com outro músico africano que é da Costa do Marfim chamado Ali Keitá que toca balofone. Balofone é uma espécie de xilofone, só que feito com cuias, com madeira e os corpos de ressonância são cuias, feitos pelo próprio músico, e o Hans toca jazz com músicos da África e eu fui aluno dele (CE-1 – CEZAR, p. 43).

Cezar relata que “escutando esses caras” ficou “apaixonado pela música da África” quando “surgiu o interesse pela kalimba que é um instrumento africano, que é conhecido na África inclusive como piano de polegar, porque a kalimba se toca só com os polegares” (CE-1 – CEZAR, p. 43). A partir “dessa influência” o músico procurou o instrumento e começou “a inserir isso aí no repertório do meu grupo de música instrumental lá que era o Trio de Janeiro” (CE-1 – CEZAR, p. 43).

#### 4.3.6 Pandeiro: dificuldade de achar um percussionista

O músico relata que andou “fazendo um curso de pandeiro nos últimos tempos”:

Eu toco choro com meu amigo lá de Berlim, o Friedeman Graef que é saxofonista. E o Frideman gravou um disco só de choro brasileiro e nós fazemos algumas apresentações, já fizemos diversas apresentações juntos e agora em junho vamos tocar juntos de novo lá em Berlim. E, como sempre é uma dificuldade achar um percussionista e eu gosto muito de percussão também. Eu corri atrás, comprei um pandeiro e procurei aulas aqui em Porto Alegre. As aulas tiveram lugar no semestre passado ali na Casa de Cultura Mário Quintana. Eu, atualmente, abandonei as aulas (CE-1 CEZAR, p. 46-47).

Esse curso foi realizado “em 2015 e por falta de tempo” o músico abandonou as aulas, mas que já foram “o suficiente pra acompanhar três ritmos no pandeiro” (CE-1 – CEZAR, p. 47) sendo que já foram inseridos em apresentações.

#### 4.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA

Tocar diferentes instrumentos musicais, segundo Cezar, está associado à exigência de estilos e gêneros que representam novas oportunidades de trabalho:

A importância de tocar os instrumentos é adaptar-se a determinados estilos musicais muitas vezes com exigência de mercado. No meu caso, eu tenho absoluta certeza que foi exigência de mercado e oportunidade de trabalho que surgiam se eu tocasse tal instrumento. Ah, tu é gaiteiro? Bah, tu vê! Mas e se tu cantasse uma música e tocasse violão eu tinha trabalho *pra* til! Tá, então tá, vamos lá, aprender a tocar violão e cantar (CE-1 – CEZAR, p. 43-44).

O músico reforça a relação entre gêneros, estilos musicais e as exigências do mercado como fatores que são determinantes ao interesse no aprendizado de um novo instrumento:

O multi-instrumentalismo tá muito ligado com a questão dos estilos musicais. Eu estou convencido de quem leva o músico a procurar um determinado instrumento é um determinado estilo musical que é perseguido pelo músico devido uma demanda do público. Então, há uma oportunidade para fazer um trabalho, se você tocar determinado estilo. Você não toca? Aprende. (CE-1 – CEZAR, p.15).

Para Cezar “é bem clara” que as “situações de desdobramento que houveram de busca por um outro instrumento tiveram na maioria das vezes um tom de necessidade” (CE-1 – CEZAR, p. 42). No seu caso, o “primeiro instrumento é o piano” e “não era uma necessidade” já “a gaita ponto surgiu num momento de modismo, num momento de uma influência muito forte da mídia em cima do movimento nativista aqui no Estado” e como já escrito anteriormente “em especial de um músico, que se tornou muito famoso no Brasil todo, que é o Renato Borghetti” que segundo Cezar “influenciou muita gente pra que procurasse a gaita ponto” (CE-1 – CEZAR, p. 43).

Os outros instrumentos “sempre surgiram em ligações com o mercado, numa necessidade de adaptar o repertório para o gosto do público e no desejo de ganhar mais fãs ou ser mais admirado pelo público”. Continuando o músico explica:

Adaptar o repertório exigiu a aprendizagem de um determinado estilo [...] e a adaptação a determinado estilo automaticamente exigia determinado instrumento. Já dei exemplo aqui do violão e voz pra fazer aquela típica música de barzinho. Não teria como eu fazer isso com o acordeom porque não soa, é outra coisa, não vai soar igual. E no caso da flauta foi por determinados sucessos da época do rádio e

TV que eu queria interpretar. Aqueles sucessos em especial me fizeram voltar a tocar aquele instrumento, e no fim acabou gerando interesse por outras músicas com aquele mesmo instrumento (CE-1 – CEZAR, p. 43).

Apesar das exigências do mercado estarem em evidência e em maior incidência no discurso do músico como fator determinante ao interesse à prática de mais instrumentos, Cezar relata não saber “se é mais a curiosidade, de inquietude, de querer fazer tudo, querer estar em todas as partes, uma coisa pessoal assim, de caráter pessoal ou se é realmente uma coisa de mercado, ou se são as duas coisas” (CE-1 – CEZAR, p. 47).

Ao sentir a necessidade de tocar um novo instrumento, ou “se houver uma oportunidade de aprender um determinado instrumento” Cezar faz uma avaliação acerca da viabilidade do novo aprendizado relatando que o fará se avaliar “que não é uma coisa impossível” (CE-1 – CEZAR, p. 47). Nesse sentido a avaliação das características dos instrumentos, associada ao julgamento pessoal de suas próprias habilidades são processos que determinam o aprendizado ou não de um instrumento:

Eu acho que hoje eu jamais pegaria um violino para tocar. Por que o violino é um instrumento que para entoar bem, você precisa, ah... o ideal seria que você tivesse começado a tocar ele na infância. Então assim, se for para mim ter um péssimo tom de violino entoando, eu prefiro não tocar. Agora se eu vejo que é uma coisa que está no meu alcance como é o caso do pandeiro, não que seja fácil o pandeiro, mas eu me julgo uma pessoa que tem facilidade com ritmo. Então se é uma coisa que está ao meu alcance, aquilo que eu me propus a fazer no violão, que não é o caso de violão erudito, estava ao meu alcance, eu fui lá e fiz (CE-1 – CEZAR, p. 47).

Cezar destaca que “se surgir uma oportunidade de enriquecer” o seu repertório, “enriquecer a apresentação com um instrumento que ainda” não sabe tocar, estando “convencido que vai dar conta não pensa duas vezes, vai lá e compra o instrumento, vai procurar aulas” (CE-1 – CEZAR, p. 47-48). Porém ao analisar um instrumento como a harpa Cezar revela “jamais vou comprar uma, porque custa uma fortuna uma harpa boa e é muito difícil, uma coisa que eu estou convencido que não vai ficar legal” (CE-1 – CEZAR, p. 48). Porém, em relação à “percussão e instrumentos de cordas”:

Já tenho experiência suficiente *pra* fazer pequenas inserções. Eu não vou tocar violão como eu toco acordeom, porque eu toco acordeom há trinta anos, eu não vou tocar violão como eu toco piano porque eu

toco piano há quarenta anos, mas para quebrar um galho ali mediante o devido ensaio (CE-1- CEZAR, p. 48).

Cezar apresenta a utilização de mais instrumentos musicais em uma mesma apresentação como estratégia de chamar a atenção do público:

Em relação ao público eu noto que isso sempre desperta bastante interesse, visto que os meus instrumentos não são aparentemente assim instrumentos “irmãos”. Visualmente o acordeom e o piano são instrumentos bem diferentes, então eu vejo que desperta bastante interesse no público e o multi-instrumentalista tem esse *plus* de chamar a atenção. Sem dúvida nenhuma consciente ou inconscientemente os músicos multi-instrumentistas devem usar isso para chamar a atenção (CE-1 – CEZAR, p. 34).

Na situação de estar apresentando com mais instrumentos musicais, “em especial em relação a esses dois instrumentos [piano e acordeom]” Cezar relata sentir-se “bem e muito à vontade porque são os dois instrumentos”, que o músico desenvolveu “trabalhos de longa data” (CE-1 – CEZAR, p. 34) tendo gravado álbuns para cada um deles. No entanto, o mesmo não ocorre quando o músico destaca sua interação com outros instrumentos:

Então assim fosse o caso de um instrumento, como é o caso do violão, que eu pouco trabalhei e nunca explorei a fundo assim, e introduzi isso na apresentação, com certeza na apresentação geraria uma certa instabilidade e aí talvez um pouco de insegurança em relação aquele instrumento, embora de repente eu pudesse introduzir o instrumento sem nenhum problema, mas as minhas expectativas são outras, né? As minhas expectativas pessoais elas sugerem esse tipo de coisa, eu acho que aí eu me sentiria um pouco inseguro com relação ao instrumento, enquanto que isso não se manifesta em relação ao piano, ou com relação à gaita, ou acordeom, os instrumentos que simplesmente fazem parte da minha carne já depois de tantos anos (CE-1 – CEZAR, p. 34).

Para o músico “a música instrumental no Brasil não é muito comercial” e na Europa de acordo com sua “experiência profissional há muito mais chances para a música instrumental” (CE-1 – CEZAR, p. 33). Por ter morado “muitos anos” na Europa, acredita que, “por mais contraditório que pareça”, tem “mais oportunidades de apresentações lá do que aqui no Brasil” e assim realiza “uma turnê uma vez por ano” na Europa (CE-1 – CEZAR, p. 33). Nessas apresentações, Cezar utiliza mais instrumentos musicais e promove uma hierarquização quanto à sua utilização:

Mais precisamente no verão europeu, que seria nos meses, ou no mês de junho ou no mês de julho eu vou à Europa visitar os meus amigos lá e já aproveito para fazer uma mini turnê, uma série de

apresentações nas quais eu toco acordeom e piano e em algumas delas eu toco kalimba também, mas a kalimba é uma música e tal, o piano e o acordeom daí são mais intensivos. No ano passado eu toquei, três concertos na Alemanha, dois em Portugal, e nesse ano eu estou indo novamente em junho *pra* duas apresentações em Portugal, duas na Alemanha, uma na Itália, possivelmente na Itália mais que uma, no momento nós temos essas cinco aí, e são apresentações em que eu uso os dois instrumentos (CE-1 – CEZAR, p. 33).

Em conversas com outros músicos que tocam mais instrumentos musicais Cezar trata sobre questões de afinação, aplicação de instrumentos em estilos musicais. O músico questiona e analisa a prática desenvolvida por estes músicos em instrumentos que possuem proximidade em suas características:

Por exemplo o guitarrista da minha banda, do Trio de Janeiro toca diversos instrumentos de corda. Aí no caso dele, não sei se isso é uma facilidade, eu também não quero diminuir isso porque todos são de corda. Ele toca, por exemplo, o sitar indiano, toca guitarra elétrica, o violão acústico mas toca o cavaquinho também. Tudo bem, são todos instrumentos de corda, mas são instrumentos de técnicas bem diferentes, principalmente o sitar em relação ao violão. E a gente conversa por exemplo sobre afinações, o que dá pra fazer no sitar que não dá pra fazer no violão, e o quê que dá pra fazer no piano que não dá pra fazer na gaita. Questões de escalas e afinação e tal, bah tu vê, tu também tem essa dificuldade? E aí ele diz: eu também tenho essa dificuldade, também já quis passar coisas do sitar para o violão e não deu ou ao inverso. Também não posso passar tudo do piano pra gaita, porque a gaita, esse instrumento no caso que eu toco, é mais limitado. Então tem que fazer opções de tons e tal (CE-1 – CEZAR, p. 44-45).

O retorno do público ao trabalho com diferentes instrumentos musicais é visto por Cezar como algo que acha “muito positivo” (CE-1 – CEZAR, p. 45). O músico recebe “boa ressonância, bom *feedback* dos músicos colegas, por inclusive, ter certa facilidade em conseguir trabalho assim” o chamam “para determinados projetos, pra determinadas funções”:

Já que tu tocas também o piano, já tu tocas também a gaita, tu seria ideal para esse nosso determinado projeto, porque aí tu já vai fazer esse e aquele instrumento. Eu vejo aí uma determinada atração, um item atrativo pra comunidade artística [...] no momento em que eles chamam o acordeonista para tocar eles já têm o pianista junto, no momento em que eles chamam o pianista para tocar eles têm o acordeonista junto (CE-1 – CEZAR, p. 45-46).

A atuação de Cezar em diferentes grupos além de incentivar o aprendizado de novos instrumentos como já relatado anteriormente é decisiva para a realização

de novos trabalhos em grupos, mesmo que o instrumento em questão não seja um dos que considere principais:

E no meu caso eu não sou violonista, de forma alguma me considero violonista, mas como eu toquei assim um tempo violão, se tiver realmente uma dificuldade de achar um acorde no violão e o cara não conseguir achar, eu vou lá pego o violão e mostro para ele o acorde. Então assim, eu sei o básico, mas eu sei algumas coisas que na hora de fazer música em conjunto, a prática de música em conjunto, como eu tenho noção de vários instrumentos, isso naturalmente é uma super, uma vantagem. Porque eu posso, eu já andei dando uma dedilhada no contrabaixo quando tocava baile, eu posso praticamente trocar uma ideia sabendo do que eu estou falando com o violonista, com o guitarrista, com o baixista. Diferente eu acho de uma pessoa que vamos dizer só tocasse só acordeom e nunca pegou outro instrumento, sabe só do acordeom, ou sabe só do piano (CE-1 – CEZAR, p. 46).

A divisão de tempos para estudos dos instrumentos “é um baita problemão, um dilema árduo” (CE-1 – CEZAR, p.34). O músico relata que além dos “diferentes instrumentos musicais, dentro de cada instrumento musical” existem “diferentes repertórios”:

Então não bastasse a dificuldade de manter a técnica nos instrumentos diferentes, embora eu já tenha dito que, por exemplo, no caso o piano e o acordeom são instrumentos de tecla, e eu os considero instrumentos de teclas, mas na dinâmica, é natural que o acordeom seja bem diferente visto que é de foles, procedimento de palhetas. Então não bastasse a dificuldade de manter a técnica dos instrumentos diferentes, ainda concorre a dificuldade de manter os diferentes repertórios destes instrumentos. No caso do piano, tem o repertório erudito que eu já pratiquei com muita intensidade, já fiz diversos concertos eruditos na Europa, por exemplo, tocando Chopin, Beethoven, Brahms, Bach, enfim, assim como fiz concertos tocando piano jazz, tocando Bill Evans que são completamente diferentes. Então dentro do próprio instrumento tu já tem essa dificuldade, o que dirá quando tu tem um outro instrumento. Então no caso da gaita ponto atualmente eu tenho um desafio ainda maior. (CE-1 – CEZAR, p. 35).

A maior parte dos estudos de Cezar é realizada em casa, onde possui “um piano para ensaio” e “um teclado grande, teclado profissional” que o músico utiliza “às vezes pras aulas de gaita ponto quando entra o assunto de teoria, harmonia, escalas e tal” por considerar que o instrumento “ajuda pra visualizar melhor questões teóricas e de harmonia” o que se difere da gaita ponto onde “é difícil visualizar isso no instrumento” (CE-1 – CEZAR, p. 41).

Em seu espaço de estudos, Cezar possui 9 acordeons, um piano e três teclados, quatro flautas “tem a zamponha, tem a kalimba, o violão” (CE-1 – CEZAR, p. 42). A quantidade de instrumentos exige atenção e cuidados, “os teclados, como eles são instrumentos eletrônicos não necessitam de manutenção e se necessitam aí tem que ser com técnico especializado” (CE-1 – CEZAR, p. 42). Sobre o piano e os acordeons:

Também não são instrumentos que o músico facilmente possa fazer uma manutenção. No caso, do acordeom até existem mais músicos assim que fazem manutenção, mas não é o meu caso, então eu levo até um Luthier para fazer a parte de afinação e tal, dos acordeons. E, felizmente os acordeons mantém a afinação bastante tempo, mais de um ano até, e a afinação de um acordeom é cara também, então não é uma coisa que se possa fazer toda hora. E o piano também é um instrumento que dificilmente assim, eu não conheço pianistas que afinam eles mesmos o instrumento, acho que é muito raro, aí é contratado um afinador para afinar. Os outros instrumentos não têm manutenção, flauta, violão... acho que não tem manutenção não. (CE-1 – CEZAR, p. 43-44).

Sobre a relação com outros músicos, Cezar destaca a aproximação estabelecida com “dois acordeonistas que estudam piano” permitindo o reconhecimento de trajetórias parecidas com a sua quanto à elaboração de estratégias de aprendizagem (CE-1 – CEZAR, p. 45). Um dos músicos apresentados é Luciano Maia, que em um encontro ocorrido em um festival, sobre harmonia, comentou “que prefere estudar harmonia no piano para depois passar para o acordeom” (CE-1- CEZAR, p.45). O outro músico é um acordeonista do Acre, chamado Chico Chagas que estudou o instrumento durante anos na Inglaterra. Segundo Cezar, o acordeonista é “um pianista de berço”:

A história dele é bem interessante, me identifiquei totalmente. O Chico Chagas é pianista de berço, ele vem do piano, vem do piano, e no caso dele não era o piano clássico, ele já desde o início começou a tocar jazz, pianista do jazz. Num determinado momento ele encontrou o acordeom e se apaixonou pelo acordeom, e hoje ele é um pianista acordeonista que, praticamente, só se apresenta com o acordeom. E eu tive de impressão que o público o reconhece como acordeonista (CE-1 – CEZAR, p. 45).

A prática em determinado instrumento é mantida de acordo com a frequência de trabalhos que ocorrem exigindo sua atualização. A atuação como professor de gaita ponto em formato on-line corresponde a um “mercado que surgiu” e que ajuda a manter o repertório do instrumento:

O músico toca, ele tem mercado *pra* aquilo, ele mantém o repertório dele, e, automaticamente, ele mantém aquele instrumento. Se ele não tem mercado, não tem onde tocar, ele vai ter que se organizar com a disciplina dele, se fechar em casa e tocar para ele mesmo o repertório. Só que no caso do piano eu já tentei fazer isso e não consegui, porque a influência do público, a influência de ter o público ali, a exigência do público faz com que o músico naturalmente estude mais, mantenha mais o seu repertório, né? Então, atualmente eu estou tocando em um lugar, em um restaurante, uma vez por semana, e lá eu toco só uma hora. Então assim para manter um repertório de 300 músicas, tocando uma hora por semana em um local é bem complicado, mas é melhor que nada (CE-1 – CEZAR, p. 41).

#### 4.4.1 Participação em grupos: aprendendo a tocar instrumentos musicais

Para Cezar, a prática em grupos proporcionava o contato com outros instrumentos e experimentações:

O que acontecia muito, que eu acho que vem ao encontro aqui ao nosso assunto, é que como eu tocava em conjuntos, eu podia entre uma coisa e outra ir lá para o guitarrista e dizer: “O João, me passa aqui a batida de chamamé, ou me passa aqui a batida de chamara ou de milonga”. E nós tocávamos junto, nós éramos colegas [...]. Prontamente o guitarrista pegava lá a guitarra me mostrava ali, eu pegava o violão e já aprendia com ele. Então assim, acho uma coisa que não é novidade nenhuma, o tocar música e fazer música em grupos, é um ambiente múltiplo de fazer música e também de aprendizado, que acaba se tornando uma escola. Então acho que vem daí, da participação em grupos, grupos grandes, a facilidade pra eu aprender os outros instrumentos (CE-1 – CEZAR, p.11).

A participação em bandas também fora uma prática bem difundida pelo músico. Numa delas, que tocava “especificamente música brasileira” o músico voltou a tocar a gaita ponto que havia ficado adormecida para a formação em piano:

Fazendo um *link* com o multi-instrumentalismo, novamente, numas dessas bandas voltou o interesse pela gaita, pelo acordeom. Uma banda de um músico radicado em Munique, chamada Sambatuque, Sambatuque Brasil. O Sambatuque existe ainda é de um músico chamado Osmar de Oliveira. E com essa banda fiz diversas turnês, inclusive pela Ásia. (CE-1 – CEZAR, p. 22)

A experiência com a banda Sambatuque Brasil é relatada pelo músico como “um show de música brasileira” através de um “trabalho extremamente produzido”:

Para a Ásia nós fomos em 7 músicos, mais 20 dançarinos. Então eram trabalhos feitos em festivais, em parques ao ar livre, com dançarinos dançando frevo, lambada, samba, samba de gafieira, pagode, os ritmos que a gente conhece aqui, mais os ritmos

brasileiros do Rio para cima, da região Sudeste para cima. Eles faziam um espetáculo de dança, a banda tocava. E aí voltou o interesse pela sanfona. Aí nesse repertório aí eu tocava forró. É tocava forró! A música do Sul não entrava nisso aí (CE-1 – CEZAR, p. 22)

Além de constituir um espaço e prática de ensino, a atuação como professor de gaita ponto, possibilita ao músico o estudo do instrumento e, conseqüentemente, a manutenção do repertório:

Então, como é que eu divido meu tempo? Para manter o meu repertório de gaita ponto atualmente tem sido mais fácil, porque como eu dou aula de gaita ponto, eu tenho que tocar para os alunos também. A nossa aula de gaita ponto ela é sobretudo prática, então, eu tenho que manter o repertório de gaita, aí eu toco em casa, ensaio para tocar pros alunos, ensaio para dar aula, embora eu não tenha me apresentado atualmente aqui em Porto Alegre como acordeonista, mas a função de dar aula de gaita ponto ela atualmente mantém o meu repertório de gaita ponto (CE-1 – CEZAR, p. 39)

De 2004 a 2014 Cezar teve “uma banda de jazz instrumental chamada Trio de Janeiro” (CE-1 – CEZAR, p. 4). A banda “existe hoje no seguinte âmbito, nós não temos mais o ensaio fixo que nós tínhamos, ensaiamos toda a segunda-feira durante 10 anos” (CE-1 – CEZAR, p. 5-6). Segundo Cezar, “em 2014 o pessoal da banda, cada um foi fazer outros trabalhos e surgiram outros interesses, mas quando surge algum evento que combina com esse formato, com qual esse formato combina, a banda se junta vai lá e toca” (CE-1 – CEZAR, p. 5). A partir dessa formatação de ensaios e atuação o músico destaca que “na verdade não poderia dizer que banda acabou porque a gente está em contato ainda, o que acabou vamos dizer assim foi o trabalho rigoroso e regular” (CE-1 – CEZAR, p. 5). O músico destaca o convívio com colegas músicos que tocavam mais instrumentos:

Trio de Janeiro é uma banda bem parecida com o projeto esse que a gente está falando aqui [sobre músicos multi-instrumentistas]. A gente poderia na verdade poderia ter entrevistado todos os músicos, pois todos tocavam no mínimo quatro ou cinco instrumentos. E era um projeto de pesquisa, um projeto que não era comercial, pelo menos não tinha o intuito de ser um projeto comercial. A gente se apresentava praticamente nos projetos culturais aqui em Porto Alegre, Teatro São Pedro, Casa de Cultura Mário Quintana, o Teatro Renascença, Solar dos Câmaras e tal. Além de trabalho autoral, a gente apresentava muitas coisas autorais, a gente fazia releituras dos mais diversos repertórios da música africana, música africana do Senegal, Costa do Marfim, do Male, tocada por brasileiros com instrumentos brasileiros (CE-1 – CEZAR, p. 4).

A participação de Cezar nesse projeto “se dava de forma bem concreta com no mínimo três instrumentos”, sendo que “na maioria do tempo ele tocava o piano e como o trabalho era um trabalho jazzístico, e de improvisação, o piano na escala se oferece melhor para isso, estilo” (CE-1 – CEZAR, p. 5). Entre os trabalhos registrados, Cezar destaca “o álbum chamado AfroJazz” com a banda Trio de Janeiro e “mais outros dois” discos solo denominados *El Loco* e *Seleções* (CE-1 - CEZAR, p. 5), que além do piano ele participa com "O acordeom diatônico tocando um tema africano, o que é bem raro, o que é bem fora, de, vamos dizer assim, daquilo que a gente considera comum (CE-1 – CEZAR, p. 5-6).

Outros instrumentos também são utilizados pelo músico para a gravação do álbum com a banda Trio de Janeiro:

Eu toco daí o acordeom na música africana e participo também desse álbum [AfroJazz] com um instrumento chamado kalimba ou mbira. A mbira é um instrumento dos Zimbauer<sup>39</sup>, típico instrumento dos Zimbauer. É o chamado piano de polegar, ou mbira que seria o idioma local lá dos Zimbauer que os percussionistas chamam de kalimba (CE-1 – CEZAR, p. 6).

Cezar convive com a necessidade de ter vários acordeons, pois cada um tem uma afinação. Ao longo da trajetória foram nove acordeons adquiridos. Somam-se ao leque de instrumentos do músico “um piano, três teclados” “um violão”, e “umas quatro flautas-doces” (CE-1 – CEZAR, p. 24) que o músico não usa mais.

#### 4.4.2 Tocar mais instrumentos: surpresa para qualquer momento

Novos instrumentos musicais poderão fazer parte do acervo do músico no decorrer de sua trajetória, além dos que já são estudados e utilizados em apresentações. Cezar relata não ter um planejamento, mas o estudo e a prática de um novo instrumento “é uma coisa que pode acontecer a qualquer momento, uma surpresa que poderá vir a qualquer momento”:

Eu não me julgo [...] um conservador, não me julgo um músico fechado até porque senão eu não me interessaria por tantos estilos diferentes. Pelo contrário, eu acho que eu me julgo um músico bem infiel a estilos. Assim comecei a escutar música erudita, fui tocar jazz, comecei a tocar música gaúcha na gaita ponto, hoje eu toco música nordestina, visto por muitos gaúchos inclusive aqui como uma

<sup>39</sup> Como são chamados os habitantes da República do Zimbábue, um país da África Austral. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Zimbabue>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

deslealdade, uma falta de lealdade com o repertório tradicional aqui do Sul, essas coisas existem também. Então assim eu me considero uma pessoa extremamente hábil nesse sentido. Poderá a qualquer momento surgir, sei lá, você me encontrar tocando contrabaixo daqui uns tempos (CE-1 – CEZAR, p. 44).

A prática em diferentes instrumentos musicais realizada por Cezar principalmente no piano e acordeom, instrumentos com os quais mantém mais contato pela frequência de trabalhos e estudos também ocorre em lugares distintos. Essa forma de atuação contribuiu para que o público associe o músico a um instrumento em cada ambiente, e segundo seu relato, não reconheça a sua habilidade de tocar diferentes instrumentos musicais. Segundo Cezar é “um desafio bastante grande manter ou ter uma identidade perante o público”:

Os instrumentos que eu mais toco hoje são o piano e o acordeom, os outros eu toco um pouquinho aqui um pouquinho ali, insiro na apresentação, uma música, duas, mas não são os instrumentos chave assim. E dentre esses dois instrumentos que são os principais que eu toco tem muita gente que me ouve tocar piano lá no restaurante que eu toco que não sabe que eu sou acordeonista. Então é absolutamente ignorada essa parte aí [tocar vários instrumentos], para eles eu sou o Cezar pianista. *Ah tu conhece o pianista que toca lá no bar lá, o Cezar? Ah o tal Cezar já vi ele tocar lá* (CE-1 – CEZAR, p. 48).

Cezar participa “há três anos dos eventos relacionados à Semana Farroupilha, aqui em Porto Alegre, no Parque Farroupilha”, evento cívico, folclórico e com “tradição onde se reúnem os centros de tradição gaúcha, os piquetes e tal”, onde é reconhecido como “o Cezar Gaiteiro” (CE-1 – CEZAR, p. 48-49).

Sua prática como músico além de envolver a utilização de instrumentos musicais que são distintos, “diferentes de um músico que toca, o guitarrista que toca o violão de 12 cordas, que toca o cavaquinho que toca guitarra” que “está tudo meio que dentro do pacote”, sua atuação envolve também a representação de “estilos de músicas muito diferentes”, pois no bar toca jazz e no acompanhamento farroupilha toca vanerão:

Isso influencia para que hajam duas imagens, então assim, como eu me vejo como músico? Eu me vejo hoje mais como músico pesquisador propriamente como músico intérprete, porque eu estou mais interessado na questão de o quê que os estilos vão enriquecer, um estilo vai enriquecer ao outro, o quê que o jazz vai trazer para a gaita ponto, o que a improvisação dos nordestinos vai trazer ao jazz de repente, o quê que o ritmo no pandeiro vai me ajudar a tocar gaita ponto, do que propriamente dizer assim, ah não, eu sou o Cezar gaiteiro, o Cezar pianista, eu quero ser reconhecido como Cezar, “El

Loco”, que é do meu disco aquele de 1986. Isso aí hoje, praticamente não me interessa mais (CE-1 – CEZAR, p. 49).

Ao músico “interessa muito mais a fusão, e o entrelaçamento dos instrumentos, essas fluências, como as coisas vão fluindo umas nas outras, tanto em termos de harmonia, como em termos de ritmos, quanto em termos de repertório” (CE-1 – CEZAR, p. 49) do que o reconhecimento como intérprete. No entanto, segundo Cezar, a construção da imagem do músico é realizada pelo músico a partir da associação com o instrumento:

Eu sei que para as pessoas isso não é assim, que as pessoas vão identificar o músico com aquele instrumento, naquele momento, naquele espaço, espaço e tempo, e creio que seja assim. Mas para mim como músico e pessoa, atualmente tanto faz na verdade. Eu quero dar o recado, eu quero passar aquela emoção, eu quero passar aquela mensagem, e aí eu vou ver com que instrumento que dá melhor. Se for de repente com prato e faca, tocando prato e faca, eu pego o prato e a faca, que eu acho que é um ótimo instrumento (CE-1 – CEZAR, p. 49-50).

Em seu percurso Cezar acredita que “as coisas vão se transformando também”, o que é ressaltado da relação entre repertórios de diferentes instrumentos, pois há músicas que conheceu “tocando gaita ponto” que hoje gosta mais de tocar no piano e músicas que conheceu “tocando no piano” que gosta “mais de tocar ela na gaita”:

Eu não definiria os instrumentos como linguagens distintas, mas eu definiria a música como linguagem e os instrumentos todos fazendo parte dessa linguagem. Então eu uso a música como meu alto falante, como a minha ferramenta de transmissão, de comunicação, de transmitir a mensagem que eu quero dar, então eu quero passar essa mensagem, eu tento passar a mensagem através da música usando a música como linguagem. Que instrumento que eu vou usar para passar o meu recado, para dar o meu recado, isso aí na verdade para mim tanto faz, para mim como músico (CE-1 – CEZAR, p. 49).

## 5. LUCAS WELP

*Comecei a tocar o instrumento, perfeito. Bah, quero fazer aquele instrumento também. Ok! Tu vai ensaiar os dois? Aquela coisa sabe de professor: pra tu evoluir em qualquer instrumento tu tem que fazer uma coisa só, que é tocar ele, só isso. Aí tipo, tu vai escolher dois instrumentos para aprender? Ótimo, muito legal. Tu vai conseguir administrar os dois? (CE-2 – LUCAS, p. 27).*

### 5.1 FORMAÇÃO

O primeiro instrumento musical aprendido por Lucas Welp em sua trajetória foi a flauta doce. Esse aprendizado ocorreu em atividades de musicalização na sala de aula do Colégio Teutônia e que, na crença do músico, “muitos passaram por isso” (CE-2 – LUCAS, p. 5). As aulas de flauta eram atividades que faziam parte do currículo e realizadas em grupo. Mais tarde começou a “aprender tocar teclado, mas sem sucesso porque na época não estava preparado para tocar teclado [risos]”. (CE-2 – LUCAS, p. 5). A frustração citada pelo músico está relacionada ao que considera ser falta de preparo pois como relata, “às vezes estava mais pela folia do que por querer aprender e tudo mais” (CE-2 – LUCAS, p.6). As aulas eram atividades extras da escola, opcionais e realizadas de forma individual.

Outra atividade que contribuiu e foi marcante para a formação do músico foi um curso técnico de Regência e Música criado e oferecido na cidade de Estrela/RS. Mesmo não tendo finalizado o programa que foi interrompido pelo músico para o ingresso na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) as atividades realizadas durante um ano são caracterizadas pelo músico como “de bom proveito” (CE2 – LUCAS, p. 4).

Posteriormente o músico licenciou-se em música pela UERGS na cidade de Montenegro/RS, onde o violão foi utilizado como instrumento principal com ênfase no “violão clássico mesmo, erudito” (CE-2-LUCAS, p. 14).

### 5.2 ATUAÇÃO

As atividades realizadas por Lucas estão relacionadas a trabalhos “exclusivamente com música só que em áreas distintas” (CE-2 - LUCAS, p. 1). Entre elas a educação considerada pelo músico “uma área muito forte” onde como

professor de música desenvolve trabalhos dispostos na sua “rotina da semana, de segunda a sextas-feiras” (CE-2 – LUCAS, p.1). Além das aulas, Lucas trabalha “como músico da noite ou então, músico de outras atividades que não sejam aula, tocando em bandas, tocando em lugares diferentes e tudo mais” (CE-2, LUCAS, p.1).

### 5.2.1 Como professor de música

Lucas atua como professor no Colégio Teutônia e professor contratado pela Prefeitura Municipal de Colinas/RS, onde ministra aulas para o Projeto Acorde que pertence ao Instituto Tarcísio Michelin<sup>40</sup> de Bento Gonçalves/RS. Nos diferentes lugares, a principal atividade como professor compete a dar aulas de instrumentos musicais que “se resumem a violão, guitarra e contrabaixo que são os meus instrumentos fortes digamos assim, que eu tenho mais tempo de convívio e de estudo” (CE-2 - LUCAS, p. 2). Também atua na formação e como músico nos grupos instrumentais de cada local de trabalho:

O que eu faço para os grupos às vezes são alguns arranjos, pouca coisa, até porque não sou o único arranjador, estou começando há pouco tempo fazer arranjos. É uma experiência boa [risos]... (CE-2, LUCAS, p.19-20).

Tanto as aulas específicas de instrumentos musicais como as atividades relacionadas aos grupos instrumentais realizadas durante o ano resultam em “recitais normais, pelo menos um recital em cada local de trabalho” além das apresentações do “grupo instrumental de Colinas, grupo instrumental do Colégio Teutônia” e outro grupo instrumental vinculado a projeto cultural em Bento Gonçalves (CE-2 – LUCAS, p. 19). De acordo com o músico os grupos instrumentais possuem um calendário que não se resume somente aos recitais, mas estão associados ao calendário escolar e municipal de acordo com cada localidade.

---

<sup>40</sup> O Instituto Tarcísio Michelin é uma organização sem fins lucrativos localizada na cidade de Bento Gonçalves/RS. Atende em seu Conservatório de Música jovens de 7 a 18 anos de idade priorizando as vagas para os alunos e crianças em vulnerabilidade social de Bento Gonçalves. Recebeu o Prêmio de Responsabilidade Social do Rio Grande do Sul, tendo no ano de 2013 a Premiação Máxima, sendo o Projeto Norteador da Responsabilidade Social no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/institutotarcisiovascomichelon/>. Acesso em: 10, fev., 2017.

## 5.2.2 Como músico

### 5.2.2.1 Músico de bandas

A trajetória de Lucas como músico iniciou a partir da atuação em bandas de baile. Na adolescência, "entre os 15 e 18 anos, tocava em grupos de música" da região do Vale do Taquari/RS, como conta:

Acho que o primeiro grupo que eu toquei assim, que a gente foi se apresentar fora, era a Bandinha Furiosa que era um grupo de bandinha alemã. No início, eu tocava até instrumento de percussão, que era o surdo, aquele que acompanhava. Aí mais tarde eu até fiz algumas coisas de guitarra e até gravamos um *cedezinho* na época que aí eu fiz a guitarra (CE-2 – LUCAS, p. 9).

A profissionalização na atuação em bandas é ressaltada através do percurso realizado, tanto na troca de grupos como de instrumentos. Após o início na Bandinha Furiosa o músico passou a "tocar num outro grupo, que era talvez um pouco mais profissional que tinha mais eventos, eventos mais sérios, tipo casamentos, festas diversas assim, aí nesse grupo comecei a tocar guitarra" (CE-2 – LUCAS, p. 9).

Ao relatar a experiência como músico intérprete desenvolvida na época em que a entrevista foi realizada, Lucas resalta novamente a experiência com diferentes instrumentos e bandas:

L – Sim, eu tenho também outras bandas que eu trabalho fixo assim, são bandas que eu participo, eu posso citar algumas, Nega Frida...  
 G – Que instrumento tu tocas nessa banda?  
 L – Contrabaixo também.  
 G – Baixo.  
 L – Pro&Bidos, que depois eu posso te mandar o logo dela [risos]  
 G – Conheço, conheço...  
 L – Conhece? É ali eu toco guitarra nessa banda (CE-2 – LUCAS, p. 18-19).

Percebe-se na atuação de Lucas a utilização de diferentes instrumentos musicais em diferentes projetos em um mesmo período da sua trajetória, não limitando a prática do músico a um instrumento. A atuação nessas bandas acontece através da participação nos ensaios que são esporádicos e em apresentações que não "têm uma frequência muito grande de shows" como consequência de um "mercado difícil" (CE-2 – LUCAS, p. 19). O número de integrantes que varia entre

oito ou nove pessoas em cada banda dificulta a comercialização dos grupos, no entanto

o repertório é o que satisfaz bastante para o grupo continuar unido. O repertório é bom, a sonoridade é boa, mas claro, sempre tem o detalhe que é vender e conseguir ter o retorno disso, mas não se tem muito retorno disso. Se tem, Nega Frida deve ter o que, umas dez por ano, não é um número grande, dez, doze, se for doze é uma por mês. Pro&Bidos tem poucos que é uma banda mais nova que ainda não foi muito divulgada, mas são bandas que o cara tem esperança com certeza, né? (CE-2 – LUCAS, p.19).

### 5.2.2.2 Músico *Freelancer* e outros trabalhos

Outra forma de atuação é caracterizada pelo músico como *freelancer*, segundo Lucas “é aquele músico contratado conforme a necessidade da banda, ou do cantor, então músico *freelancer*” (CE-2 – LUCAS, p.18). Assim como na atuação em bandas que promovem a utilização de diferentes instrumentos, esse trabalho é realizado de acordo com a necessidade dos contratantes, resultando na utilização de diferentes instrumentos musicais:

Eu faço com mais frequência com contrabaixo, faço também com violão e guitarra, mas a maior frequência é contrabaixo que é justamente bem o instrumento que eu pego grupos como, grupos sertanejos, basicamente sertanejo, duplas sertanejas assim, aí que eu toco nos *pubs*, casas noturnas da região (CE-2 – LUCAS, p.18).

Diferenciando-se das atividades como professor de música e músico de noite, o músico ressalta que “às vezes tem a parte de tocar de uma maneira um pouco mais artística, não tanto de entretenimento” (CE-2 – LUCAS, p. 2). Essa prática ocorre em um quarteto intitulado Piaxito “que desenvolve músicas com caráter regional, rio-grandense, mas com influências diversas assim da música brasileira e música sul-americana” (CE-2 – LUCAS, p. 2). Neste projeto que interpreta música instrumental, o músico destaca sua participação como arranjador e intérprete, utilizando “basicamente o violão de nylon, bem tradicional” e ressalta a “abertura para outros instrumentos como bandolim e, dependendo da forma, até contrabaixo” (CE-2 – LUCAS, p. 3). Ainda em fase de estruturação, experimentação de repertório, elaboração de arranjos o grupo “busca ter um apoio das Leis de Incentivo à Cultura [LIC], essas coisa assim, pois justamente é um resgate cultural” (CE-2 – LUCAS, p.19).

Outra atividade ligada à parte artística foi a participação em 2011 de trabalhos para a Bienal. A atuação ocorreu como músico em “um projeto chamado Coro de Queixas” que é o trabalho de “um alemão que foi radicado na Finlândia”, projeto que já foi desenvolvido em vários países e agora em 2011 foi realizado no Brasil, especificamente na cidade de Teutônia tendo “auxílio e regência do professor e maestro Lucas Brolese” (CE-2 – LUCAS, p. 3). Gêneros e estilos musicais também se manifestam como aspectos determinantes à utilização de determinados instrumentos musicais. Acompanhando o projeto Coro de Queixas “basicamente tocando violão”, Lucas ressalta que nos sambas inseridos no repertório utilizava o cavaquinho. (CE-2 – LUCAS, p. 3).

### 5.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MÚSICAIS

O músico apresenta os instrumentos praticados durante o percurso de aprendizagem a partir de uma hierarquização por afinidade, em que define o violão, guitarra e contrabaixo como sendo os “instrumentos principais” (CE-2 – LUCAS, p. 4), “instrumentos fortes” em que possui “mais tempo de convívio e estudo” (CE-2 – LUCAS, p. 2), ou apresentando-os como os “três filhos” (CE-2 – LUCAS, p. 21). Em oposição a esse grupo, o músico destaca a proximidade dos instrumentos considerando sua estrutura física e forma de tocar como fatores estimulantes à prática em mais instrumentos, sendo que toca “muitas coisas voltadas para as cordas, como cavaquinho, bandolim e banjo, mas lembrando que esses daí são instrumentos secundários, digamos assim, não tenho tanta afinidade com eles (CE-2 – LUCAS, p. 4).

Outros instrumentos também foram aprendidos pelo músico e representam práticas realizadas nas primeiras atividades da formação musical e na atuação em determinados projetos musicais, grupos instrumentais e bandas. No caso de Lucas, observa-se que o desenvolvimento da prática multi-instrumentista, consolida-se de acordo com a estruturação da sua atuação, tanto como músico envolvendo-se em diferentes bandas, trabalhos solos como na atuação como professor de instrumentos musicais onde a utilização de diferentes instrumentos é exigida para a atuação em grupos instrumentais escolares, desenvolvimento e aplicação de aulas específicas. Na sequência será descrito cada um desses instrumentos aprendidos, observando a

estruturação da trajetória de aprendizagem do músico e como a utilização de mais instrumentos caracterizou seus ambientes de ensino/aprendizagem e atuação musical.

### 5.3.1 Flauta doce: o primeiro instrumento

Como já mencionado, a flauta doce no início da formação musical se caracterizou como o primeiro instrumento aprendido por Lucas em atividades de musicalização. Ao longo da trajetória o músico não utilizou o instrumento em suas atividades de atuação após os primeiros aprendizados: “não utilizei nas aulas, coisa assim, nunca utilizei, já toquei depois disso só por curiosidade, para tirar algumas notas” (CE-2 – LUCAS, p. 13). A não utilização do instrumento com frequência também está associada à falta de instrumentistas que sejam referências ao aprendizado (CE-2 – LUCAS, p. 16) e, conseqüentemente, a não incorporação do mesmo em suas atividades de atuação.

### 5.3.2 Instrumentos de teclas: piano elétrico e teclado

O início do aprendizado nos instrumentos de teclas, piano elétrico e teclado ocorreu durante as atividades realizadas no Colégio Teutônia. O interesse pelo aprendizado ocorreu “mais por incentivo dos pais, *ah, toca um instrumento, vai lá!* Nem me lembro na verdade se eu tinha algum gosto [estilo musical/gênero] na época” (CE-2 – LUCAS, p. 13). Após essas aulas os estudos de piano foram retomados de forma autodidata “muitos anos depois”:

Não fiz aulas de piano, foi tudo pegando assim por conta, partituras, uma coisa assim. Até porque eu não tenho uma técnica específica de pianista, digitação e tudo mais. Vai tudo às vezes meio no grito. O cara vai pegando, decorando aquelas formas e também é dessa forma, também é disso que tu precisa (CE-2 – LUCAS, p. 11).

Esse aprendizado permitiu que o instrumento fosse incorporado na atuação profissional do músico sendo utilizado “bastante durante as aulas, até ensaios de grupos instrumentais”:

Às vezes tem o baixista, tem o guitarrista, mas às vezes falta um teclado, um piano uma coisa assim. Aí então eu faço reforço nessa parte. Mas como eu citei antes, eu fiz aula quando era mais novo,

tinha o que uns nove, dez anos, uma coisa assim (CE-2 – LUCAS, p. 11).

Ao falar sobre a utilização de instrumentos de teclas em sua rotina de atuação, o músico aponta que está “utilizando muito durante a semana principalmente para as aulas e tudo mais, ensaios, teclado ou piano” e que possui “um gosto muito grande” pela “dimensão sonora e extensão” destes instrumentos. (CE-2 – LUCAS, p. 4).

Apesar de gostar dos instrumentos de teclas e ressaltar o interesse no aprendizado, o aperfeiçoamento e maior dedicação não são efetuados em razão do tempo e por não ter motivações suficientes para fazê-los naquele momento, representadas por falta de oportunidades de trabalho com esses instrumentos. A disponibilidade dos instrumentos também é fator que se assemelha a essa dinâmica de aprendizado:

L - eu lembrei, piano é um instrumento que eu não tenho, eu utilizo o piano lá de Colinas.

G – Piano, piano?

L – Não, é um piano elétrico, piano digital (CE-2 – LUCAS, p. 21).

Entre as referências, o músico relata que “algumas coisas do Fred Mercury do Queen, piano para as músicas mais pop, rock” (CE-2 – LUCAS, p. 16) e “músicas dos [anos] 80, 90, pianos, teclados, pianos elétricos” (CE-2 – LUCAS p. 21) foram incentivos para o querer aprender.

### 5.3.3 Violão: “mais tempo de convívio e estudo”

O violão é considerado pelo músico um dos seus “instrumentos principais” (CE-2 – LUCAS, p. 4) ou um dos “instrumentos fortes” em que possui “mais tempo de convívio e estudo” (CE-2 – LUCAS, p. 2). Os primeiros estudos de violão ocorreram ainda na infância em aulas coletivas realizadas durante um bom tempo no Centro Cultural 25 de Julho de Teutônia/RS. Como já citado anteriormente, para a graduação em licenciatura em música na UERGS o músico utilizou o violão como instrumento principal, com ênfase no “violão clássico mesmo, erudito” (CE2-LUCAS, p. 14). Entre as principais referências o músico destaca Andrés Segovia<sup>41</sup> e John

<sup>41</sup> Andrés Segovia, primeiro Marquês de Salobreña (Linares, Espanha, 21 de fevereiro de 1893 - Madrid, 3 de junho de 1987) foi um guitarrista espanhol. Considerado o pai do violão erudito moderno

Williams<sup>42</sup> para o que intitula de “violão clássico” (CE-2 – LUCAS, p. 14), Paco de Lucia<sup>43</sup> para “o lado mais flamenco” e Toquinho<sup>44</sup>, violonista brasileiro em que relata gostar “muito da sonoridade dele, tanto como instrumentista como cantor e poeta” (CE-2 – LUCAS, p. 14). O instrumento é utilizado pelo músico em atividades direcionadas à educação, aulas para o ensino do instrumento e na atuação com o Grupo Piazzito e projeto Coro de Queixas (CE-2 – LUCAS, p. 3).

#### 5.3.4 Guitarra: “um dos instrumentos fortes”

Assim como o violão, a guitarra é considerada pelo músico um dos seus “instrumentos principais” (CE-2 – LUCAS, p. 4) ou um dos “instrumentos fortes”, em que possui “mais tempo de convívio e estudo” (CE-2 – LUCAS, p. 2). Logo após as aulas de violão no Centro Cultural 25 de Julho [Teutônia/RS], o músico passou a fazer “também no mesmo espaço, só que com diferentes professores, aula de guitarra” (CE-2 – LUCAS, p. 7). A mudança da aula de violão para a aula de guitarra é entendida pelo músico como uma “evolução” no percurso de aprendizagem:

Na verdade eu troquei de professor, como se fosse um nível acima, talvez falando assim. Aí eu mudei de professor e mudei de instrumento também. Claro que com o professor de guitarra, que era o meu segundo instrumento ali [no Centro Cultural 25 de julho], eu em algumas aulas eu vinha com violão, ou vinha com guitarra, dependendo qual era a proposta da aula (CE-2 – LUCAS, p. 9).

A troca das aulas do professor de violão pelas aulas do professor de guitarra permitiu não só a aprendizagem de um novo instrumento, mas a utilização de conhecimentos anteriores para novas aprendizagens, desenvolvimento de

---

pela maioria dos estudiosos de música, muitos diziam que ele “resgatou o violão das mãos dos ciganos flamencos” e construiu um repertório clássico para dar lugar ao instrumento em salas de concerto. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_Segovia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia). Acesso em: 22 jan. 2017.

<sup>42</sup> John Williams é um guitarrista australiano nascido em 1941. Fixou-se no Reino Unido desde 1952. Contribuiu para reintroduzir a guitarra clássica como instrumento de solo e conjunto. Disponível em: [https://www.google.com.br/?gws\\_rd=ssl#q=john+williams+violonista+wikipedia&\\*](https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=john+williams+violonista+wikipedia&*.). Acesso em: 22 jan. 2017.

<sup>43</sup> Paco de Lucía, nome artístico de Francisco Gustavo Sánchez Gomes (Algeciras, 21 de dezembro de 1947 — Cancún, 25 de fevereiro de 2014), foi um guitarrista espanhol de flamenco reconhecido internacionalmente. Fez carreira como compositor, produtor e guitarrista. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paco\\_de\\_Luc%C3%ADa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paco_de_Luc%C3%ADa). Acesso em 22 jan. 2017.

<sup>44</sup> Toquinho, nome artístico de Antonio Pecci Filho, (São Paulo, 6 de julho de 1946) é um cantor, compositor e violonista brasileiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Toquinho>. Acesso: 22 jan. 2017.

habilidades de leitura, apropriação de outros estilos musicais e aproximação ao violão erudito, que posteriormente seria utilizado como instrumento principal na graduação:

Porque, a partir da guitarra eu comecei não só a tocar coisas específicas de guitarra, daqui a pouco o professor mostrava alguma coisa relacionada à bossa nova digamos assim. Bah, eu quero aprender isso, não sei o que, né?. Bah, aí violão, traz o violão, vamos aprender no violão e tudo mais, junto nesse mesmo professor eu comecei a aprender alguma coisa de violão erudito, que era a questão do toque da mão, leitura de partituras (CE-2 – LUCAS, p. 9).

As aulas de violão e guitarra são consideradas pelo músico como marcos importantes da sua aprendizagem. Observa-se que a prática em mais instrumentos fora estimulada pelo professor, servindo de modelo e exemplo à prática docente que Lucas desenvolveu posteriormente. A importância das aulas de guitarra é percebida na orientação e definição do músico em relação a como deveria continuar sua trajetória de aprendizado musical:

G – Como é que eram esses estudos de guitarra, tinha professor particular, as aulas eram em grupo?

L – Essa aula já foi individual, que eu acho também que tem haver com o perfil do professor. Que daí em diante quando eu comecei a tocar guitarra que começou a dar aquele estralo assim, aquele estalo né, opa! Acho que é isso que eu quero fazer aulas de guitarra (CE-2 – LUCAS, p. 7).

Ao ser questionado sobre qual instrumento mais gosta de tocar, o músico destaca que “depende muito do estilo musical”. Para Lucas, a “guitarra sempre foi aquele xodó, aquela coisa que eu mais tenho afinidade e acho que é o instrumento que eu melhor toco” (CE-2 – LUCAS, p. 20). A aproximação desenvolvida pelo músico ao gênero rock aponta o grande interesse no aprendizado do instrumento:

L - A guitarra foi o instrumento que eu sempre tive mais afinidade, talvez seja por isso, talvez seja o que eu mais goste. Mas falando de guitarra, violão e contrabaixo são filhos, são três filhos [...] Há muito tempo ainda até hoje o estilo que eu mais gostava era Rock e suas vertentes, *rock'n roll*, *hard rock*, *heavy metal*, tudo relacionado ao rock claro, mas nada muito extremo assim. A guitarra sempre foi o que mais chamava atenção, então por isso a minha afinidade com a guitarra (CE-2 – LUCAS, p. 21).

A atuação profissional de Lucas com este instrumento ocorreu na atuação em bandas de baile, (CE-2 – LUCAS, p. 9) ao trabalhar como músico *freelancer* (CE-2 – LUCAS, p. 20) e como guitarrista da banda “*Pro&Bidus*” (CE-2 – LUCAS, p.19).

Tida como “xodó”, a guitarra também tem sua importância ressaltada quando o músico destaca que “tem mais influências na guitarra que em qualquer outro instrumento” (CE-2 – LUCAS, p.14). Entre os instrumentistas preferidos Lucas aponta que “o cara da guitarra *pra* mim que eu considero muito é o Steve Morse<sup>45</sup>, ele tem carreira solo e tudo mais, atualmente toca com a banda Deep Purple<sup>46</sup>” (CE-2 – LUCAS, p.14). Outros músicos também foram apontados, como:

Jeff Beck<sup>47</sup>, Jimmy Page<sup>48</sup>, Slash<sup>49</sup>, essa galera toda assim passou. John Petrucci<sup>50</sup>, essas coisas mais *Heavy Metal* assim, Kirk Hammett<sup>51</sup>. Aí depois mais tarde começaram a vir outras pessoas como Jorge Benson<sup>52</sup> que é um pouco mais *pro* lado de Jazz, pop e bah... são vários [risos]. (CE-2 – LUCAS, p.14).

### 5.3.5 Trompete: “um instrumento que eu não coloco na minha lista”

<sup>45</sup> Steven J. Morse (Hamilton, Ohio, 28 de julho de 1954) é um guitarrista de rock norte-americano, conhecido por sua carreira solo e por seus trabalhos no Dixie Dregs e o no Deep Purple. Sua carreira abrange o rock, country, funk, jazz e fusões destes gêneros. Morse também tocou com a banda Kansas, com o supergrupo Flying Colors e toca com o Deep Purple desde 1994. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Morse](https://pt.wikipedia.org/wiki/Steve_Morse). Acesso: 22 jan. 2017.

<sup>46</sup> Deep Purple é uma banda britânica de rock formada em Hertford, Hertfordshire, em 1968.<sup>[1]</sup> Juntamente com as bandas Black Sabbath e Led Zeppelin, o Deep Purple é considerado um dos pioneiros do heavy metal e do hard rock moderno. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Deep\\_Purple](https://pt.wikipedia.org/wiki/Deep_Purple). Acesso em: 23 jan. 2017.

<sup>47</sup> Jeff Beck (nascido Geoffrey Arnold Beck; Wallington, 24 de junho de 1944) é um guitarrista britânico que tocou em várias bandas influentes da década de 1960 incluindo os The Yardbirds. Foi considerado o 5º Melhor Guitarrista de todos os tempos pela revista norte-americana Rolling Stone. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jeff\\_Beck](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jeff_Beck). Acesso em: 23 jan. 2017.

<sup>48</sup> James Patrick "Jimmy" Page (Heston, 9 de janeiro de 1944) é um músico, produtor musical e compositor inglês, que alcançou sucesso internacional como guitarrista da banda de rock Led Zeppelin. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jimmy\\_Page](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Page). Acesso: 23 jan. 2017.

<sup>49</sup> Saul Hudson (Londres, 23 de julho de 1965),<sup>[1]</sup> conhecido pelo seu nome artístico Slash, considerado um dos maiores guitarristas de todos os tempos, músico britânico-americano mundialmente famoso como integrante da formação clássica da banda Guns N' Roses, com quem alcançou sucesso mundial no final da década de 1980 e início dos anos 90. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Slash>. Acesso em: 23 jan. 2017.

<sup>50</sup> John Peter Petrucci (Nova Iorque, 12 de julho de 1967) é um guitarrista norte-americano, um dos fundadores da banda de metal progressivo Dream Theater. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/John\\_Petrucci](https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Petrucci). Acesso: 23 jan. 2017.

<sup>51</sup> Kirk Stuart Lee Hammett (São Francisco, Califórnia, 18 de novembro de 1962) é um guitarrista americano, conhecido principalmente por sua carreira de longa data na banda de heavy metal Metallica. Em 2003, foi eleito pela revista Rolling Stone como o décimo primeiro melhor guitarrista de heavy metal do mundo. Em 2009, apareceu em quinto lugar no livro *The 100 Greatest Metal Guitarists (Os 100 Maiores Guitarristas do Metal)*, de Joel McIver. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kirk\\_Hammett](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kirk_Hammett). Acesso: 23 jan. 2017.

<sup>52</sup> George Benson (Pittsburgh, 22 de Março de 1943) é um guitarrista norte-americano de Smooth jazz. É considerado um dos maiores guitarristas da história da humanidade. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/George\\_Benson](https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Benson). Acesso: 23 jan. 2017.

Apesar de não estar tocando o trompete na época da entrevista, Lucas lembra o instrumento pela importância do aprendizado de teoria realizado nas aulas. Enquanto aprendia violão e guitarra o músico experimentou fazer aulas de trompete:

Mas daí é um instrumento que eu não coloco tanto na minha lista de instrumentos, que eu toco porque realmente eu não toco. Foi um tempo de meio ano, acho que coisa assim, não me agradou, eu também não, talvez eu não consegui sentir aquela evolução, aí foi um instrumento que eu experimentei, aquela coisa. Mas o que me valeu muito no trompete foram as aulas de teoria que eu tive junto a ele. Isso sim para mim foi um diferencial, as aulas de teoria que o professor proporcionou ali. As aulas de teoria eram coletivas [...] teoria básica nomenclatura, figuras rítmicas e tudo mais, e valores (CE-2- LUCAS, p. 8).

Entre os motivos da não continuação do aprendizado e aprofundamento no trompete o músico relata não ter tido “aquele gosto pelo instrumento na época” em que continuava com as aulas de violão e guitarra (CE-2 – LUCAS, p. 8). Apesar de gostar de vários trompetistas, nenhum foi capaz de influenciar o músico, que não conseguiu desenvolver uma técnica mais apurada no instrumento.

### 5.3.6 Baixo elétrico: “um dos três filhos”

O interesse pelo aprendizado de contrabaixo surgiu na época em que Lucas começava seu percurso profissional como músico em bandas de baile. Após ingressar na sua primeira banda tocando instrumentos de percussão e passar pela guitarra, trocar novamente de instrumento foi consequência de oportunidade criada pela falta de instrumentista:

Houve uma necessidade de um contrabaixo, aí que começa a minha história no baixo, porque precisava de contrabaixo e tudo mais. O dono da banda tinha um baixo. Acho que é coisa comum, dono da banda ter um baixo é um instrumento meio coringa. *Tá*, quem está sobrando, aí? *Tá*, você, então pega o contrabaixo, [risos] vai aprender (CE-2 – LUCAS, p. 9-10).

O novo desafio gerou a necessidade de qualificação ao instrumento. Quando tinha 18 anos o músico fez aulas particulares para o aprendizado do contrabaixo. Considerado pelo músico como um dos seus “instrumentos principais” (CE-2 – LUCAS, p. 4), um dos “instrumentos fortes” em que possui “mais tempo de convívio e estudo” (CE-2 – LUCAS, p. 2) o baixo passou a ser incorporado em diferentes formas de atuação, como músico *freelancer* para o instrumento (CE-2 – LUCAS, p.

20), como professor deste instrumento, como baixista da banda *Nega Frida* (CE-2 – LUCAS, p. 3) e como instrumentista no grupo *Piazito* (CE-2 – LUCAS, p. 3). Assim como na relação com a guitarra e o violão, o longo convívio com o baixo constrói uma relação de paternidade ao instrumento considerado pelo músico um dos seus “três filhos” (CE-2 – LUCAS, p. 21). Percebe-se que essa situação promove amorosidade à prática e efetivação de cuidados e zelo com o instrumento.

Foram determinantes para o interesse no aprendizado de baixo, estilos musicais como o *soul*, o *funk* norte americano, “aquela questão da *disco music*”. Nesses estilos, o instrumento “tem uma voz bem ativa” (CE-2 – LUCAS, p. 21). Entre as suas referências para o instrumento “Nathan East<sup>53</sup> que é um contrabaixista norte americano excepcional, já gravou mais de dois mil discos, é o cara que está nas revistas [risos], é o baixista que se deu bem [risos]” (CE-2 – LUCAS, p.15).

Ao caracterizar-se como baixista o músico compreende a postura que adota ou é adotada por esse integrante em um grupo ou banda:

Geralmente é uma figura assim meio anônima. Aquele cara que geralmente tem um perfil um pouco mais na dele, assim falando, mais restrito. Não é aquele vocalista que tem aquelas poses e tudo. Geralmente o baixista é uma figura um pouco mais retida assim, talvez por isso eu também me identifiquei com o contrabaixo, essa questão de não ter lá grande exuberâncias (CE-2 – LUCAS, p.15).

### 5.3.7 Bandolim, banjo e cavaquinho: interesse pela sonoridade

O principal motivo para o aprendizado de bandolim foi o interesse pela sonoridade. Ao adquirir o instrumento de um colega de profissão Lucas já gostava da sonoridade e aprendeu “em casa mesmo, tentando decifrar os acordes, tentando entender a estrutura dele *pra* formar acordes, melodias, tudo mais” (CE-2 – LUCAS, p. 10). Para o instrumento utilizado na execução dos arranjos do grupo *Piazito* (CE-2 – LUCAS, p. 3) o músico não atribuiu nenhum artista como sendo referência ao seu aprendizado. Ressalta que conhecimentos adquiridos anteriormente no violão e na guitarra foram importantes para aprender a tocar o instrumento, somada à aprendizagem autodidata evidenciada ao designar o bandolim como “um instrumento

<sup>53</sup> Nathan Harrell East ([Filadélfia, 8 de dezembro de 1955](#)) é [baixista](#) e [vocalista](#) de [jazz](#), [R&B](#) e [rock](#). Com mais de 2.000 gravações em seu currículo, East é considerado um dos baixistas com mais gravações na história da música. Obteve o título de Bacharel em Música pela [Universidade da Califórnia](#), onde inicialmente aprendeu [violoncelo](#). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nathan\\_East](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nathan_East). Acesso: 23 abr. 2017.

a mais” (CE-2 – LUCAS, p.10) incorporado em sua trajetória para o qual o músico não fez aulas.

Assim como o bandolim, o banjo também foi incorporado ao grupo de instrumentos aprendidos pela apreço à sua sonoridade. O interesse cresceu porque o músico “escutava muita coisa *folk*, *country* norte americana, o tal do *blue grass*, o estilo de música em que o banjo é o protagonista” e o aprendizado “foi meio autodidata assim, pesquisando coisas na internet, tudo mais” (CE-2 – LUCAS, p. 11). A desenvoltura no instrumento, a interação e compreensão acerca de como o instrumento pode ser utilizado em sua atuação são relatadas pelo músico ao falar de instrumentistas que são referências ao instrumento:

Tem o Béla Fleck<sup>54</sup>. Claro que eu nunca experimentei tocar nada dele porque realmente eu não ia conseguir [risos]. Até porque não é um repertório para quem *tá* se aventurando no instrumento. Ah, o que eu vou tocar? Béla Fleck? Não, não! Esquece! Béla Fleck é um excepcional, é um banjo mais contemporâneo e têm os clássicos, Kruik que é o cara lá das antigas que tem aquele som de banjo tradicional, rápido e muita formação (CE-2 – LUCAS, p.15-16).

Mesmo não tendo um cavaquinho e não ressaltando nenhum artista como referência, o instrumento foi utilizado em determinados momentos da trajetória do músico tendo como motivação o interesse pela sonoridade (CE-2 – LUCAS, p. 4).

### 5.3.8 Acordeom: “sobrou pra mim”

O interesse pelo aprendizado no acordeom surgiu da necessidade de incorporar o instrumento a um grupo instrumental que realizou uma turnê à Europa, com apresentações na Espanha e em Portugal:

No ano de 2014 nós fizemos uma viagem para a Europa. A gente formou um grupo de música que acompanhou um grupo de dança. Esse grupo de dança atualmente acho que ele fica em Lajeado[RS], Arte Escola, Arte Escola de Dança. Nós montamos esse grupo com cinco integrantes e para essa formação era necessário tocar acordeom em algumas músicas, como digamos assim, não era possível levar mais um músico para acompanhar, aí sobrou para mim [risos]. Aí eu assumi essa parte do acordeom que claro, a minha

<sup>54</sup> Béla Fleck (Nova Iorque, Nova Iorque, 10 de Julho de 1958) é um tocador de banjo. É mais conhecido pelo trabalho junto com sua banda Béla Fleck and the Flecktones, que é descrito como uma "mistura de música acústica com eletrônica com várias influências da música folk e bluegrass tão como o funk e o jazz". Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la\\_Fleck](https://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Fleck). Acesso: 23 jan. 2017.

experiência com o acordeom é basicamente e somente a mão direita aproveitando o teclado do piano, aí a mesma coisa no acordeom (CE-2 – LUCAS, p. 5).

Para Lucas o incentivo do pai foi importante para o aprendizado: “meu pai, ele não tem o acordeom muito tempo, também não é músico de longa data, ele é apreciador de música, gosta muito de música. Sempre me incentivou, em todos os instrumentos, todas as minhas fases, minha aprendizagem” (CE-2 – LUCAS, p.12). A aquisição do instrumento pelo pai também fez diferença:

Mas ele [pai] comprou o acordeom faz alguns anos, questão de quatro anos. Aí ele tava sempre lá, às vezes eu tocava deitado, aquela coisa de brincadeira, tipo tem o instrumento lá, vamos tocar um pouco (CE-2 – LUCAS, p.12).

A fase de experimentação foi aperfeiçoada “quando apareceu essa viagem para Europa, Espanha e Portugal, e digamos era necessário ter o acordeom lá fazendo aquele repertório específico, aí eu *tá!* Vamos pegar, vamos estudar” (CE-2 – LUCAS, p.12). O músico não possuía muita coordenação para relacionar as duas mãos, “mas como era uma banda que ia tocar lá, tipo, tinha uma bateria, tinha um cara que ia tocar baixo enquanto eu tocava acordeom, tinha violão, então a gente viu que, se conseguir a mão direita [teclado] ali, já é o que necessita” (CE-2 – LUCAS, p.12). A necessidade de incorporar o instrumento ao projeto levou o músico ao desafio de praticar naquela época, no entanto atualmente o instrumento não é mais praticado em “função de tempo e tudo mais”, situação que é lamentada pelo músico que define o acordeom “como um instrumento bonito” com “sonoridade marcante” e “timbre inconfundível” (CE-2 – LUCAS, p.12). Características do acordeom definem o instrumento como “autônomo” que “pode tocar sozinho, não precisa ter gente acompanhando”, (CE-2 – LUCAS, p.12) e apesar de conhecer alguns acordeonistas famosos, nenhum foi apresentado como referência ao aprendizado.

#### 5.3.9 Instrumentos de percussão: começo em bandas e “chá com pão”

A atuação nas bandas de baile ocorreu através do tocar surdo na Bandinha Furiosa, sua primeira experiência. Lucas toca na bateria “o que eles chamam de ‘chá com pão’, o básico assim, umas coisas assim, ritmos elaborados” (CE-2 – LUCAS, p. 22). Essa aprendizagem foi necessária pela falta de músico na banda:

L - Naquela bandinha que eu comentei que toquei na adolescência em algumas apresentações eu tive que tocar bateria.

G – Também?

L – É. Por falta de baterista [risos]. O cara sempre era um quebra galho [risos]. Faltou baixista, *tá vai lá* (CE-2 – LUCAS, p. 22-23).

Nos relatos que Lucas faz sobre os instrumentos que toca, percebe-se muita proximidade aos instrumentos derivados do violão e guitarra. A forma de tocar o instrumento facilita o aprendizado de novos instrumentos aos quais são aplicadas técnicas, como a de “palhetar” e dedicar-se-á cordas oriundas de aprendizados anteriores. A utilização de determinados instrumentos musicais está condicionada para o músico de acordo com as necessidades e possibilidades da sua atuação, seja na realização de aulas de instrumentos musicais ou como músico *freelancer*. Na concepção de Lucas, observa-se a compreensão do músico acerca da importância que cada instrumento possui para elaboração de arranjos. Segundo o músico, esse aprendizado múltiplo envolvendo informações sobre diferentes instrumentos lhe auxilia em suas atividades profissionais.

#### 5.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA

Ao falar sobre sua trajetória de aprendizado o músico acredita ser importante tocar diferentes instrumentos “desde que não atrapalhe seu instrumento, que tu considera principal” (CE-2 – LUCAS, p. 27). Novos aprendizados, em mais instrumentos podem acarretar em diferentes desafios:

Comecei a tocar o instrumento, perfeito. Bah! Quero fazer aquele instrumento também. Ok! Tu vai ensaiar os dois? Aquela coisa sabe de professor: para tu evoluir em qualquer instrumento tu tem que fazer uma coisa só, que é tocar ele, só isso. Aí tipo, tu vai escolher dois instrumentos para aprender? Ótimo, muito legal. Tu vai conseguir administrar os dois? (CE-2 – LUCAS, p. 27).

Ao caracterizar o aperfeiçoamento técnico em um instrumento como decorrência da prática, Lucas atenta para a divisão do tempo que se torna necessária ao decidir tocar mais instrumentos musicais. O músico atenta às condições de estudo e organização necessárias a esse aprendizado múltiplo. A caracterização dos instrumentos quanto às suas possibilidades, enfatizando as particularidades de instrumentos harmônicos e melódicos, contribui à compreensão da importância do aprendizado de mais instrumento.

Para Lucas, profissionalmente “é importantíssimo, tu ter uma base em outro instrumento, ainda mais para aquele lance assim que tem muito de às vezes ficar meio separada a questão da harmonia, melodia e ritmo” (CE-2 – LUCAS, p. 27). A importância do aprendizado de instrumentos que ofereçam diferentes possibilidades de aplicação é ressaltada por Lucas àqueles que decidem atuar como arranjadores. Assim, as características dos instrumentos são determinantes para definição do foco que será explorado na atuação:

Quem vai começar tocando o instrumento de sopro vai desenvolver muito a parte da melodia, claro que do ritmo também, que isso está envolvido, mas, e aí a parte harmônica? Como fica isso? Às vezes tu aprender num piano, começar a tocar outro instrumento que tu tem essa possibilidade, às vezes só no instrumento pode ser difícil, ou se depois tu quer virar um arranjador. Bah! Aí cara tu não tem escolha. Ou tu estuda muito as propriedades de cada instrumento, estuda de forma teórica assim, não tão prática para tu conseguir escrever para ele, ou então tu tem uma, nem que seja pequena, mas uma vivência naquele instrumento (CE-2 – LUCAS, p. 27).

O aprendizado de diferentes instrumentos está associado aos projetos desenvolvidos e às expectativas do músico. Para Lucas “é importante conhecer alguns instrumentos, principalmente a questão do violão e guitarra, contrabaixo, piano”, (CE-2 – LUCAS, p. 27) e o aprendizado de sopro seria importante, assim como a bateria para desenvolver “questões rítmicas e de que maneira inserir num grupo, num arranjo” (CE-2 – LUCAS, p. 27).

Ser multi-instrumentista implica em dividir o tempo de estudo entre os instrumentos musicais incorporados ao longo do percurso de aprendizagem. Ao ser questionado sobre a caracterização dos músicos multi-instrumentistas pela comunidade artística, a partir da habilidade e conhecimento desenvolvidos ao tocar vários instrumentos musicais, é apresentada uma divisão dos músicos, conforme perspectivas da formação de cada um e formas de atuação:

Ah, depende [risos]. Tem os dois lados, né? Já vi, percebo aquele lado daquele instrumentista que toca o seu instrumento apenas, que é excepcional tocando aquele instrumento e que talvez tenha uma opinião. Escolhe o seu instrumento e foca nele, mas também tem o outro lado, de tu ser um arranjador, ou talvez de tocar tudo num grupo. (CE-2 – LUCAS, p. 28).

O músico destaca também que nunca recebeu nenhum comentário preconceituoso, ou que fosse ofensivo ao músico que toca diferentes instrumentos. Lucas valoriza o potencial de adaptação exercido por músicos que decidem tocar

outros instrumentos. Na sua concepção, tais habilidades também estão associadas a uma postura compreensiva, que em determinadas situações é decisiva para o bom funcionamento de grupos musicais:

Bah, tem todos os instrumentos. [...] Tem dois caras tocando violão, eu e mais outra pessoa, mas não tem ninguém tocando contrabaixo. Aí, o que é preferível, tu ser *expert* no teu instrumento ali, ou tu talvez ceder um pouquinho? Desse... não sei, talvez ego? Ou ceder um pouco da sua ideia para tu tocar um outro instrumento para pelo menos o grupo está completo, sabe? (CE-2 – LUCAS, p. 28).

Como característica ao trabalho como professor de música que atua na estruturação de conjuntos instrumentais, tocar vários instrumentos “também envolve a experiência didática” em “tentar trazer o máximo de coisas possíveis, mais sonoridades, mais formas” (CE-2 – LUCAS, p. 28). Lucas caracteriza-se como um músico distinto à formação proposta pelo conservatório “aquela coisa tão focada assim” (CE-2 – LUCAS, p. 29).

O que mobiliza o percurso de aprendizado que completa dez anos está relacionado sempre “à questão do desafio, de como fazer alguma coisa, que talvez eu já tô fazendo há vários anos, mas como fazer de modo diferente que possa ser melhor ou não” (CE-2 – LUCAS, p. 29). Essa perspectiva é pensada para a atuação profissional como professor, não necessariamente atentar “àquela inovação geral de cada ano”, (CE-2 – LUCAS, p. 29) mas atingir algo que possa ser feito diferente.

Como músico profissional Lucas diz “estar sempre procurando mais conhecimento” e conclui:

A experiência conta também, mas tu buscar outras fontes é muito importante. Outra coisa importante é a relação, não só de instrumentistas, mas a relação pessoal que tu tem com os teus colegas e tudo mais, por mais que às vezes eu acho que, se o cara toca muito tempo assim numa banda, coisa assim, gera alguns *stresses* que sei lá, do tempo de convívio. Mesmo com *stress* o cara tem que tentar se policiar e pensar, não tem um outro lado *pra* conversar? Só tem esse lado aí? Ver o lado positivo (CE-2 – LUCAS, p. 29).

Uma das características importantes do músico multi-instrumentista e fator de sobrevivência em grupos musicais é a percepção dos colegas sobre a sua versatilidade, atuando como uma espécie de curinga, visto como uma carta na manga para imprevistos, como a desistência de um colega e possíveis faltas. Para

Lucas, tocar vários instrumentos num mesmo projeto ocorre "bastante no grupo instrumental de Colinas" como descreve:

Ali eu toco piano, mas dependendo às vezes do repertório preciso do violão. Contrabaixo eu não faço agora, porque temos um aluno lá, capacitado e empolgado para fazer o contrabaixo. Mas também era sempre aquela questão do... tipo: ah! Tu tem que formar uma cozinha, tu tem que ter um contrabaixo! Tem o contrabaixista? Tem? Beleza! Tem o cara que toca violão? Não tem? Então vou tocar violão (CE-2 – LUCAS, p. 20).

Além de caracterizar-se como multi-instrumentista a partir do reconhecimento da prática em diferentes instrumentos musicais em um determinado momento da sua trajetória, o músico ressaltava a importância da compreensão desenvolvida por colegas músicos, professores e alunos sobre suas habilidades. Esse reconhecimento é fator decisivo para a realização de novos trabalhos em diferentes instrumentos, pois como sugere, sua prática é decisiva para o andamento de grupos instrumentais escolares onde atua como músico "curinga", consolidando-se "carta na manga" para o projeto, suprimindo lacunas quando necessário. Lucas valoriza sua prática e entende que essas habilidades são decisivas para sua atuação profissional e distinção em diferentes espaços de atuação, seja como professor ou como músico. A atuação em diferentes bandas com diferentes instrumentos, principalmente quando as apresentações ocorrem na mesma região promove o reconhecimento do músico como alguém que toca vários instrumentos e demonstra a ampliação das suas possibilidades de atuação.

#### 5.4.1 Teoria musical para o aprendizado de instrumentos

Os instrumentos de cordas são a maioria no percurso de aprendizagem de Lucas. A partir das similaridades entre os instrumentos a aprendizagem de diferentes instrumentos ocorreu pelo processo de "um levar ao outro" e "um poder ajudar o outro" (CE-2 – LUCAS, p.17). Associado a esse processo de interação entre os instrumentos, a teoria musical é tida como um conhecimento necessário ao aprendizado de todos os instrumentos:

O que realmente me ajudou a tocar cada um, o que eu coloco acima deles é a teoria musical. O que às vezes para um adolescente pode ser a coisa mais chata do mundo, mas no momento que ele percebe

que aquilo ali vai influenciar diretamente o seu jeito de tocar, seu jeito de pensar quando está tocando e não apenas tocar uma coisa que está escrita no papel e sim entender, compreender aquilo, isso vai fazer toda a diferença. Para mim a ferramenta que me oportunizou aprender cada instrumento foi a teoria musical, porque o dó maior no violão é o dó maior no piano, é o dó maior do baixo (CE-2 – LUCAS, p.17-18).

A teoria musical foi fundamental para o aprendizado de instrumentos temperados, de acordo com o músico: “tu toca ali, aperta uma tecla, toca uma casa no instrumento é aquela nota e deu. Então a teoria *pra* eles foi a mesma. Acho que é por isso também que eu consegui utilizar eles” (CE-2 – LUCAS, p.11). Esse aprendizado realizado com instrumentos temperados, que são a maioria dos aprendidos é diferente com o que é necessário para tocar instrumentos de sopro, nos quais “muitas vezes tu tem que trabalhar com afinações, conforme o grupo, tu tem que tocar a tua nota conforme o grupo para encaixar um bloco” (CE-2 – LUCAS, p.11).

#### 5.4.2 Gêneros e estilos musicais: valores para escolhas

Para Lucas, os estilos e gêneros musicais favoreceram a escolha de praticamente todos os instrumentos musicais. Atuando em diferentes espaços os “três primeiros [instrumentos] que são os principais, violão, guitarra, baixo” o músico utiliza em qualquer gênero musical, porém “claro que nem sempre no mesmo projeto”, pois a “sonoridade do instrumento é que te leva *pra* determinado gênero, cavaquinho leva ao samba, o banjo leva a esse *country*, a esse *folk*”, e em alguns grupos em que atua são realizadas “misturas” como “colocar banjo em música *pop*”, “experimentações” tidas como práticas comuns para o músico “hoje em dia” (CE-2 – LUCAS, p.13-14).

#### 5.4.3 Saber a função de cada instrumento

Durante a atuação em bandas de baile, ao dividir o palco com outros músicos, Lucas aprendeu baixo elétrico quando já atuava como guitarrista e violonista. Esse foi um momento muito importante que oportunizou “saber a função de cada

instrumento num grupo maior” (CE-2- LUCAS, p.17). Lucas também aprendeu a avaliar os integrantes de conjuntos instrumentais e o domínio de cada instrumento:

Isso às vezes eu sinto falta em alguns grupos, coisa assim que o cara nota. Acho que essa é uma das primeiras coisas que eu percebo quando vou assistir a alguma banda, se cada um sabe o seu papel. Por mais que às vezes o cara saiba tocar excepcionalmente bem, às vezes o cara pode se empolgar demais, o que é normal, eu também, todo mundo que estuda um instrumento às vezes bastante chega o momento que quer tocar tudo que sabe. Mas aí, vem da compreensão do cara de pensar: opa! Mas, espera aí! Às vezes tem mais oito pessoas tocando contigo, parece que você está tocando sozinho, mas não (CE-2 – LUCAS, p.17).

Apesar de ressaltar a proximidade entre os instrumentos, Lucas destaca que “realmente há bastantes singularidades” (CE-2 – LUCAS, p.17), percepção que para o músico valoriza a importância de saber a função de cada instrumento, auxiliando e facilitando o trabalho de escrever um arranjo: “vai ter violão, vai ter guitarra, vai ter baixo, vai ter bandolim, vai ter piano. Ah não! Mas espera aí! Pensa a sonoridade que cada um vai trazer para a música. Tudo facilita para escrever” (CE-2 – LUCAS, p.17). Para escrita de arranjos, “saber a função de cada instrumento no grupo e já imaginar a sonoridade que vai ficar” são os estímulos que desenvolveram a “pretensão de aprender algum instrumento de sopro” (CE-2 – LUCAS, p.17). Esse é um aprendizado que precisaria de tempo

porque é outra linguagem, porque eu vou utilizar outra parte do meu corpo, seria mais a questão da boca, do ar, da respiração que nesses instrumentos não tem. Flauta doce até tem, trompete tem, mas eu não pratiquei muito, não tenho essa linguagem ainda (CE-2 – LUCAS, p.17).

#### 5.4.4 Estudos e ensaios

Segundo o próprio músico, o tempo dedicado para o estudo de todos os instrumentos é mal organizado: “para realmente conseguir ter uma relação com todos os instrumentos que eu citei e poder realmente evoluir neles e não ficar mais no mesmo” (CE-2 – LUCAS, p. 24). Os únicos instrumentos em que o músico destaca sentir, realmente, aperfeiçoamento técnico são o violão, guitarra e contrabaixo. Esses instrumentos são os que o músico tem mais contato, tanto “tocando por aí como em casa” (CE-2 – LUCAS, p. 24). Apesar de ressaltar que os

estudos são geralmente individuais o músico “almeja conhecer mais, estudar mais” e que outro professor representaria novos conhecimentos:

Queria fazer aula com aquele cara, sabe, que tu vê que já toca demais. Isso sim! Uma hora dessas vou fazer aula de novo, normal, né? [risos]. Eu acho que para o músico, estou falando do músico que é instrumentista, aquele que está se focando para tocar o instrumento, ele sempre tem que querer aprender mais e não importa se ele vai ter que fazer aula com outra pessoa, ou se vai ter que comprar um método, se vai ter que... De alguma forma o que vale é querer sempre mais (CE-2 – LUCAS, p. 24-25).

A frequência dos ensaios é organizada nos tempos livres. Nas manhãs em que não trabalha “pega o instrumento e aí começa a tocar, estudar” (CE-2 – LUCAS, p. 25). Sobre a forma e organização “nem sempre é o estudo aquele... realmente aquele estudo que tu precisa. Bah... eu preciso aprender mais sobre isso, então vou estudar isso”. Os estudos se caracterizam em, às vezes, “pegar o instrumento e tocar qualquer coisa que vier à cabeça, que vier no momento. Se é bom ou não, não sei. Mas é o que eu faço [risos]” (CE-2 – LUCAS, p. 25).

Nos momentos de estudo, algumas ferramentas eletrônicas são utilizadas como ferramentas de apoio, principalmente o notebook, que “é mais por questão de arquivos, de partituras, métodos ou coisas assim” (CE-2 – LUCAS, p. 26). O músico relata o interesse em comprar um aparelho da marca Apple, que possui características e ferramentas úteis ao seu trabalho, buscando “um suporte legal para algumas coisas de gravação” (CE-2 – LUCAS, p. 26) que atualmente são gravados em computador com o software Windows, porém a qualificação passa por ter os recursos pretendidos em outras plataformas, como por exemplo, o aplicativo *Garageband*. A expectativa neste aplicativo e suas funções demonstra o interesse do músico em aprimorar sua atuação. Lucas considera o *Garageband*:

Muito bom. Eu uso no celular às vezes até para dar aula no celular eu já me viro, para fazer aula de contrabaixo, para tocar alguma levada. Eu monto ali o ritmo na bateria ligeirinho, escolho um acorde, uma sequência de acordes aí já tenho uma trilha pronta ali na hora. Essas coisas para as aulas também cada vez mais eu quero tentar aproveitar esses recursos tecnológicos (CE-2 – LUCAS, p. 26).

Ao discorrer sobre a forma como organiza e compreende seus estudos o músico relata momentos e objetivos distintos:

Aquele estudo clássico assim de tu, ah... eu preciso aprender tal técnica, ou preciso aprender tal fraseado, tal escala, tanto faz qual é o estudo, esse estudo nem sempre é o que ocorre comigo. Às vezes

acontece aquela coisa de tu tocar para tu chegar numa certa sonoridade do instrumento. O estilo é tal, imagino uma levada uma coisa assim e quais são as possibilidades dentro desse estilo e levada que eu posso fazer? O que eu tenho de cartas na manga? Ah, a música é um *pop*, no *pop* eu posso ficar só tocando um ritmo no acorde, show de bola, ou o que mais eu posso fazer nisso? (CE-2 – LUCAS, p. 25).

Juntamente à organização dos estudos, Lucas relata a importância da teoria musical: “se o acorde é sol maior, e eu tocar “si” [nota] não vai ter erro. A nota “si” vai estar dentro do acorde, essas coisas básicas que a gente tem que ter sempre, e é o básico. Saber quais notas pertencem ao quê, isso é o importante” (CE-2 – LUCAS, p. 25).

Os ensaios e estudos ocorrem numa sala montada na casa dos pais estruturada no porão que estava vazio: “não é aquele porão que o pessoal imagina, o porão aquele tudo atirado assim, a madeira velha da construção. Não, não é esse porão. É um porão que é a garagem”. (CE-2 – LUCAS, p. 26). Constituído de uma sala, o espaço abriga um estúdio com isolamento acústico. Para Lucas, “além do estudo ali na sala em casa, e às vezes até no local do trabalho, assim tipo tem uma folguinha, tem aquele momento ocioso, pego o instrumento e toco alguma coisa” (CE-2 – LUCAS, p.26).

Ao ser questionado sobre qual instrumento necessita maior tempo de estudo, o músico é enfático:

Na verdade todos. Eu sempre falo, o que é mais fácil? Violão ou baixo? Guitarra ou baixo? Depende. Para algumas situações o baixo pode se tornar mais fácil que o violão, para outras situações o violão vai se tornar mais fácil que o baixo, é muito relativo, depende muito do que tu vai tocar, até que ponto vai tocar, o estilo que vai tocar (CE-2 – LUCAS, p. 21-22).

#### 5.4.5 Trocar de instrumento e/ou dividir atenção no aprendizado

O aprendizado de um novo instrumento caracteriza-se pelos processos de troca por outro instrumento e ou divisão do tempo entre o que já fazia parte do percurso com aquele que passou a fazer. Em uma das bandas de baile, em um determinado momento Lucas teve que trocar a guitarra que até então era seu instrumento pelo contrabaixo que já vinha sendo praticado. Ao relatar como se sentia ao dividir entre os instrumentos o músico relata: “tinha momentos que estava

meio assim: Bah! Mas não é o instrumento que eu toco e não sei o que, eu tinha que tocar guitarra. Mas daí tinha outros momentos que: Olha só, mas que legal isso aqui, funciona e é ótimo também” (CE-2 – LUCAS, p. 23). O momento da troca de instrumento caracteriza-se como um desafio, que é aceito pelo músico ao reconhecer a função de cada instrumento no grupo em que está inserido e, conseqüentemente, beneficiar-se das vantagens que essa troca oportunizaria. Segundo Lucas, “na banda de baile a sorte é que eu pude tocar baixo depois, porque, tocar guitarra em banda de baile, desculpa, é chato [risos]” (CE-2 – LUCAS, p. 23).

A formação instrumental da banda de baile e o produto sonoro gerado por ela não favorecia a propagação e distinção do som da guitarra, situação que prejudicava e desestimulava o guitarrista a tocar seu instrumento no grupo, tanto que ao aparecer a oportunidade, trocou de instrumento:

Não estou falando mal, nem quero generalizar. Mas muitas vezes que eu vi no baile, tocando ao vivo, o som que prevalecia no PA era som de bateria e de contrabaixo, fora as vozes, claro, e momentos que tinha acordeom, mas o que vinha valendo sempre era bateria e baixo. Guitarra tu tinha que fazer um esforço para identificar ela no meio do bolo. Aí eu fico pensando, como é que o pessoal quer incentivar pessoas a tocar guitarra em banda de baile, sendo que quando na hora de tocar o que prevalece não é a guitarra, nem um pouco, e sim baixo e bateria. Então o que o pessoal quer tocar no baile é baixo e bateria (CE-2 – LUCAS, p. 23).

O nível técnico dos músicos guitarristas associado aos estudos e expectativas geradas demonstra que, ao perceber a pouca projeção do instrumento neste formato de grupo, o músico acomoda-se e permanece no mesmo nível, instrumento ou troca de banda. Esta situação é justificada:

Porque querendo ou não o cara quando aprende um instrumento, se dedica, e na hora que vai tocar ele quer mostrar *pro* pessoal o que tá aprendendo, o que ele sabe fazer. Claro, não preciso mostrar fazendo tudo, mas pelo menos que aquilo que ele for fazer o pessoal entenda (CE-2- LUCAS, p. 24).

Outra situação é que os “guitarristas têm, às vezes, uma certa carência em banda de baile, falando de guitarristas bons, capacitados que entendam de teoria, que saibam se virar em diferentes formas e fazer coisas diferentes além do

‘jaqueline<sup>55</sup>’ (CE-2 – LUCAS, p. 23). Em sua experiência em bandas de baile, ao perceber essa situação o músico trocou a guitarra pelo contrabaixo.

A troca de informações, com músicos que tocam mais instrumentos musicais, para Lucas é uma prática corriqueira. Seus colegas professores de música possuem experiências didáticas similares. As conversas são geralmente “mais sobre questões didáticas, de como passar *pro* aluno” e como pode ser elaborado e organizado “um método assim que seja progressivo, e que não seja chato, que seja atraente, que seja atual” (CE-2 – LUCAS, p. 28). A interação com outros músicos multi-instrumentistas ocorre tanto na função de professor, quando atua na estruturação de conjuntos instrumentais como na atuação profissional em bandas.

---

<sup>55</sup> Denominação utilizada pelo músico para caracterizar uma levada de acompanhamento realizada na guitarra.

## 6. ZOCA JUNGS

*Eu não toquei duas músicas com o mesmo instrumento cara, duas seguidas! Eu não toquei duas seguidas de guitarra. Dessas quinze, eu toquei dez músicas, todas trocando de instrumento (CE – 3 - ZOCA, p.18).*

### 6.1 FORMAÇÃO

#### 6.1.1 Aulas particulares

A formação musical de Zoca Jungs começou em aulas particulares. Aos quinze anos de idade já havia tido “professores excelentes”, “uns três ou quatro” da região do Vale do Taquari no Rio Grande do Sul onde residia (CE-3 – ZOCA, p. 9). Apesar de relatar o apreço por todos os professores o músico conta que não era o que realmente queria. Um amigo e músico lhe sugeriu fazer aulas em Porto Alegre, na Academia Prediger "que é até hoje do Zé Prediger, um grande músico". Na descrição de Zoca:

*Zé Prediger era uma espécie de polo, núcleo de resistência da música. Tinha grandes músicos dando aula, então a gente entrava lá, parecia que estava na Disneylândia dos professores, sabe, os grandes caras estavam lá (CE-3 – ZOCA, p. 9).*

Nessa academia Zoca estudou “com Cristiano Kotlinski”. A proximidade com o professor tido como “uma grande referência” foi mantida até a época da entrevista. De acordo com Zoca, o professor

*foi o cara que me apresentou ali os Paco de Lucía, o Di Meola, essa turma aí. Com quinze anos eu tocava aquilo ali tudo, aquele disco San Francisco ao vivo, que ele me mostrou. Era um virtuose. [...]e esse cara foi uma grande referência assim pra mim (CE-3 – ZOCA, p. 9)*

Ao descrever as aulas com o professor na Academia Prediger, Zoca comenta que “na real” nunca fez uma aula de guitarra, porque aprendia também “as coisas de música”, como conta:

*Eu já tocava, eu nunca fiz uma aula de guitarra, eu aprendi a tocar guitarra no susto. Eu fiz aula de violão, aprendi a ler as coisas do*

Carcassi<sup>56</sup> como todo mundo. A gente tem que localizar historicamente o negócio, meados dos anos oitenta. Faz trinta anos isso, eu tô com quarenta e cinco. Com treze anos comecei a tocar, não tinha professor de guitarra do jeito que a gente imagina, não tinha alguém que soubesse tocar Pink Floyd<sup>57</sup>, que nem a gente ouvia, não tinha ninguém tocando guitarra como o... Isso aí era um negócio impensável, mas tinha grandes violonistas. E aí quando eu achei, eu disse: bah! Eu acho que eu vou querer tocar essas coisas aí do Led Zeppelin<sup>58</sup> que eu gosto até hoje, aí chega o Kotlinski e me mostra o Al Di Meola, esses caras aí, né? Aí foi praquela lado ali que são guitarristas que tocam violão (CE-2 – ZOCA, p.12-13).

### 6.1.2 Conservatório de Tatuí

No final dos anos noventa quando desenvolvia intensas atividades como intérprete, através de conversas com colegas músicos ficou sabendo da existência da escola do Hermeto Pascoal<sup>59</sup>, localizada em Tatuí, estado de São Paulo. Com o intuito de reencontrar um colega músico com o qual havia se identificado musicalmente, Zoca foi para São Paulo:

Eu nem sabia que isso aí existia. Eles chamavam escola do Hermeto Pascoal, e aí eu fui pra lá também, cara, fui estudar lá. Eu já cheguei tocando, quando eu cheguei lá não tinha dúvida quanto a instrumento. Nunca tive uma aula de guitarra lá, tive aula de música. Eu estudava principalmente essa questão da linguagem da música brasileira e do jazz que isso é muito sedimentado lá no conservatório de quatro mil estudantes (CE-3 – ZOCA, p. 9).

Para entrar no Conservatório de Tatuí, Zoca utilizou a guitarra. De acordo com o músico todos os instrumentos que toca aprendeu tocando sozinho:

<sup>56</sup> Matteo Carcassi (Florença, 1792 - Paris, 16 de janeiro de 1853) foi um compositor e guitarrista italiano. Matteo iniciou seus estudos com o piano, mas logo se direcionou ao violão. Já na adolescência ficou famoso como virtuoso. Foi um dos principais compositores-violonistas italianos do começo do século XIX. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Matteo\\_Carcassi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Matteo_Carcassi). Acesso: 16 out. 2016.

<sup>57</sup> Pink Floyd foi uma banda britânica de rock, formada em Londres em 1965, que atingiu sucesso internacional com sua música psicodélica e progressiva. Seu trabalho foi marcado pelo uso de letras filosóficas, experimentações musicais, encartes de álbuns inovadoras e shows elaborados. O Pink Floyd é um dos grupos de rock mais influentes e comercialmente bem-sucedidos da história. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pink\\_Floyd](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pink_Floyd). Acesso em: 20 jan. 2017.

<sup>58</sup> Led Zeppelin foi uma banda britânica de rock formada em Londres, em setembro de 1968. O grupo é amplamente considerado como um dos grupos de rock mais bem sucedidos, inovadores e influentes da história. Eles são um dos artistas que mais venderam na história da música, várias fontes estimam recordes de vendas do grupo entre 200 a 300 milhões de unidades vendidas em todo o mundo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Led\\_Zeppelin](https://pt.wikipedia.org/wiki/Led_Zeppelin). Acesso em: 20 jan. 2017.

<sup>59</sup> Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa ou Olho d'Água Grande, 22 de junho de 1936) é um compositor arranjador e multi-instrumentista brasileiro. Toca acordeão, flauta, piano, saxofone, trompete, bombardino, escaleta, violão e diversos outros instrumentos musicais. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermeto\\_Pascoal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermeto_Pascoal). Acesso em: 23 out. 2016.

Desde o início, a guitarra foi o [instrumento] principal, mas não que nem roqueiro, que nem todo mundo concebe. Eu já era mais pra ser outra onda assim tipo John McLaughlin<sup>60</sup>, essa turma, Al Di Meola<sup>61</sup>. Depois vim ouvindo esses outros caras até culminar no Heraldo do Monte<sup>62</sup>, esses caras da música brasileira (CE-3 – ZOCA, p. 3).

O músico tem como referência Hamilton de Holanda<sup>63</sup> que “diz que moderna é a tradição” e que sua prática acaba “à medida que a gente vai se aprofundando o cara acaba voltando, estudando, estudando mais indo para trás” (CE-3 – ZOCA, p. 9).

Os estudos realizados em Tatuí não promoveram a utilização de outros instrumentos e a grade prevista para sete anos de estudos fora completada em dois. O músico ressalta a formação que havia realizado antes de ingressar no conservatório, conhecimento que o legitimou dar aulas para outros músicos:

Na segunda semana eu tava dando aula lá. Dando aula porque eu sempre tive uma técnica muito boa, essa coisa da desenvoltura com o instrumento. Então eu virei monitor logo de guitarra. Só que o meu foco era a questão da aula de repertório, quando junta os grupos pra tocar, como que é um baião, como que é um frevo, como que é um samba, como que é isso, como que é aquilo (CE-3 – ZOCA, p.10).

Para Zoca a formação se confunde com a própria atuação. Como professor de música, ao referir-se à categoria, relata que “no Brasil a tem pouco material didático nosso desenvolvido” e que nunca se preocupou em organizar esse acervo, sempre tocou “mais que qualquer outra coisa e precisava da aula para sobreviver”, vivência musical que lhe permitiu ter “algumas coisas bem elucidadas pelo empirismo da coisa” (CE-3 – ZOCA, p. 3).

---

<sup>60</sup> John McLaughlin (Doncaster, 4 de janeiro de 1942) é um guitarrista de jazz britânico. Tornou-se conhecido como integrante do grupo de Miles Davis nos fins dos anos 60, juntamente com outros bem conhecidos músicos como Chick Corea e Tony Williams. Foi considerado o 68º melhor guitarrista de todos os tempos pela revista norte-americana Rolling Stone. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/John\\_McLaughlin](https://pt.wikipedia.org/wiki/John_McLaughlin). Acesso em: 20 out. 2016.

<sup>61</sup> Al Di Meola, Jersey City, NJ, 22 de Julho de 1954, é um guitarrista dos Estados Unidos.. Meola dedicou-se à exploração de uma grande variedade de estilos, notando-se sobretudo os seus trabalhos de fusão influenciados pela música latina. Por quatro vezes foi considerado o melhor guitarrista do mundo pela revista *Guitar Player Magazine*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Al\\_Di\\_Meola](https://pt.wikipedia.org/wiki/Al_Di_Meola). Acesso em: 22 out. 2016.

<sup>62</sup> Heraldo do Monte (Recife, 1 de maio de 1935) é um compositor, arranjador e instrumentista brasileiro. Toca guitarra, cavaquinho, viola e contrabaixo. É de grande importância histórica na música instrumental brasileira. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Heraldo\\_do\\_Monte](https://pt.wikipedia.org/wiki/Heraldo_do_Monte). Acesso em: 22 out. 2016.

<sup>63</sup> Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto (Rio de Janeiro, 30 de março de 1976) é um bandolinista e compositor brasileiro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamilton\\_de\\_Holanda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamilton_de_Holanda). Acesso em 22 mar. 2017.

## 6.2 ATUAÇÃO

### 6.2.1 Professor de música

Como professor de música Zoca trabalha “com aulas de música em quatro lugares diferentes” (CE-3 – ZOCA, p. 3), todos localizados na região do Vale do Taquari, Rio Grande do Sul. Na Escola Pública de Música de Farroupilha o músico ministra aulas de guitarra, violão e atua também como “professor de harmonia” e “professor de repertório” (CE-3 – ZOCA, p. 3). Nessas atividades Zoca trabalha “só no Jazz e MPB” com alunos que fazem parte de grupos de estudos que apresentam um nível técnico mais apurado, intitulado pelo músico como “profissionalizante” (CE-3 – ZOCA, p. 3). O trabalho na escola de Farroupilha é “sensacional, são quinhentos alunos, cara, que a gente tem lá, no jazz e MPB é oitenta, então tu vai dar aula numa turma de harmonia um, percepção um e tem trinta logo dentro da sala” (CE-3 – ZOCA, p. 11). O músico também atua como professor no Núcleo Cultural Casa Sete, localizado na cidade de Encantado/RS. O projeto é mantido pela iniciativa privada e dirigido pelo colega e músico Fernando Graciola. Na mesma região, na cidade de Lajeado, o músico em parceria com outros profissionais estruturou a escola “Espaço de Música Livre”. Nesta instituição os alunos que o procuram a “grande maioria já é visando esse negócio de um troço mais intenso, mais voltado pro Jazz e pro MPB” (CE-3 – ZOCA, p. 5). Na mesma cidade, o músico atua como professor de música no Colégio Evangélico Alberto Torres (CEAT) onde dá “aula de instrumento que eles chamam de extraclasse” não sendo “professor do quadro”, apenas realiza “um serviço lá dentro da escola” (CE-3 – ZOCA, p. 5). Ao caracterizar os trabalhos realizados no CEAT em comparação com o Espaço de Música Livre, Zoca relata que “é a mesma aula” (CE-3 – ZOCA, p. 5), porém em ambiente escolar. Nas aulas o músico disponibiliza “vários instrumentos só que sempre a procura é só violão e guitarra” e outros instrumentos de corda “tão sumindo por falta de conhecimento” (CE-3 – ZOCA, p. 5).

Segundo Zoca, uma das dificuldades encontradas nas aulas de percepção que ele desenvolve, “o problema não é tu saber que é a sexta, que é a nona, intervalo ou qual escala é. O problema é o cara não ter referência musical praquilo ali” (CE-3 – ZOCA, p.11). Para o músico, a grande maioria “não tem mais essa

referência, então fica aquela conversa de grego” (CE-3 – ZOCA, p.11). Como professor de música Zoca, defende uma formação que não limite o aprendizado musical apenas à prática de performance, ressaltando por exemplo, a importância da compreensão crítica do aluno acerca da estruturação de gêneros, estilos musicais e instrumentistas que possam servir de referência à sua formação.

## 6.2.2 “Instrumentista de música instrumental”

### 6.2.2.1 Trabalhos artísticos

O trabalho como intérprete ocorre “com os mesmos instrumentos em locais diferentes”, sendo organizado e realizado “de acordo com a procura” não sendo uma “limitação imposta” pelo músico (CE-3 – ZOCA, p. 3). Estes trabalhos ocorrem simultaneamente, “conforme vão vindo as datas” (CE-3 – ZOCA, p. 8). A quantidade de trabalhos realizados onde utiliza vários instrumentos começou a ser apresentada na entrevista de forma provocativa:

Z: *O vai aí*, começa a anotar. Eu gravei recentemente o DVD do quinteto do Oscar dos Reis, eu faço parte do Quinteto Canjerana onde toco, onde sou multi-instrumentista também, executo esses instrumentos.

G: Quais são os instrumentos que tu toca no quinteto, Zoca?

Z: Viola, guitarra e violão.

G: No quinteto vocês têm arranjos próprios?

Z: Composições e arranjos próprios, a gente até faz alguma interpretação de algum clássico, alguma coisa, mas sempre com arranjos próprios.

G: E como é que é essa criação de arranjos, vocês já fazem pensando nessas possibilidades de diferentes instrumentos?

Z: É polifônico, polifônico (CE-3 – ZOCA, p. 6).

O Canjerana “é um quinteto em que o tratamento do arranjo é camerístico”, que “trabalha com música nativa gaúcha, não a galponeira<sup>64</sup>”. Em sua composição instrumental o grupo utiliza o acordeom no lugar do piano. O tratamento camerístico do grupo se constitui com:

Voz pra tudo quanto é lado sem perder o cerne da música gaúcha, porque muita gente toca um tema às vezes gaúcho de uma maneira jazzística, isso não é música gaúcha. Então se a gente toca uma

<sup>64</sup> Por música galponeira o músico entende a manifestação que se associa à música nativista gaúcha.

milonga, ela é uma milonga, se a gente toca um chamamé, é um chamamé, não é outra coisa disfarçada, é obedecendo as características do som. Tu não pode tratar uma milonga como tu trata um choro, tu não pode tratar o samba como tu trata uma balada do jazz, cada um tem suas características (CE-3 – LUCAS, p. 6-7).

Outro projeto para o qual Zoca foi contratado para gravar foi o DVD do quinteto do baterista Zé Montenegro<sup>65</sup>, projeto patrocinado pela Lei de Incentivo à Cultura. Nesse trabalho, o músico provavelmente utilizará só a guitarra, o que difere da projeção em relação à gravação do seu quinteto, onde “vai ser mais viola, violão e piano” (CE-3 – ZOCA, p. 8).

Para Zoca a prática em diferentes instrumentos musicais interfere na atuação como músico, pois “amplia esse negócio” (CE-3 – ZOCA, p. 23). A versatilidade do músico fica em evidência ao relatar diferentes trabalhos com diferentes instrumentos:

Eu vou gravar pro New de guitarra e de violão. O Canjerana [quinteto] eu gravei guitarra, violão e viola. O Oscar dos Reis<sup>66</sup>, ele é o único cara que tem licença da família do Piazzolla<sup>67</sup> para tocar o repertório do Piazzolla na América Latina. Ele gravou um disco à memória de Piazzolla, não pode usar a marca Piazzolla também, aí ele ganhou os direitos. E por incrível que pareça ele estava tocando tango, música argentina e ele me queria como guitarrista, não como violonista. Eu não toquei violão ou outro instrumento, só guitarra eu toquei no DVD dele, ele queria eu como guitarrista: daquele jeito lá que tu faz, aquelas harmonias, eu quero daquele jeito lá! (CE-3 – ZOCA, p. 23).

#### 6.2.2.2 Atuação em bandas

A atuação em bandas foi outra característica marcante no percurso profissional de Zoca. Segundo o músico “em torno dos vinte anos entrou aquela fase de começar a tocar em banda”, trabalho necessário para “ganhar uma grana porque todo mundo tava fazendo faculdade” (CE-3 – ZOCA, p. 9). O recurso foi indispensável para a concretização da graduação em contábeis, porém ao ver “que

<sup>65</sup> Músico baterista há 32 anos. Foi aluno de seu pai Argus Montenegro, considerado um dos maiores bateristas do cenário brasileiro. Disponível em: [http://www.cibanez.com.br/artista/11/ze\\_montenegro](http://www.cibanez.com.br/artista/11/ze_montenegro). Acesso em: 15 nov. 2016.

<sup>66</sup> Músico instrumentista, natural de Serão Santana, iniciou seus estudos de música e acordeom em 1980. Como professor, realizou um importante trabalho de difusão do acordeom, estimulando jovens instrumentistas no Sul do Brasil e Argentina. Disponível em: <http://www.oscardosreis.com.br/biografia/>. Acesso em: 21 nov. 2016.

<sup>67</sup> Astor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata, 11 de março de 1921 – Buenos Aires, 4 de julho de 1992) foi um bandoneonista e compositor argentino. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Astor\\_Piazzolla](https://pt.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla). Acesso: 21 nov., 2016.

não ia ser feliz com aquilo ali, larguei de mão” (CE-3 – ZOCA, p. 9). A partir dessa percepção partiu para “começar a fazer a vida, trabalhar com um monte de gente, tocando com bastante gente”, trabalho que não era especificamente o esperado dentro da área da música, porém necessário, pois era preciso “estabilizar a vida” (CE-3 – ZOCA, p. 9).

### 6.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MUSICAIS

#### 6.3.1 Instrumentos “mais na mão”

##### 6.3.1.1 Violão

O primeiro instrumento musical aprendido por Zoca foi o violão. As primeiras interações com o instrumento ocorreram por intermédio da mãe que cantava e tinha “o professor que ensinava as músicas do Raul Seixas<sup>68</sup>” (CE-3 – ZOCA, p.12). As primeiras aulas para este instrumento eram “um violão bem inicial assim, noções básicas de violão, um início de leitura e uns acordes básicos vamos dizer assim” (CE-3 – ZOCA, p.13). Esse aprendizado inicial ocorreu com um professor particular considerado “uma lenda” na cidade de Lajeado onde o músico morava, pois “não teve pra quem ele não deu aula, um grande músico, um grande professor<sup>69</sup>” (CE-3 – ZOCA, p.13). O aprendizado do violão seguiu com outros profissionais:

Depois disso, eu fiz umas aulas com o professor Mauri Horn [...] eu fiz aula de violão com ele. Ele é um acordeonista, mas o Mauri é multi-instrumentista, toca saxofone, também um baita músico, fiz aula com ele. Ai daí eu fui pra Porto Alegre e estudei com o Cristiano Kotlinski. E aí no Kotlinski eu tinha esse troço já de estar tocando guitarra por mim, mas de ter contato com aquele pessoal lá, o Al Di Meola, o Paco de Lucia<sup>70</sup>, o John McLaughlin, é um troço muito engraçado porque eu já tinha uma técnica muito boa com palheta, mas o cara que eu mais gostava de ouvir era o Paco de Lucía, só que não dava pra tocar daquele jeito do Paco. Não dá para entender

<sup>68</sup> Raul Santos Seixas (Salvador, 28 de junho de 1945 — São Paulo, 21 de agosto de 1989) foi um cantor e compositor brasileiro, frequentemente considerado um dos pioneiros do rock brasileiro. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Raul\\_Seixas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Raul_Seixas)>. Acesso em: 2 de jan de 2017.

<sup>69</sup> Referindo-se a Ireneu Krüger, professor de música e maestro da Orquestra de Concertos de Lajeado (OCLAJE).

<sup>70</sup> Paco de Lucía, nome artístico de Francisco Gustavo Sánchez Gomes (Algeciras, 21 de dezembro de 1947 — Cancún, 25 de fevereiro de 2014), foi um guitarrista espanhol de flamenco reconhecido internacionalmente. Fez carreira como compositor, produtor e guitarrista. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paco\\_de\\_Luc%C3%ADa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paco_de_Luc%C3%ADa). Acesso em 22 jan. 2017.

como é que alguém consegue ter aquela ação no instrumento tocando com os dedos daquele jeito. Então eu gostava mais das coisas do Paco, mas eu tocava sempre de palheta (CE-3 – ZOCA, p.13).

Zoca desenvolveu diferentes formas de tocar o violão. No início da formação “tocava violão com palheta não como violonista”, porém seu aperfeiçoamento permitiu o desenvolvimento da técnica de tocar com os dedos. A escolha do modo de utilização varia de acordo com o repertório. Segundo o músico, as peças “*La Catedral*, essas coisas aí eu toco com os dedos” (CE-3 – ZOCA, p.13).

A manutenção do violão e dois demais instrumentos de cordas são realizadas pelo luthier Stacke<sup>71</sup>. Segundo Zoca, o luthier “faz tudo, troca até as cordas” (CE-3 – ZOCA, p. 22). Em função da quantidade de instrumentos, liga “com uma semana antes” e “aí já vou lá e fico a manhã inteira” (CE-3 – ZOCA, p. 22) considerando o tempo necessário para os ajustes nos instrumentos.

#### 6.3.1.2 Guitarra

Enquanto aprendia violão, o músico já desenvolvia estudos de forma individual com a guitarra. A busca por novas aulas com professores de Porto Alegre para aperfeiçoamento no instrumento promoveu aprendizados que foram além da técnica pretendida. Como já descrito anteriormente no capítulo que apresenta a formação de Zoca, o músico relata não ter feito aulas específicas para o desenvolvimento técnico na guitarra, sendo que as atividades desenvolvidas nestas formações eram direcionadas aos estudos sobre a linguagem e história da música. Sua trajetória iniciou-se com o violão e, posteriormente, o músico decidiu aprender o novo instrumento incorporando os conhecimentos e habilidades desenvolvidas ao violão, por exemplo, os estudos realizados com o método Carcassi<sup>72</sup>. Para ele, as aulas particulares e respectivos professores estimularam aprendizagens que

---

<sup>71</sup> Jadir Stacke é um luthier residente na cidade de Lajeado, Rio Grande do Sul, especializado em instrumentos de corda e projetos sob encomenda. Disponível em: <http://www.stacke.com.br/>. Acesso: 22 abril. 2017.

<sup>72</sup> O Método Completo para Violão, Opus 59, desenvolvido por Matteo Carcassi (1792-1853) está entre os melhores trabalhos didáticos para violão do século XIX. São muito apreciadas as fantasias, trabalhos cujas melodias derivam de óperas famosas da época. Matteo também compôs diversas obras para violão e piano. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Matteo\\_Carcassi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Matteo_Carcassi). Acesso em: 20 jan. 2017.

relacionavam estes instrumentos. Apesar da utilização constante do violão e da guitarra, Zoca entende que “apesar de terem a mesma afinação são instrumentos totalmente diferentes de execução”:

Esses dois eu estou sempre em cima, mas sempre no sentido musical, não no sentido de técnica. Não é para domar ele tecnicamente, isso eu já sei quem é que eu sou. Agora no sentido de desenvolvimento musical mesmo é a guitarra e o violão, são os dois com quem eu estou mais na mão (CE-3 – ZOCA, p.19).

### 6.3.2 Interesse pela sonoridade do instrumento

#### 6.3.2.1 Viola caipira

O interesse no aprendizado da viola ocorreu pela apreciação da sonoridade do instrumento. Para Zoca “o Édén deve ter som de viola, é aquele timbre, os harmônicos pra tudo quanto é lado” (CE-3 – ZOCA, p.14). Apesar de sempre gostar da viola, o músico “nunca tinha mexido nela também” (CE-3 – ZOCA, p.14). O primeiro contato para a prática no instrumento ocorreu quando pegou “de brincadeira” na casa de um amigo:

Num churrasco, eu vi uma viola e fui brincar, e aí foi na mesma semana e comprei uma viola pra mim. E eu tava escrevendo, eu tenho uns três CD's autorais escritos já, prontos assim, só falta a verba pra gravar, e a viola estava sendo muito importante como expositora. Sempre nos arranjos eu vi a viola como expositora, então a viola acabou virando meio que de cabeceira uma certa época aí. E aí depois ela saiu um pouco (CE-3 – ZOCA, p.14).

A expansão da utilização da viola de dez cordas a outros estilos musicais fez com que a procura por serviços com este instrumento aumentassem para Zoca. Segundo o músico, eventualmente é chamado para tocar "alguma coisa" com a viola, pois o instrumento “virou um troço doido dessa música que tá aí hoje” sendo utilizada em diferentes cenários (CE-3 – ZOCA, p.14).

As características e limitações do instrumento são aspectos determinantes à forma de utilização do instrumento:

Tu não vai conseguir harmonizar com a viola da mesma maneira que tu harmoniza com o violão, usando a afinação tradicional. Mas é o jeito... o que ela perde em recurso e extensão ela ganha em harmônico, em timbre, então tu toca qualquer acorde simples e ele soa gigante com a viola, então cada um tem suas características. (CE-3 – ZOCA, p.14).

Para o músico a viola serve mais quanto está “a fim de cantar com o instrumento, por causa do timbre” (CE-3 – ZOCA, p.19). Zoca relata que “tanto a guitarra como o violão o timbre deles são minúsculos, é daqui até ali e na viola tu consegue às vezes fazer umas coisas cantáveis mais legais” (CE-3 – ZOCA, p.19). Na percepção do músico, a viola é um instrumento que possui maior intensidade e projeção entre os instrumentos de cordas que ele toca:

Tudo na guitarra e o violão é menos. Tu harmoniza menos com um violão do que com um piano, nada se compara ao piano, e pra expor uma melodia tu não tem o alcance de timbre de um trompete, de um violino, de um *cello*, de um bandolim que seja. O violão e a guitarra eles são muito mais limitados, então eu uso a viola muito nesse sentido às vezes, vem um som na orelha, tu começa a andar, cantar, se tu toca ele na viola, se tu expõe ele na viola, nossa, fica lindo, aí chega perto desses cara aí (CE-3 – ZOCA, p.19).

Em ensaios com o Quinteto Canjerana, ao discutir com colegas quais instrumentos seriam utilizados nos arranjos, é comum a escolha pela viola. O grupo tem interesse na utilização da viola para “exposição do tema” e que ao começar sua utilização no projeto já “tava fazendo outras vozes, improvisando, expondo tema principal depois do segundo e harmonizando” (CE-3 – ZOCA, p.1).

Entre as diferentes aplicações e afinações da viola, Zoca utiliza “a afinação que eles chamam de ‘cebolão’, a tradicional. A afinação da viola é lá, ré, fá sustenido, lá e ré” (CE-3 – ZOCA, p.1) afinação que constitui o “rezão aberto” (CE-3 – ZOCA, p.1). Zoca deu “uma mudada” na afinação e botou naquela “que eles chamam de afinação ‘covarde’ que é lá, ré, sol, si, mi”, porém essa afinação nada tem de acuada, porque o instrumento “deixa de ser uma viola” (CE-3 – ZOCA, p.1):

Para largar a guitarra para virar violeiro é ligeirinho porque é bonito demais, é o som do céu. Aquele ré aberto ali eu tenho certeza que aquele acorde ali tem no céu. Tu pega os dois bordões, o lá e o ré, eles são com oitavas diferentes, em grave e agudo, e as outras são os bordões dobrados, E aí pra tu dar uma [música simula estar tocando o instrumento] é fácil, razoavelmente fácil, porque tem uns segredinhos de digitação (CE-3 – ZOCA, p.2).

Para Zoca, o músico Valdir Verona é uma das referências para o instrumento, pois destoa dos famosos “pantaneiros que são os caras que a gente conhece” (CE-3 – ZOCA, p.14). Verona é de Caxias do Sul/RS e se destaca “tocando a música gaúcha com viola” (CE-3 – ZOCA, p.14). Heraldo do Monte é outro músico citado

que já gravou “grandes *standards* da música brasileira só que com viola” (CE-3 – ZOCA, p.14).

Apesar de se caracterizar como músico multi-instrumentista, os momentos compartilhados com outros músicos que tocam mais instrumentos nem sempre promovem conversas específicas sobre essa forma de atuação. Porém, a análise da técnica e conhecimento sobre a viola, instrumento que não é tão praticado como violão e guitarra é realizada por Zoca em comparação à prática de outros músicos a partir da participação em um programa de TV:

O quinteto Canjerana estava dando uma entrevista na TVCOM, lá pro Roger Lerina. Junto estava o Benjamin Taubkin e aquele maestro que apresenta, Júlio Medaglia. Estavam no programa o Marcelo Lobo, do Quinteto Violado e um outro cara de São Paulo mandando uma viola xarope. Eu me lembro que até brinquei com o cara porque eu estava com a viola, mas eu ia usar no outro dia lá, e eu até brinquei, eu digo: *bah*<sup>73</sup> é o seguinte, eu até tava pensando em tocar uma viola, mas acabo de desistir (CE-3 – ZOCA, p. 25).

O músico relata que momentos como essa experiência em programa de TV, com outros músicos que tocam viola, expõem as diferenças técnicas e de performance entre músicos que se dedicam exclusivamente a um instrumento com quem pratica vários instrumentos musicais. Considerando esse encontro Zoca faz uma análise sobre os instrumentos hierarquizando-os, como toca, sua capacidade de performance e feedback do público, definindo-se como músico:

Normalmente o pessoal quando... acontece mais com a viola, tem gente que me vê só como violonista, gente que eu conheço. Assim, Zoca é um grande violonista! Eu sou um guitarrista que gosta de tocar violão também, gosto de tocar viola, minha técnica é toda de guitarra como guitarrista, a coisa de palheta. Toco também o repertório [para violão nylon] Asturias, La catedral, essas coisas eu toco com o dedo, como tem que ser, mas o enfoque é a guitarra, meu grande encontro (CE-3 – ZOCA, p. 25).

### 6.3.2.2 Bandolim

---

<sup>73</sup> Interjeição típica do dialeto gaúcho que pode significar “Puxa”, “Nossa”, “Que coisa”. É primariamente uma interjeição de espanto, mas pode ter outros usos, como, por exemplo, mostrar hesitação ao iniciar uma frase. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dialeto\\_ga%C3%BAcho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dialeto_ga%C3%BAcho). Acesso em: 21 mar. 2017.

Para Zoca não existe uma organização sistemática em relação à utilização dos instrumentos. Essa disposição é “conforme a necessidade” (CE-3 – ZOCA, p. 8). Assim como em relação à viola, o músico quis aprender bandolim em função do “timbre maravilhoso” (CE – 3 – ZOCA, p.15). Desafiado a aprender o instrumento por iniciativa do professor Irineu Krüger<sup>74</sup>, que lhe deu o instrumento, iniciou os estudos. Porém, em determinado momento, largou o instrumento: “não deu jeito, tu não consegue ser um guitarrista num nível alto e “ter o bandolim no mesmo nível alto” (CE-3 – ZOCA, p.15).

A importância do professor Irineu Krüger foi decisiva para a aproximação ao instrumento:

Ele reconheceu isso em mim e eu nunca tinha encostado num bandolim, isso faz uns, faz quase vinte anos cara, ele disse:  *você nunca pensou em tocar o bandolim?* Me deu o bandolim. Eu comecei a estudar, a afinação é muito diferente da guitarra. A gente tem uma digitação de praticamente quatro notas por corda, e todo um jeito de aproximar as notas, aí eu comecei a tirar umas coisas de choro (CE-3 – ZOCA, p.15).

Para Zoca, “ou tu dorme abraçado com ele ou tu não toca” (CE-3 – ZOCA, p.12). Essa frase é complementada com o relato de que não dorme com o instrumento. Ao ir para o Conservatório de Música de Tatuí, Zoca percebeu uma escola de choro muito forte e, conseqüentemente, suas limitações:

Eu vi que não dava, porque eu tinha colegas bandolinistas. O cara pra entrar numa rodo de choro não entra com um repertório com menos de cento e cinquenta choros, tem ideia do que é que é isso? Cento e cinquenta choros. Eu tocava meia dúzia (CE-3 – ZOCA, p.15).

A questão cultural foi decisiva no aperfeiçoamento e envolvimento no instrumento. Segundo o músico, para o aprendizado do bandolim “a gente tá muito distante, a nossa região, o Rio Grande do Sul de uma maneira geral, ela é muito atolada porque a gente tem nossa música muito bem sedimentada” (CE-3 – ZOCA, p.15). Assim como o Sul “é uma terra de grandes violonistas, grandes acordeonistas, que é esse troço que passa de pai para filho, eles lá em cima tem essa questão mais firme desses outros estilos musicais” (CE-3 – ZOCA, p.15). Para o músico, chegar ao Rio de Janeiro e ver “o cara com duzentos choros é normal” (CE-3 – ZOCA,

---

<sup>74</sup> Professor de música e maestro atuante na cidade de Lajeado, Rio Grande do Sul, onde atua como regente da Orquestra de Concertos de Lajeado (OCLAJE).

p.15), situação que aconteceu na interação com colega que “não tinha tema desses, Pena Branca e Xavantinho<sup>75</sup> que não tocasse” (CE-3 – ZOCA, p.16).

### 6.3.3 Cavaquinho: “como é que faz isso aí?”

Caracterizando o cavaquinho como um instrumento percussivo, principalmente por sua pequena extensão o músico relata em tom de brincadeira “ter raiva” e que “esse instrumento não devia nem existir” (CE-3 – ZOCA, p. 1). Na opinião do músico “não dá pra fazer nada” no cavaquinho, compreensão alterada até ver um aluno tocar:

Ele era cavaquinista lá na serra, é cavaquinista. Só que não tinha prova para cavaquinho, ele começou a estudar violão e eu não sabia bicho. Mas chegou na hora para fazer um som o menino tocou, vinte e um anos, eu digo: ô cara, ô João, como é que faz isso aí? Eu passo aquelas coisas que tú passa para estudar, então vamos estudar isso ai velho, pô o cara tá quebrando tudo. Aí já comecei a olhar com outro olho para o negócio de novo. Porque para tocar do jeito que os caras tocam aí que o cara vê, é muito limitado, não tem timbre, não faz nada véio, é um instrumento de percussão, mas eu toco (CE-3 – ZOCA, p. 1).

Até ver “os grandes caras tocando sempre que aparece o cavaquinho ele aparece mais como instrumento percussivo do jeito que tão botando” (CE-3 – ZOCA, p.12). Zoca relata que “o samba está cada vez mais rápido então tu não percebe aquela movimentação harmônica” (CE-3 – ZOCA, p.14), no entanto “agora que os caras dão uma encostada no sete cordas já dá uma melhorada” (CE – 3 – ZOCA, p.14). Segundo Zoca, um dos grandes problemas e fatores limitantes à utilização do cavaquinho “é a extensão do instrumento e também a tessitura dele é nada, e isso aqui é o alcance dele [gesto mostrando pouco]” (CE-3 – ZOCA, p.12).

### 6.3.4 Aprender bateria: necessidade da atuação como professor

A prática no instrumento ocorreu por “necessidade” enquanto estava dando aula “de repertório e não tinha baterista, tinha um pianista e um saxofonista”, nessas circunstâncias o músico desafiou-se a aprender o instrumento (CE-3 – ZOCA, p. 20).

---

<sup>75</sup> Pena Branca & Xavantinho (nomes artísticos de José Ramiro Sobrinho e Ranulfo Ramiro da Silva) foi uma dupla de cantores de música caipira do Brasil. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pena\\_Branca\\_%26\\_Xavantinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pena_Branca_%26_Xavantinho). Acesso em: 22 mar. 2017.

Segundo Zoca, “nas aulas de repertório sou um dos batera que o pessoal mais gosta de tocar” (CE-3 – ZOCA, p. 20). Zoca relata nunca ter feito aula de bateria, e que toca “no *groove*”, como percussionista não tendo “nenhuma técnica de baterista” (CE-3 – ZOCA, p. 20). Essa situação não limitou seu desafio, porque segundo o músico “o cara vai rir” ao ver ele tocando bateria, por não apresentar técnica e rudimentos, porém “tem que ouvir, não foi só um ou dois que já entraram na sala para ver quem é que era o bateria (CE-3 – ZOCA, p. 20).

#### 6.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA

Zoca considera-se “um pseudo-compositor com boas ideias, um aspirante arranjador com mais ideias ainda” (CE-3 – ZOCA, p. 26). Nessa auto definição o músico valoriza e faz “uma reverência profunda” aos músicos tidos como referências, argumentando que “no momento que você conhece Bach, Pixinguinha e Piazzolla tu sabe que as melodias mais bonitas já foram feitas” e que sua prática pode “agregar alguma coisa ao mundo moderno, mas com uma reverência especial” (CE-3 – ZOCA, p. 26).

Entre as diferentes práticas que realiza, o músico discorre sobre a tarefa de arranjador relatando que a experiência é determinante para o aperfeiçoamento dessa atividade na qual entende que o “arranjo é muito mais empírico, pela experiência do que propriamente por ter tido escola de arranjo” (CE-3 – ZOCA, p. 26). O músico destaca como uma das virtudes do seu desempenho “a questão da improvisação com o domínio da linguagem”, principalmente na prática com a guitarra, destacando ser muito eficiente em

saber que um samba é um samba, um jazz é um jazz, um baião é um baião, uma milonga é uma milonga, e não pensando simplesmente na questão de *groove* de acompanhamento, e sim na questão rítmica da melodia, a rítmica da coisa, que elas têm muitas nuances, muitas diferenças, a escolha melódica e harmônica. Esse é o meu grande ponto forte e é pra isso que o pessoal mais me procura hoje em dia, os profissionais, hoje em dia está cada vez mais gente indo pra esse lado. Eu acho que é isso aí que eu sou. Essa música, o repertório de confronto que se fala, que é essa música de improvisação, então é o tratamento, o pessoal acha que o jazzista é o improvisador, a improvisação existe desde sempre. Bach improvisava a quatro vozes, mas o americano é muito esperto no sentido de se apropriar das coisas, ele faz com propriedade, se apropria com propriedade, porque eles são os caras do jazz. Só que a gente tem a música brasileira, e a música brasileira ainda não foi estudada desse jeito. Eu tenho uns três, quatro livros escritos na cabeça sobre isso, só que

eu preciso de muito dinheiro pra botar isso aí em prática, se não, não tem (CE-3 – ZOCA, p. 26).

#### 6.4.1 Gêneros e estilos musicais

Ao destacar a importância dos gêneros e estilos musicais para a constituição do leque de instrumentos praticados, Zoca enfatiza que são “mais importantes do que a escolha do instrumento em si” e explica:

Porque o negócio é o seguinte, vamos supor, o cara é guitarrista, normalmente o cara que é guitarrista de *rock* não sabe tocar um *jazz*, não sabe, a inflexão é outra. O jeito que ele chega nas notas é outro, não estou desmerecendo uma coisa ou outra, estou dizendo que são diferentes. Normalmente se tu pega um grande violonista erudito, o cara que toca todo o repertório do “*eruda*’ [erudito]’, quando tu senta para tocar um samba, no naipe do João Bosco, que seja um Guinga, já mais moderno, já é um violonista com um trabalho bem [afirmado], não sai, fica duro, o som fica duro. Tem uns monstro atual aí cara, tem uns Yamandu da vida que esses caras contrariam a lei da gravidade, eu estou falando no geral (CE-3 – ZOCA, p.16)

Para Zoca, “o comportamento musical com o instrumento na mão é mais importante do que o instrumento em si” (CE-3 – ZOCA, p.16). O conhecimento do instrumentista é o fator determinante, pois é “mais importante o cara saber se comportar perante uma milonga, um jazz, um baião, um samba, do que propriamente o instrumento que identifica aquilo ali” (CE-3 – ZOCA, p.16). A forma como o instrumentista utiliza e explora o instrumento determinada a sua intenção comunicativa, independente do instrumento, pois “dá para fazer tudo com tudo deste que tu domine o estilo” (CE-3 – ZOCA, p.16). Ao falar sobre o que o potencial de cada instrumento, o músico relata:

Tem uma coisa boa que ele pode te dar. Pô! Tu ouve um mi menor de gavetão, tu já sabe que vai sair uma milonga dali, vai sair alguma coisa tradicional. Dependendo do jeito que o cara arpeja um acorde na guitarra semiacústica, tu diz, opa, esse cara é jazzista. Tu ouve um *mizão* maior com distorção, tu diz, pô, isso aí é *rock’n roll*. (CE-3 – ZOCA, p.16)

Para o músico a escolha e utilização de um instrumento devem estar associadas ao “controle da música”, do contrário o músico corre o risco de “ser um engodo, ser só um enchedor de linguças” (CE-3 – ZOCA, p. 22). A compreensão do

gênero e estilo musical a ser explorado, de acordo com Zoca, é decisiva para a escolha do instrumento:

Se tu tocar, se tu entender os estilos musicais que está tocando e sentir a necessidade de tocar um outro instrumento aí vai ter valido. Eu, quando comecei a tocar o bandolim foi porque o Irineu Krüger [professor] me estimulou, mas a viola caipira foi porque eu vi uns troço bacana e aquilo ali não ia dar com guitarra (CE-3 – ZOCA, p. 22)

#### 6.4.2 Organização dos estudos

Apesar de retratar que nos instrumentos que toca “a técnica dos instrumentos está resolvida, já está introjetada” (CE-3 – ZOCA, p.18), o músico diz não poder “parar de estudar música e quem trabalha nesse sentido também” (CE-3 ZOCA, p.18). Para Zoca, “é preciso estar sempre conectado musicalmente com o instrumento” (CE-3 – ZOCA, p.18), o que é realizado pelo músico através de um “trabalho muito forte” na improvisação, “só que a improvisação não só no sentido de largar a nota, improvisação no sentido de composição instantânea, tem que criar instantaneamente” (CE-3 – ZOCA, p.19).

O músico reforça a intenção de desenvolver-se musicalmente e não apenas aprimorar a execução técnica em cada instrumento. Os estudos na guitarra e no violão, são mais frequentes sendo praticados diariamente considerando a demanda de atividades e trabalhos realizados pelo músico com estes instrumentos.

Na escola de música onde foi realizada a entrevista era possível perceber a distribuição de diferentes instrumentos pelos espaços destinados às aulas e estudos. Essa disposição, associada ao tempo de estudo que o músico intitula “tempo de manutenção” (CE-3 - ZOCA, p. 20), proporcionava a escolha do “instrumento que tiver perto, normalmente o violão ou a guitarra, que são os que tão sempre à mão” (CE-3 – ZOCA, p. 20) constituindo tanto a proximidade espacial em relação aos instrumentos, como a proximidade técnica e intencional para a organização e realização dos estudos.

Entre os instrumentos que toca, “a viola chega perto de vez em quando” (CE-3 – ZOCA, p. 20) para a realização de trabalhos específicos, como a elaboração de dois arranjos que o músico está “escrevendo agora pro CD novo do Canjerana” (CE-3 – ZOCA, p. 20), com dois temas de sua composição em um total de oito músicas.

A frequência de estudos está distribuída em no mínimo “duas horas diárias” (CE-3 – ZOCA, p. 20). A rotina como professor em alguns dias da semana compreende o trabalho em aulas “das oito horas da manhã até às dez horas da noite” (CE-3 – ZOCA, p. 20). Apesar de o tempo restante ser muito pequeno e dificultar a efetivação das duas horas de estudo diárias, a sua prática docente também é compreendida como um momento para seus estudos:

Eu estou com um naipe de alunos lá que é o seguinte, os caras já estão tocando muito. Então tem uma galera que eu passo um conceito e a gente fica trabalhando um mês naquilo ali. Então ontem eu estava tocando *Stella by Starlight*, *Karatê* do Egberto Gismonti<sup>76</sup>. *Stella by Starlight* é um standard do jazz. A gente tocou *Bossa Dourado* que é um *standard*, a gente estava tocando *Triste*, do Tom Jobim<sup>77</sup>, *Beautiful Love*, dava uma meia dúzia de música, eu toquei o dia inteiro. Aí parei para dar uma aula de harmonia, parei para dar uma aula de repertório, mas eu entrava na sala e passava a aula inteira tocando com os caras, então mesmo quando eu não consigo estudar formalmente, eu estou lá estudando com os caras. E em casa, sim, sempre, meu filho estuda de manhã, eu não dou aula de manhã durante a semana, a não ser segunda e terça lá, e aí quarta, quinta e sexta eu estudo de manhã, a manhã toda (CE-3 – ZOCA, p. 20-21).

A sala de estudos de Zoca é um “estudiozinho” dentro do seu apartamento, onde o músico tem a disposição todos os instrumentos que toca (CE-3 – ZOCA, p. 21). Ao organizar seus estudos não executa um mesmo repertório com diferentes instrumentos. A forma de utilização dos instrumentos é apresentada ao descrever a prática na viola que “normalmente é muito mais acompanhamento” (CE-3 – ZOCA, p. 21), porém dependendo da situação ocorrem adaptações à prática, modificando o jeito de tocar:

Lá no Canto da Lagoa<sup>78</sup> eu só toquei acompanhamento. Na hora saiu umas coisas lá no meio também porque eu já disse que música é

<sup>76</sup> Egberto Gismonti Amin (Carmo, 5 de dezembro de 1947) é um compositor, multinstrumentista, cantor e arranjador brasileiro de música instrumental. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Egberto\\_Gismonti#cite\\_note-1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Egberto_Gismonti#cite_note-1). Acesso em: 22 jan. 2017.

<sup>77</sup> Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1927 — Nova Iorque, 8 de dezembro de 1994), mais conhecido pelo seu nome artístico Tom Jobim, foi um compositor, maestro, pianista, cantor, arranjador e violonista brasileiro. É considerado o maior expoente de todos os tempos da música popular brasileira pela revista *Rolling Stone* e um dos criadores e principais forças do movimento da bossa nova. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio\\_Carlos\\_Jobim](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Carlos_Jobim). Acesso em: 22 mar. 2017.

<sup>78</sup> O Canto da Lagoa é um festival de música popular brasileira de âmbito nacional e aconteceu pela primeira vez no ano de 1993, na cidade de Encantado. Promovido pela Administração Municipal, através da Secretaria da Juventude, Desporto e Turismo, é realizado nas dependências do Ginásio Municipal no Parque João Batista Marquese. O evento é dividido em três categorias: nacional, regional e estudantil. Disponível em: <http://www.igtf.rs.gov.br/?p=713>. Acesso: 22 abr. 2017.

para se divertir e ser feliz. Como eu só tinha um guia ali, o Fernando [Diretor do Festival] me entregou só a cifragem. A situação cifrada deu uma brecha na voz, aí já está lá um dedo a mais acontecendo (CE-3 – ZOCA, p. 21).

Ferramentas eletrônicas como o computador não são utilizadas pelo músico em seus estudos, ao responder sobre o uso das tecnologias disponíveis o músico é enfático: “nada, sou zero” apenas utilizo o “metrônomo pra fazer um dedo de vez em quanto” (CE-3 – ZOCA, p. 22). Essa opção não ocorre como um afastamento à tecnologia, mas como uma aproximação ao que o músico entende como produtivo ao seu aperfeiçoamento, como as possibilidades geradas a partir da interação com outros músicos:

Esses dias eu andei descobrindo lá, o meu filho me mostrou uns tal, uns... como é que é? Uns *backing track*! Então eu estava a fim de fazer, um tempão que eu não tocava *Dona Lee*, do Charlie Parker<sup>79</sup>, eu digo, ah vou tocar com esse *backing track*! Mas toquei duas, três vezes é já encheu o saco porque não tem interação. E outra, a base é sempre a mesma, e um dos grandes baratos de tu ser um músico é que o acompanhamento tem o mesmo valor do solista. A gente está interagindo conforme o cara está indo para o *chorus*, para um lugar, para o improvisado, para o solo, para algum lugar. Tu vai acompanhando do jeito mais condizente para ele. O cara está lá nos agudo, eu não vou estar harmonizando lá nos agudos com ele, eu vou estar encaminhando aqui, fazendo outras coisas, indo para outros lugares, e aí quando fica esse *backing track* sempre a mesma batida, toca duas, três vezes e já enche o saco (CE-3 – ZOCA, p. 22).

#### 6.4.3 Músico “curinga”: experiência no festival Canto da Lagoa

Como multi-instrumentista, Zoca foi contratado para atuar no Festival Canto da Lagoa, realizado na cidade de Encantado região do Vale do Taquari. O músico resume sua participação à atuação como músico “curinga” (CE-3 – ZOCA, p. 7). Durante o evento utilizou “violão de aço, violão de nylon, guitarra elétrica e viola caipira” (CE-3 – ZOCA, p. 7) para tocar um repertório de “quinze músicas diferentes”, todas interpretadas por “cantores diferentes” (CE-3 – ZOCA, p. 7).

O festival Canto da Lagoa foi uma “edição especial” onde os organizadores selecionaram quinze músicas “que mais marcaram as edições anteriores do festival” (CE-3 – ZOCA, p. 2). Zoca foi contratado para tocar mais instrumentos, o músico

<sup>79</sup> Charlie Parker, Jr. (29 de agosto de 1920 – 12 de março de 1955) foi um saxofonista estado-unidense de jazz e compositor. Parker é comumente considerado um dos melhores músicos de jazz. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Parker](https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker). Acesso em: 22, jan., 2017.

“era o curingão” (CE-3 – ZOCA, p. 2). A utilização de alguns instrumentos é incorporada à prática também pela relação entre as diferentes formas de atuação do músico, que promove conexões entre a prática como professor onde trabalha com alunos que tocam diferentes instrumentos e seus trabalhos como músico. No dia anterior ao evento, Zoca participou da passagem de som, momento para pequenos ajustes e definições de palco incorporando um novo instrumento com características diferentes àqueles que utilizaria no festival:

Eu cheguei com um daqueles Martinzinho pequeno, já viu aquele Martin pequenininho? Eu tenho um aluno que tem um. Eu disse, ô Carlos me empresta? Eu cheguei pra passar com ele e a guitarra, o Fernando é o diretor, o Graciola, e eu disse: o Fernando o que achou?

G: O que mais você tocou naquele dia, violão de nylon?

Z: Guitarra, violão de aço, violão de nylon como violonista, violão de aço, esse pequenininho, viola caipira e guitarra.

G: Tudo no mesmo dia?

Z: Sim, cada música trocava os cantores e aí tinha um time base, eu fiquei ali no time base (CE-3 – ZOCA, p. 2).

Zoca dividiu o palco com outros músicos contratados para o evento. O grupo convidado constituiu “uma banda de apoio” (CE-3 – ZOCA, p. 7) com “cinco instrumentistas fixos, que eram eu, Fernando Graciola, Lito, eu não me lembro o nome do pianista... seis instrumentistas, Ronison Borba que é um acordeonista de Santa Maria e Solon Chaves (CE-3 – ZOCA, p. 7).

A participação como multi-instrumentista no Festival Canto da Lagoa é enfatizada pelo músico, por nunca ter “passado uma experiência tão intensa quanto aquela ali” (CE-3 – ZOCA, p.18). A atuação com diferentes instrumentos é relatada pelo músico:

Eu não toquei duas músicas com o mesmo instrumento, duas seguidas, eu não toquei duas seguidas de guitarra. Dessas quinze eu toquei dez músicas, todas trocando instrumento, então teve uma logística bacana de palco que aconteceu, que tinha um *roadie* ali assessorando também, mas foi uma experiência muito bacana, muito divertida, foi muito joia. Teve três músicas só, músicas difíceis de execução, com instrumentos diferentes, que era umas de execução xarope que tinha uns detalhe a mais. Teve uma com viola que teve uns detalhes bacanas, uma com violão de aço, que tinha frase para tudo quanto é lado, duas com violão de aço e uma com violão de nylon que tinha muita frase, muita convenção e umas coisas muito rápidas assim de se fazer, mas como os arranjos foram entregues com antecedência, então, estava *relax* (CE-3 – ZOCA, p.18).

A prática de tocar vários instrumentos é vista como positiva por outros músicos. Na avaliação de Zoca, o *feedback* recebido por colegas de profissão é muito bom:

Na frente todo mundo fala bem, né, velho? Quando aconteceu esse negócio de Encantado, veio gente impressionadíssima com a viola. Não sabia que tu tocava viola também. E como quem está vendo, está me vendo numa margem de segurança, como eu falei, eu não vou subir para fazer um troço com medo de fazer, se eu vou errar, eu fui naquilo que eu sei que eu ia bem, então o pessoal vê tu fazendo com desenvoltura, eles ficam felizes, a música quando chega ninguém fica indiferente (CE-3 – ZOCA, p. 25).

#### 6.4.4 Experiências com outros instrumentos

Apesar de tocar e utilizar violão e guitarra “em primeiro lugar sempre por uma questão de necessidade, de o violão estar sempre na mão e a guitarra estar sempre pronta e por dar tanta aula também” (CE-3 – ZOCA, p.11) assim como fora para a utilização do violão de nylon para festival Canto da Lagoa, que compreendia frases rápidas e difíceis mas que entregues com antecedência para estudo, outros instrumentos com um pouco de tempo para estudo preparação também podem ser utilizados nos trabalhos:

Se o cara me chamar para uma *gig*<sup>80</sup> que precisa de cavaquinho, se ele me entrega uma música, se ele me entrega os papéis das músicas, os papéis que eu digo, os bilhetes com as anotações, uma semana antes, trinta músicas, eu chego e faço ali do cavaquinho o que ele quer. Só preciso me preparar, apesar de não gostar muito (CE-3 – ZOCA, p.11).

A maioria dos instrumentos praticados pelo músico pertence ao grupo de instrumentos de cordas, sendo que derivam e se assemelham ao violão que fora o primeiro instrumento. Zoca também experimentou outros instrumentos, como o trompete, porém “muito cedo” ele viu “que não ia dar tempo pra todo mundo do jeito que queria”, justificando: “porque se é pra ser trompetista eu queria ser o Wynton

---

<sup>80</sup> A single performance by a musician or group of musicians, especially playing modern or pop music: “*The band is going to Atlanta to play a gig at the Fox Theatre*”. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gig>. Acesso em: 22 mar. 2017.

Marsalis<sup>81</sup>. Não queria ser o [gesto com as mãos simulando algo pequeno]” (CE-3 – ZOCA, p.19).

As experiências de tocar em grupo, com outros músicos também foram determinantes para a compreensão sobre o próprio conhecimento e técnica em determinado instrumento. Tal percepção é efetuada ao comparar sua prática no piano:

Eu tenho uma relação estreita e muito respeitosa com o piano cara, com quem eu sei o que está acontecendo, mas eu tenho tanto amigo, são grandes amigos que não dá... Então assim, só pra citar uns aqui com quem eu toco com certa frequência, Michel Dorfman e New. Como é que eu vou pensar que eu sei fazer os acordes ou que eu toco piano se eu toco com esses caras? Antes deles, tocava com o Leo Ferrarini que está morando em São Paulo agora. Lá em São Paulo, André Grella, Robinho, eu tocava com esses caras, então não dá, Não dá pra dizer que o cara sabe, mas tenho uma relação muito estreita, tem umas coisas que eu gosto de resolver com o piano, assim ouvindo ele, sabe, e sou um excelente baterista (CE-3 – ZOCA, p.19-20).

Apesar de experimentado pelo músico o violão de sete cordas não foi incorporado ao grupo de instrumentos relatados pelo músico. Em um trabalho com o músico “James Liberato, um show para fazer junto” (CE-3 – ZOCA, p. 23), Zoca discutiu no ensaio quais instrumentos iriam utilizar e pediu sugestão sobre qual instrumento deveria utilizar, o músico respondeu que não sabia se Zoca “fazia um violão normal ou violão de sete cordas” (CE-3 – ZOCA, p. 23). Como James “toca violão de sete cordas, toca cavaquinho muito bem e o sete cordas sempre me deixou nervoso” (CE-3 – ZOCA, p. 23), Zoca optou pelo violão. Ao tratar com outro músico sobre o violão de sete cordas Zoca relata que lhe foi dito “que o negócio é adaptar a questão de timbre”, porém para ele “é só um violão com uma corda a mais” (CE-3 – ZOCA, p. 24), compreensão que lhe afastou do instrumento:

Eu não gosto dele [violão de sete cordas] mesmo porque o dedo não vai. Eu estou com quarenta e cinco anos, perdi a paciência com algumas coisas, então quando eu vou tocar e tem aquele grave, o meu dedo foi pensando como se tivesse uma mais aguda. Foi uma, duas, na terceira já me encheu o saco. Porque todos os instrumentos que eu peguei, viola, o próprio cavaquinho, bandolim, foi tudo muito natural, muito fácil assim. Tu dá uma olhada e vai pelo som, pelo timbre do negócio, agora esse [violão sete cordas] não foi legal. E o

---

<sup>81</sup> Wynton Learson Marsalis (Nova Orleans, 18 de outubro de 1961) é um trompetista e compositor estadunidense. Começou na música muito cedo, tendo manifestado profundo interesse pelo jazz e pela música erudita. É considerado um dos maiores "virtuosos" do trompete atualmente. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Wynton\\_Marsalis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wynton_Marsalis). Acesso em: 22 jan. 2017.

James, por exemplo, ele já é daqueles assim, ele estuda a fundo o sete cordas. Pega o Maurício Marques<sup>82</sup>, o Maurício Marques é um multi-instrumentista que só toca o violão, toca violão de seis, de sete e de oito cordas, é um diferente do outro (CE-3 – ZOCA, p. 23).

#### 6.4.5 Os instrumentistas que são referências

A partir da prática com diferentes instrumentos musicais, a entrevista buscou o levantamento de instrumentistas entendidos como referências a esse aprendizado múltiplo. Mesmo afirmando não ser bandolinista, Zoca relata que para os estudos de bandolim, o músico referência é “Jacob do Bandolim<sup>83</sup> pela linguagem, a linguagem do som tá toda ali” (CE-3 – ZOCA, p.16). Outros músicos são lembrados como “Heraldo do Monte, Paco de Lucía, Joe Pass<sup>84</sup>, Pat Metheny<sup>85</sup>, Hamilton de Holanda, grande bandolinista brasileiro, Egberto Gismonti” (CE-3 – ZOCA, p.16).

Egberto Gismonti é visto por Zoca como um músico “extraclasse”, um “desses alienígenas” (CE-3 – ZOCA, p.17), referência por ser “o único caso que eu conheço de tocar em altíssimo nível, não é alto, é altíssimo nível” dois instrumentos, “violão e o piano que são os carros chefes” (CE-3 – ZOCA, p.17). Entre os músicos citados anteriormente “Hermeto Pascoal pode botar no meio da turma, também um multi-instrumentista”, e todos os brasileiros relatados por Zoca “sem ser o Jacob [do bandolim], é tudo multi-instrumentista” (CE-3 – ZOCA, p.17).

---

<sup>82</sup> Formado em violão na Universidade Federal de Pelotas, é compositor, professor de música, arranjador e instrumentista, com trabalho voltado à música folclórica gaúcha e brasileira. Vencedor de inúmeros festivais de música, já foi condecorado com o troféu Milton de Lemos (1998), troféu Vitória (1998), Prêmio Açorianos de Música (2004) pelo seu disco "Cordas ao Sul" e escolhido para participar do 7º Prêmio Visa de Música Instrumental Brasileira, (2004), Projeto Rumos Itaú Cultural (2005), Violões do Brasil (2005) ao lado de Paulo Belinatti, Duo Assad, entre outros. Disponível em: <http://www.studioclio.com.br/docentes/18354/mauricio-marques>. Acesso: 22 abril. 2017.

<sup>83</sup> Jacob Pick Bittencourt, mais conhecido como Jacob do Bandolim (Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1918 — Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1969) foi um músico, compositor e bandolinista brasileiro de choro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob\\_do\\_Bandolim](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_do_Bandolim). Acesso em: 23 jan. 2017.

<sup>84</sup> Joe Pass, (Joseph Anthony Passalacqua), (New Brunswick, 13 de janeiro de 1929 — Los Angeles, 23 de maio de 1994) foi um guitarrista de jazz norte-americano. Joe foi um dos maiores nomes da guitarra de jazz. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joe\\_Pass](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joe_Pass). Acesso em: 23 jan. 2017.

<sup>85</sup> Patrick Metheny (Patrick Bruce Metheny) (Kansas City, Missouri, 12 de agosto de 1954) é um guitarrista de jazz norte-americano, considerado uma lenda viva. Iniciando com o trompete já aos 8 anos de idade, Metheny trocou para a guitarra ao 12 anos. Aos 15 anos, já estava trabalhando com os melhores músicos de jazz do Kansas. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pat\\_Metheny](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pat_Metheny). Acesso em: 23 jan. 2016.

## 7. CARLOS HICKMANN: “CALOCA”

*Vem do querer. Eu acho que ajuda um monte tu ter um leque de opções. Por exemplo, o [sax] barítono, que surgiu agora há pouco tempo. Me pediram assim ó: tem uma banda, tu quer tocar? Eu falei, primeiro eu tenho que ver se eu sei tocar o instrumento. Eu toquei o instrumento, aprendi um pouco da técnica dele que é um pouco parecida e toquei (CE-4 – CALOCA, p. 22)*

### 7.1 FORMAÇÃO

Carlos Hickmann, conhecido como Caloca, formou-se no Curso Técnico de Regência em Música realizado na cidade de Estrela, Rio Grande do Sul, em 2012. O curso teve a duração de dois anos e foi idealizado por “caras fantásticos, um deles foi Astor Dalferth, maestro da Orquestra de Teutônia, e Adriano Persch<sup>86</sup>, do Quinteto Persch” (CE-4 – CALOCA, p. 7). Para o músico “foi um curso bem norteador” (CE-4 – CALOCA, p. 7) em sua vida e decisivo na orientação e esclarecimento do caminho profissional a ser escolhido:

Fui um antes e um depois. Porque foi aquela coisa do cara que pensava que sabia de música e tinha muitas dúvidas. E aquilo ali foi uma coisa que levantou: *é esse caminho que eu vou*. Acho que era aquela coisa do cara que *tava* iniciando com aula de música e pensa: *será que é isso que eu quero? Não! Eu vou por ali*. Aí comecei com a questão do arranjo, começou ali. Aprender arranjo, harmonia, foi muito nesse curso, regência também. Isso me deu mais coragem ainda de abrir o grupo [Orquestra de Sopros do SESI] porque eu já sabia o básico da regência, de fazer arranjo, eu podia fazer como eu queria, adaptá-lo à dificuldade do meu grupo. Eu não tinha um grupo profissional então eu tinha que adaptar coisas mais simples. Aí eu já sabia, tinha um norte disso nesse curso (CE-4 – CALOCA, p. 7).

A realização do curso foi determinante para a profissionalização do músico, pois, Caloca entendia-se como “aquele maestro amador que sabe o básico e não estuda”. A escolha pelo curso foi “um divisor de águas” (CE-4 – CALOCA, p. 7), pois

---

<sup>86</sup> Formado no Curso de Graduação em Música: Licenciatura – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS e possui Especialização em Educação a Distância – EAD. Integra o quadro de professores da Fundação Municipal de Artes de Montenegro – FUNDARTE (RS), desde 1996. Integrante e Diretor Artístico do Quinteto Persch. Disponível em: <http://adrianoperschacordeom.blogspot.com.br/>. Acesso: 21 abr. 2017.

lhe auxiliou a continuar os estudos que o impulsionaram à busca pela graduação. Na época da entrevista relatou estar “graduando agora em licenciatura em música na UERGS, segundo semestre” (CE-4 – CALOCA, p. 7).

A organização dos estudos para aprendizagem de diferentes instrumentos é revelada como sendo “autodidata” e após os primeiros contatos é realizada “uma aula pra aperfeiçoar algo maior” (CE-4 – CALOCA, p.12). Sobre as aulas com professores, tidas como uma etapa de aperfeiçoamento ao que aprendeu sozinho sobre cada instrumento, Caloca deixa claro que não fez aulas “pra cada um” apenas para os “principais” (CE- 4 – CALOCA, p.12).

Caloca relata tocar e utilizar os seguintes instrumentos: trompete, saxofone barítono, tenor, alto e soprano, clarinete, trombone, tuba, bombardino, violão, teclado e bateria. A prática nestes diferentes instrumentos é determinante à organização da sua atuação profissional que é descrita a seguir.

## 7.2 ATUAÇÃO

### 7.2.1 Na educação

De acordo com o músico, saber tocar e querer tocar vários instrumentos "só contribui" para o exercício da função de ser professor de música:

Se eu fosse só professor de trompete, usando o exemplo só de trompete, eu ia estar perdendo treze alunos hoje em uma turma, eu não ia poder dar aula de saxofone pra esse alunos, e aí a instituição [SESI] talvez nem ia precisar de mim, então pra mim só agrega, só agrega valor (CE-4 – CALOCA, p. 23).

#### 7.2.1.1 Professor de música

Caloca trabalha em diferentes atividades que envolvem o ensino de música, desde a “musicalização infantil” em que desenvolve “trabalhos com instrumentos de diversas linguagens” ministrando aulas de “flauta doce ao aluno de seis anos de idade, até o violão iniciante”, e aulas que envolvem “o aluno de setenta anos” (CE-4 – CALOCA, p.1), faixa etária mais velha presente nas atividades. Outro campo de atuação do músico é o trabalho com orquestras, para a qual escreve arranjos, coordena aulas, ensaios de naipes diversos e ensaios envolvendo todos os alunos. Neste trabalho utiliza “trompete, saxofone” tendo “alunos de bombardino, clarinete e

flautas diversas” (CE-4 – CALOCA, p.1). Percebe-se no depoimento do músico que os instrumentos são separados entre aqueles que toca e outros que são utilizados nas aulas.

As atividades vinculadas ao ensino de música são realizadas no SESI, “uma instituição que é vinculada, focada no trabalhador da indústria” (CE-4 – CALOCA, p. 1). A instituição não pertence à “rede de educação, mas é mais no sistema FIERGS que a gente chama”, onde o industriário é o “foco específico” (CE-4 – CALOCA, p. 2). Nas atividades de musicalização, que são “em grupos de pelo menos 10 alunos”. Caloca trabalha “mais com instrumentos de percussão e também com a flauta doce”, entendida “como nosso primeiro instrumento, vamos dizer assim, musicalizador” com o qual o aluno “já começa a aprender notinhas, primeiras notas, notação musical” além da utilização da “percussão corporal, aquela coisa toda de atividades lúdicas musicais, sonoras, de tudo um pouquinho” (CE-4 – CALOCA, p. 2).

A atuação do músico como professor no SESI é realizada em aulas em grupos. Entre os desafios do trabalho como professor, a diferença de idade de níveis de conhecimento entre os alunos é ressaltada:

A turma de saxofone tem treze alunos, desde o aluno que toca há dois anos, um ano ou duas semanas. Então é uma coisa muito louca porque tu não pode desmotivar o aluno que toca há muito tempo, tu não pode também apavorar aquele aluno que está chegando. Porque ele vai chegar e dizer: *meu Deus, como é que eu vou fazer isso que ele está fazendo?* E ao mesmo tempo aquele aluno vai falar assim: *mas tem que fazer isso aí de novo?* (CE-4 – CALOCA, p.19).

A atuação com grupos que apresentam características heterogêneas exigiu do professor uma organização específica e detalhada, com estratégias que buscavam promover o envolvimento do aluno e sua permanência nas aulas. As atividades de ensino são caracterizadas pelo músico como momentos em que aprende com os alunos:

A gente trabalha numa metodologia bem xarope, com construção de repertório específico pra aquilo. Eu não posso chegar simplesmente e dar o repertório de uma orquestra semiprofissional pra o aluno que está iniciando. Ele se frustra. Então a gente trabalha sempre nesse sentido de estar tocando com eles, aprendendo junto com eles. Eu acho que a gente nunca termina de aprender, sempre tem coisa pra fazer, e pensar, mudar a metodologia [...] Tem que pensar no plano B, C e D. Pode ser que eu vá chegar com uma partitura para um aluno em uma aula e que ele vai ler aquilo ali, primeiro a gente faz uma leitura, tem um sustenido ali, ele vai tocar a música de cabo a rabo e acabou a aula. Quinze minutos ele faz isso, e aí? O que é que tu faz com ele? Enrola? Não. Vamos tocar mais cinco vezes, na

próxima aula ele não vem. Ele está achando muito fácil, então a gente trabalha toda uma metodologia de plano B, C, D. Técnica, só com boquilha, para o saxofone, nossa, tem tanta coisa. Brincadeira. Eu brinco muito com os meus alunos na aula, não brincadeiras que eles perdem tempo, mas brincadeiras com o corpo, brincadeiras que eles possam sentir o que eles estão fazendo (CE-4 – CALOCA, p.19).

### 7.2.1.2 Regente de orquestra

Além das aulas de instrumento, Caloca atua como regente da Orquestra Big Band do SESI, grupo que iniciou em 2012. O projeto “é uma orquestra de jovens instrumentistas, de dez a vinte anos, que são voluntários e que vêm ao SESI para aprender música” (CE-4 – CALOCA, p. 3). Os alunos “praticamente todos, fazem parte da Orquestra Jovem do SESI que é um pouquinho maior”. Na Orquestra Big Band do SESI, Caloca realiza diferentes trabalhos, “coordeno, reajo, faço arranjos, ensaio de naipes” para interpretações de “repertório *big band* mesmo, repertório de tema de filme, polca, um pouquinho de música alemã, um pouquinho de tudo” (CE-4 – CALOCA, p. 3).

Além da atuação como regente, Caloca acumula a função de professor, sendo responsável pela formação musical dos integrantes:

Eles [os alunos] têm aulas semanais de trompete e saxofone comigo. Tem alunos ali que [estão comigo] desde a primeira notinha, de pegar a postura, a primeira postura do instrumento até agora. Eles começam e aí eles têm, por exemplo, a opção [de] fazer parte da orquestra ou não. Se eles não quiserem eles não precisam fazer, ou senão eles fazem parte de uma lista de espera” (CE-4 – CALOCA, p. 3).

Os ensaios estão organizados por naipes, distribuídos entre “instrumento de bocal, que são os trompetes, e também as boquilhas que são o saxofone tenor, alto, soprano, o clarinete também, que são os naipes de palheta” (CE-4 – CALOCA, p. 3). Caloca também é responsável pelas aulas e “ensaio da cozinha que a gente chama, a famosa cozinha, bateria, percussão, baixo, guitarra e teclado” instrumentos que são praticados “não tão separados” (CE-4 – CALOCA, p. 3).

A aprendizagem dos alunos não é restrita ao trabalho do professor:

Alguns alunos que vêm de fora, por exemplo, o guitarrista, é um aluno que já veio tocando guitarra e eu só introduzi, ensinei ele a ler partitura. Incluí uns arranjos também, partituras que ele pudesse

acompanhar. O baterista também, ele não faz aula no SESI, faz aula fora. Eu dei a partitura de bateria, ele lê partitura, é de outra escola e lê partitura. Facilitou a minha vida, aí eu escrevo como eu quero, não é só no faz assim e assim [demonstrando tocar bateria] (CE-4 – CALOCA, p. 3)

Implicações administrativas também são responsabilidades de Caloca:

Eu tenho hoje vinte e um instrumentistas na minha orquestra, eu não posso botar mais dez instrumentistas só por botar nessa orquestra. Então eu tenho que fazer uma triagem ali do que eu preciso também. Aí o que acontece naturalmente todo ano é um processo de reciclagem, em que os alunos vão ganhando maioridade, eles vão trabalhar, eles não vão para o meio da música, ou não podem continuar na orquestra, eles vão para o caminho deles e a gente repõe essas peças que são, vamos dizer, substituídas por ‘n’ motivos (CE-4 – CALOCA, p. 4)

## 7.2.2 Como músico

### 7.2.2.1 Atuação em orquestras

A música instrumental se destaca como a principal forma de representação sonora de Caloca. Além do trabalho como professor e regente na Orquestra Big Band do SESI, o músico atua como terceiro trompetista na Banda Municipal de Estrela<sup>87</sup> e na Orquestra de Teutônia<sup>88</sup>. Em 2007 a Banda Municipal de Estrela passou por uma reestruturação, focando seu repertório “em polcas alemãs, valsas alemãs” pois “antes ela era estilo *big band*, estilo banda tradicional de muitas orquestras de cidades” (CE-4 – CALOCA, p. 4). O projeto que “acabou por falta de verbas” foi remodelado e transformado em “uma banda típica alemã da cidade” (CE-4 – CALOCA, p.4).

Em 2015, a partir da indicação “de um outro colega também trompetista” Caloca recebeu “a oportunidade de poder ensaiar como músico substituto” na Orquestra de Teutônia (CE-4 – CALOCA, p. 4). O colega que o indicou pediu se ele “não queria ensaiar junto nas segundas-feiras”, convite que foi aceito “de bom grado”

<sup>87</sup> A Banda Municipal de Estrela é um projeto vinculado a secretaria municipal de cultura da cidade de Estrela/RS com mais de 35 anos de atividades. Disponível em: <http://www.estrela.rs.gov.br/site/noticia/visualizar/id/1447/>. Acesso em: 9 jan. 2017.

<sup>88</sup> A Orquestra Municipal de Teutônia foi criada em 1983, logo após a emancipação político administrativa da cidade de Teutônia. Disponível em: <http://www.orquestradeteutonia.com.br/orquestra>. Acesso em: 9 jan. 2017.

e lhe rendeu em 2016 a oportunidade de suprir “a vaga de um dos instrumentistas que saiu do grupo por ‘n’ motivos também profissionais” (CE-4 – CALOCA, p. 4).

De acordo com o músico, a Orquestra de Teutônia possui “24 instrumentistas fixos”, “tem mais de trinta anos” e se apresenta pelo Estado do Rio Grande do Sul e fora dele, executando um “repertório atualizado,” tendo conquistado títulos como a indicação de “melhor orquestra do mundo, na Alemanha” (CE-4 – CALOCA, p. 5). A atuação como instrumentista na orquestra “está sendo um aprendizado diário” com a realização de “várias apresentações, shows”, atuação avaliada como “bem interessante” (CE-4 – CALOCA, p. 5).

#### 7.2.2.2 Músico *Freelancer*

A atuação como músico *freelancer* também é uma estratégia para inserção do músico no mercado de trabalho. Frequentemente Caloca toca “com várias bandas da região, trabalhando com o trompete e o saxofone, também o saxofone barítono e o saxofone tenor” (CE-4 – CALOCA, p. 2). Com “onze anos de idade” começou “tocando em banda de baile” experiência compreendida como “uma escola fantástica” (CE-4 – CALOCA, p. 5). A partir dessa prática “a gente aprende muita coisa e também desaprende um monte” (CE – 4 - CALOCA, p. 5). Após o longo percurso tocando em bandas de baile, Caloca revela: “cheguei um ponto que falei agora chega de tocar baile, agora vou assumir outros projetos”, porque “não era só o baile de final de semana, judiava, trabalhava de segunda a sexta” (CE-4 – CALOCA, p. 6). A mudança de estratégia que o músico adotou é relatada como o encontro do equilíbrio em sua prática:

Então nesse meio termo, dois mil e doze, dois mil e treze, surgiu a Orquestra Big Band [SESI], que eu comecei a dar uma atenção maior. Então coloquei na balança, baile eu acho que não é mais para mim, aí as bandas *freelance*. Foi acontecendo como uma, como vou dizer, foi um sem querer. Porque eu parei de tocar baile começou a vir banda pedindo: *tu quebra um galho nesse lugar?* Até banda de baile cheguei a quebrar galho também, fazer *freelancer* (CE-4 – CALOCA, p. 6).

A atuação em diferentes projetos desenvolveu a necessidade de aprendizado de outros instrumentos. A atuação como *freelancer* envolve diferentes bandas, como

a Bico Fino Brothers Band<sup>89</sup>, um tributo a Amy Winehouse, na qual Caloca utiliza o “saxofone barítono que é um instrumento que até pouco tempo não tocava” e uma “banda de *soul music* em Estrela” chamada “Nega Frida” que misturava diferentes estilos: “tinha essa história, banda de *pop rock* sertanejo, que também a gente colocava sopro” (CE-4 – CALOCA, p. 6). Além de músico Caloca elaborava os arranjos para a inclusão dos sopros nos respectivos repertórios: “escrevia alguma coisa pra adaptar, pra não ficar lá parado” (CE-4 – CALOCA, p. 6).

Diferenças na atuação como *freelancer* em relação aos trabalhos realizados como músico permanente de bandas de baile ocorrem como uma adaptação ao mercado de trabalho, possibilitando maior autonomia na organização de horário e trabalhos:

A procura está muito grande disso [*freelance*]. Querendo ou não o baile está meio que acabando. É muita banda fechando, é muita coisa acontecendo nesse meio, então foi uma opção [...] Banda de *reggae* também já toquei *freelance*. E o legal de fazer *freelance* em banda é que tu vai, se tu pode. Também tive a oportunidade de tocar em orquestra como *freelancer*. Então, a gente vai quando pode. Tal dia tu pode ir? Qual o repertório? Posso ir ou tenho outro compromisso, ou não quero ir, aí pode dizer não. Na banda de baile tu tinha aquela coisa meio presa, tu faz parte de banda agora tua agenda é nossa. Então isso é uma coisa interessante do *freelancer* também (CE-4 – CALOCA, p. 6)

O trabalho em bandas de diferentes estilos e gêneros musicais exige do músico a elaboração de arranjos para sopros em músicas que em versão de estúdio não possuíam esses instrumentos. O músico “transcrevia, pegava uma linha musical lá que achava interessante” e elaborava o arranjo, com o cuidado “pra não enfeitar muito” e, conseqüentemente, descaracterizar a canção (CE-4 – CALOCA, p. 6).

A análise do mercado de trabalho revela possibilidades e oportunidades criadas a partir do domínio de diferentes instrumentos de sopro. O exercício como professor de instrumentos de sopro é um diferencial na atuação do músico:

Querendo ou não, hoje no mercado a gente não tem muito professor de instrumento de sopro. Se analisar tem muito músico instrumentista de sopro, mas professor de instrumento de sopro que ensina a ler partitura, que ensina desde a primeira notinha lá, mais fácil, aquele primeiro exercício básico é difícil de encontrar. É aquela coisa, dá a partitura pro aluno, esse aqui é o saxofone, muito prazer, mesma digitação da flauta doce, que é muito parecida a digitação da

<sup>89</sup> Banda de rock radicada na cidade de Lajeado no estado do Rio Grande do Sul. Tem como principal vertente o country rock. Disponível em: [www.bicofinobb.com.br](http://www.bicofinobb.com.br). Acesso em: 21 mar.2017.

flauta doce, te vira. Mas às vezes não é bem assim, tem uma coisa por trás (CE-4 – CALOCA, p.12)

A utilização de diferentes instrumentos ocorre em momentos distintos, com diferentes grupos e bandas, mas caso necessário o músico destaca ser tranquila e possível a troca de instrumento no palco, porém dentro das suas especificidades, citando o trombone como exemplo pois é um instrumento que conhece a digitação, mas que não domina a ponto de utilizá-lo no palco.

### 7.2.2.3 Atuação em bandas

As primeiras experiências profissionais foram realizadas em bandas de baile. Em vários shows era comum o músico subir ao palco com mais de um instrumento de sopro, sendo que chegou a tocar três instrumentos ao mesmo o que era desafiante, mesmo considerando as similaridades dos instrumentos:

Tinha uma banda que eu tocava trombone, saxofone e trompete. Então chegava a ter umas *Oktober*<sup>90</sup> aqui que era o saxofone pendurado no pescoço, trompete no pedestal e trombone no outro. Era uma coisa assim, mas foi pouco tempo, porque também, como eu falei antes, escolhi a embocadura do trompete e não a do trombone. Era muito complicado sair de uma embocadura e entrar em outra. Por exemplo, bocal muito pequeno, bocal muito grande (CE-4 – CALOCA, p.15-16)

A atuação em bandas é vista por muitos com preconceito, pois “muita gente fala mal do baile, que o baile é aquela coisa, tocar bandinha não é legal, mas quem tocou baile mesmo sabe a escola que é” (CE-4 – CALOCA, p.16). Para Caloca, as bandas constituíam o espaço para o contato, aprendizado e aperfeiçoamento técnico da prática aos instrumentos. A responsabilidade e compromisso em relação a expectativa do público sobre a banda são desafios constantes na música de baile:

Tocar uma *Oktoberfest*, por exemplo, é um momento que tu não toca pra pouco público e era sempre com a pista cheia. Tu tem um compromisso de quatro horas pelo menos em cima do palco tocando direto trombonaços, saxofone e trompete. Então eram momentos de euforia por causa do público e uma mistura de cansaço no final do baile. Você tava detonado, mas eu sempre gostei muito do baile. Eu acho que a alegria que o público te passava do baile era uma coisa

<sup>90</sup> Abreviação de “Oktoberfest”, festa típica alemã realizada anualmente no mês de outubro na cidade de Santa Cruz do Sul/RS.

que tu não via muito. Desde o baile de idoso, aqueles bailes em que os velhinhos vinham lá te cumprimentar por tocar, até o baile jovem que a gente tocava muito junto com boate, tinha tudo. Nossa, tinha tanta coisa que... surreal” (CE-4 – CALOCA, p.16).

### 7.3 TOCAR DIFERENTES INSTRUMENTOS MUSICAIS

#### 7.3.1 Instrumentos Principais

##### 7.3.1.1 Trompete e Saxofone

Para Caloca existem “os instrumentos que a gente domina e os instrumentos que a gente se habilita a tocar por uma obrigação ou para cumprir uma função” (CE-4 - CALOCA, p. 8). Nesta divisão o entrevistado estabelece que os “instrumentos principais são o trompete e o saxofone”, nos quais os seus estudos “começaram bem cedo” (CE-4 – CALOCA, p. 8).

A identificação com o trompete fica em evidência quando precisa escolher entre os instrumentos, considerando a quantidade de tempo que destina para cada um deles. Seu e-mail pessoal contém a expressão “do trompete”, afirmando que a partir dessa denominação “não precisa responder muita coisa”, uma clara referência à importância desse instrumento na sua trajetória (CE-4 – CALOCA, p.16): “o trompete sempre foi, como dizer, o meu instrumento que eu sempre quis aprender” (CE-4 – CALOCA, p.17).

Para a definição dos seus instrumentos principais o músico destaca “que o saxofone foi aquela paixão à primeira vista e o trompete foi o desafio, foi o quebra de tabu, aquela coisa assim, vamos ver se eu não vou ser trompetista”:

O trompete sempre foi o instrumento que, eu não sei se.... Eu não digo que é o instrumento que eu mais gosto de tocar, mas é um instrumento que eu me sinto muito bem tocando como o saxofone é um instrumento que a gente perde a noção quando está praticando, estudando [...] Eu diria que o trompete e o saxofone, não sei se pode escolher dois, mas esse naipes sempre me fez muito bem e sempre foram os meus instrumentos carro-chefe, vamos dizer assim. São os instrumentos que eu estou estudando atualmente também. Então eu tenho [que] dividir uma hora [...] dividir meia hora cada um, senão um briga com o outro (CE-4 – CALOCA, p.16-17).

O início do aprendizado no trompete ocorreu pelo incentivo e estímulo do pai. As primeiras aulas particulares marcaram a trajetória no instrumento a partir de “uma história triste” (CE-4 – CALOCA, p.11). Caloca havia recebido do pai “um instrumento muito antigo, muito debilitado, um instrumento muito aquém do que se pode dar para um aluno” e “tentando tocar, soprando, aquela coisa” nenhum resultado sonoro satisfatório era alcançado apesar da insistência:

Soprava que nem louco, mas soprava empolgado, vou soprar nesse negócio aqui, mas credo, cara, alemão cabeçudo. E eu soprava, soprava. Passou dois meses o professor falou: *não, você não vai ser trompetista!* Mas Deus o livre. Cara, eu comecei a chorar na hora. Como assim, eu não vou ser trompetista? Meu pai vai entrar em depressão! *Não, tu não vai ser trompetista, nem adianta tu insistir* (CE-4 – CALOCA, p. 11).

A frustração com as aulas de trompete é uma experiência utilizada para a mobilização nas aulas de música, exercendo o lema “nunca diga nunca”, pois “como é que já se viu chegar pra um aluno e falar isso?” (CE-4 – CALOCA, p.11). As dificuldades na aprendizagem de trompete ocasionaram situações que promoveram a troca de instrumento:

Comecei a chorar naquele desespero, eu quero tocar um instrumento, e aí que veio o saxofone. Acho que o professor entrou em remorso com o que ele tinha falado para mim. Ele falou: *eu tenho um saxofone aqui, antiquinho, com três linguetas*. Nunca mais eu esqueço disso. Tu tocava um pouquinho rápido, caía a chave, era um instrumento debilitadíssimo, mas foi um começo, foi uma vontade de aprender (CE-4 – CALOCA, p.11).

Na época, a continuação das aulas com o professor particular e a aceitação da troca do trompete pelo saxofone, partiu principalmente do contentamento em “continuar pelo menos com instrumento de sopro” (CE-4 – CALOCA, p.11). A troca de instrumento foi motivadora, apesar do saxofone ter sido “o instrumento pra não desistir, vamos dizer assim, foi o instrumento que eu disse quero tocar um instrumento de sopro”, o músico se “apaixonou na hora e nem queria”, porém hoje na ausência de trompete na graduação o músico faz aula de saxofone com o professor responsável pelo instrumento na UFRGS.” (CE-4 – CALOCA, p.13).

Concomitantemente, ao aprendizado de trompete e saxofone Caloca fazia aula de flauta nos programas de formação do SESI e sua inserção na orquestra da instituição ocorreu através da prática na flauta. Quando tinha dez anos, a partir de

uma audição do maestro que o ouvira tocando saxofone, o músico foi convidado para tocar o novo instrumento aprendido na orquestra.

Com o aprendizado de saxofone iniciaram as participações em bandas. Com doze anos “só tocava saxofone quando tocava baile”, quando “surgiu uma banda de baile um pouco maior” que “tinha um saxofone, um trompetista e um trombone” e passava por modificações na composição do grupo:

O dono da banda simplesmente um dia falou comigo que seria interessante se eu tocasse trompete também. E eu com aquele trauma: como é que eu vou tocar trompete? Cara, o meu professor falou que eu não ia ser trompetista! Aí vem aquela coisa de cabeçudo de novo e rolou uma pressão assim do dono: *ou tu toca ou nós temos que te trocar!* Aí eu peguei eu mesmo, sozinho, consegui um trompete baratinho e eu mesmo comecei sozinho. E eu vou conseguir!. Assim foram as primeiras musiquinhas do baile e depois fui ao professor, fui começando a pegar aula. Aí eu vi que o meu instrumento era o trompete, parece que é uma coisa que não te larga. Na Orquestra Jovem do SESI, depois do saxofone, já entraram outros colegas saxofonistas e não tinha trompete, o que o maestro fez? *Tu toca o trompete, preciso do trompete na minha orquestra* (CE-4 – CALOCA, p.11-12).

O envolvimento com diferentes instrumentos no início da formação musical é resultante de uma sequência de acontecimentos que desafiaram o músico a adaptar-se às necessidades dos grupos em que estava inserido, o que promoveu o aprendizado de diferentes instrumentos e o reconhecimento dessas habilidades perante os colegas. Caracterização que ocasionou e promoveu o surgimento dos primeiros trabalhos como professor de instrumento:

Então, sempre fui muito disposto a ajudar. E ali que surgiram os primeiros alunos de instrumento de sopro, porque com dezesseis, dezessete anos, *perai!* Eu sei um pouquinho mais do que eu já estudei, não tem porque não começar o meu primeiro aluno, meu segundo aluno. Aquela coisa. Aqueles erros normais assim, que eu acho que todo professor de música cometeu, de pensar uma coisa, de falar uma coisa que não tem nada a ver com o aluno, é natural, mas se não tem os erros a gente não sabe se a gente está fazendo tudo certo. Então começou aquela coisa de os primeiros aluninhos, aquela coisa. E hoje está esse *boom*, as salas sempre cheias (CE-4 – CALOCA, p.12).

O reconhecimento e afirmação do trompete como instrumento a ser praticado aconteceu a partir da realização de aulas particulares. Caloca fez aulas de trompete com o professor do instrumento, pois sentia a necessidade de “mais técnica, tirar as

manias, os velhos vícios do instrumento que eu tinha tantos e nem sabia” (CE-4 – CALOCA, p.12).

A participação em festivais estabeleceu vínculos com outros trompetistas que “fizeram a diferença no meu pensar, tanto de estudar e tanto como de mudar aula, porque a gente sai daquele mundinho que a gente cria” (CE-4 – CALOCA, p.13). As diferentes aulas em diferentes festivais o tiraram da “zona de conforto” e deixaram sua metodologia “totalmente diferente depois dessas visões” (CE-4 – CALOCA, p.13).

A trajetória do músico revela que alguns instrumentos foram utilizados com frequência, principalmente aqueles vinculados às suas atividades profissionais:

O saxofone, o trompete, a flauta e o violão, são instrumentos que eu estou semanalmente em sala dando aula. Então é de segunda a quinta-feira que eu estou dando aula com eles em sala, tanto de trompete, saxofone, violão, duas vezes por semana. São instrumentos que eu estou mais frequente. Esses instrumentos que, vamos dizer assim, são a minha profissão das orquestras, eu sempre tenho que estar estudando. Sempre além da aula, tem que ter aquele tempinho do meio - dia pra estudar a partitura, estudar o repertório, técnica, a bíblia, o famoso Arban<sup>91</sup>, a bíblia de todo trompetista (CE-4 – CALOCA, p.15).

A frequência de ensaios no trompete se organiza de acordo com a realização de trabalhos com o instrumento, tanto que a “embocadura do trompete” é prejudicada se “ficar uma semana sem tocar” o que para ele é como se “tivesse ficado meio ano sem tocar” (CE-4 – CALOCA, p. 17). A falta de resistência ao trompete ocorreu em um trabalho como *freelancer*:

Eu tocava baile, eu parei por um ano e meio de tocar baile. Nunca mais tinha tocado baile e fui fazer um *freelance* numa banda de baile, tocar cinco horas. Não aguentei duas porque a gente não tem mais aquele pique de tocar aquelas músicas de baile que são músicas pesadas de tocar, que é muito ataque. É diferente de você tocar numa sala de ensaio, que tu estás tocando baixinho para ti e está tranquilo. Então o trompete exige muito mais, muito mais ensaio, é muito mais difícil (CE-4 – CALOCA, p.17).

### 7.3.2 Instrumentos para cumprir uma função

#### 7.3.2.1 Flauta-doce: atuação como professor do instrumento

---

<sup>91</sup> Método para o ensino de trompete que foi desenvolvido pelo músico francês Joseph Baptist Laurent Arban (Lyon, 28 de fevereiro de 1825 – Paris, 9 de abril de 1889).

De acordo com Caloca “experimentar o instrumento a gente experimenta uns cem” (CE-4 – CALOCA, p.17) porém existem os instrumentos que o músico “se habilita a tocar por uma obrigação ou para cumprir uma função” (CE-4 - CALOCA, p. 8). Além dos instrumentos principais, definidos como o trompete e o saxofone, outros instrumentos praticados são a “flauta doce soprano, aí vem a sopranino, a contralto, a tenor e a transversal, são essas cinco flautas” que estão “à disposição para ensinar na instituição” (CE-4 – CALOCA, p. 8). As flautas foram aprendidas “por uma necessidade” associada à “procura” de alunos para ensino (CE-4 – CALOCA, p. 8). A mesma situação também foi determinante para o aprendizado de violão e outros “instrumentos de sopros” como os “quatro tipos de saxofone” (CE-4 – CALOCA, p. 8).

O primeiro instrumento aprendido pelo músico foi a flauta doce em atividades associadas ao SESI, instituição na qual começou as aulas de instrumentos. Aos seis anos Caloca começou “no coral do SESI que era coordenado por Edson Wiethölter”, professor que lhe ensinou os primeiros aprendizados para o estudo da flauta:

Eu me lembro ainda da didática, era muito diferente com o que eu ensino hoje. Com notinhas, nome das notas, era aprender o que era aquela bolinha, o que era isso, o que era aquilo. Então a metodologia era um pouquinho diferente de hoje, mas era muito bacana. Eu só queria saber de música, chegava em casa, tocar flauta, aquela coisa bem de piá mesmo, empolgado assim (CE-4 – CALOCA, p.11).

### 7.3.2.2 Metais e palhetas: a proximidade de instrumentos da mesma família

A similaridade entre os instrumentos de um mesmo grupo e os conhecimentos acerca dos seus funcionamentos e técnicas necessárias para a prática, ao mesmo tempo em que são percebidos como atalhos à aprendizagem, são decisivos para sua autocrítica em relação às características de sua performance, demonstrando como compreende e legitima sua prática em cada um deles:

São quatro saxofones: o sax alto, tenor, o soprano e o barítono. O barítono foi uma novidade meio que nova, mas é um instrumento fantástico que eu estou louco para conseguir um para mim. Mas é bem caro, mas é um sonho futuro. E aí tem aqueles instrumentos que a gente, como é que eu digo, são instrumentos que eu sei mais a digitação deles, o início da embocadura, que são instrumentos que vamos dizer que eu posso colocar (CE-4 – CALOCA, p. 8).

Sobre os saxofones, “são instrumentos que a instituição [SESI] tem à disposição e que eu não domino, como é que eu vou explicar, eu não faria um concerto com esses instrumentos, mas são instrumentos que se o aluno pede” (CE-4 – CALOCA, p. 8) são incorporados às aulas e ensinados. Outro “instrumento de sopro fantástico, o clarinete” o músico conhece “bem a digitação dele”, assim como o “trombone de pisto” que ele “estudou por um tempo”, porém chegou um momento que seu professor falou, “ou tu estuda o trombone, ou tu estuda o trompete” e como “as embocaduras são muito diferentes” o músico optou “pelo trompete que é *pra* vida inteira” (CE-4 – CALOCA, p. 8-9). A maioria dos novos e outros instrumentos incorporados pelo músico ao longo da trajetória se assemelham ao saxofone e trompete quanto a forma de produção de som, por vibração de palhetas ou lábios.

A proximidade entre os instrumentos de uma mesma família é relatada como fator que auxilia e facilita a aprendizagem da maioria dos instrumentos que compõem o grupo. Os instrumentos de sopro que são transpositores possuem apenas diferenças de “tamanho dos instrumentos, tamanho do bocal e a digitação”:

Todos os saxofones são instrumentos transpositores. As digitações [notas] são todas iguais, só muda a tonalidade do instrumento, tanto em si bemol como em mi bemol. E, do instrumento de bocal, o que muda é o tamanho dos instrumentos; Então, o tamanho do bocal, a digitação dos pistons também é a mesma. Então facilita o meu caminho, facilita bastante o meu caminho, eu vou por ali, claro que aí vem a questão da técnica, da embocadura, que muda um pouquinho, mas o caminho é o mesmo (CE-4 – CALOCA, p.13-14).

A disponibilidade em quantidade de instrumentos vinculados ao SESI estimula novas experimentações. As experiências com o clarinete surgiram a partir desta disponibilidade do instrumento, pois havia “muitos instrumentos lá que foram comprados”, o que o motivou a aprender com intuito de ensinar:

Vou pegar a digitação, vou aprender a digitação dele, vou tocar algumas coisas, vou me dedicar um pouco a ele, fazer alguns métodos, e a partir disso eu comecei a dar aulas. Já tinha um domínio básico, já tinha alguma coisa, e aí eu comecei a dar aula (CE-4 – CALOCA, p.10).

A similaridade dos instrumentos com o trompete, considerado como um dos instrumentos principais, promoveu o aprendizado de outros instrumentos:

O SESI tinha tuba, bombardino, instrumentos de bocal que são parecidos com o trompete que eu domino mais. [...] Eu comecei a pegar esses instrumentos e ensinar também, mas não tenho todos. Algumas flautas eu tenho, saxofone e trompete eu

tenho, violão também tenho, mas os mais específicos, flauta transversal não tenho ainda, tuba também não tenho, quando tem duas, aí eu uso uma e o outro aluno usa outra, então fica nessa dinâmica (CE-4 – CALOCA, p. 9-10).

A procura dos alunos para a realização de aulas específicas em um instrumento é fator determinante para o músico organizar-se em relação aos estudos e ensaios, que o preparam para ensinar os instrumentos requeridos. De acordo com Caloca, a tuba e o bombardino “são instrumentos também que não têm muita procura” e que pega “de vez em quando para ajudar o aluno que já tá encaminhado” (CE-4 – CALOCA, p.15).

Para Caloca o aprendizado de novos instrumentos é estimulado pela similaridade dos instrumentos quanto à estrutura física e à forma de tocar, associada às condições apresentadas pelo seu espaço de trabalho que oportuniza o acesso a diferentes instrumentos musicais.

#### 7.3.2.3 Bateria: começando o aprendizado no instrumento

O interesse para tocar bateria surgiu ao experimentar o instrumento em uma festa. O músico levou o instrumento para sua casa e juntamente com os alunos organizou os materiais para uma banda tocar. Um amigo “chegou e disse: *ah... eu toco bateria*” e passou a realizar alguns ritmos no instrumento (CE-4 – CALOCA, p. 9). A partir da iniciativa do colega, “aquela coisa, um gole ali, um gole aqui, molhando a palavra, vamos dizer assim”, Caloca se animou a experimentar o instrumento:

Deixa eu tocar a bateria. Sentei lá. Nunca tinha tocado a bateria e comecei a levar uns ritmozinhos. Daí ele falou: *Bah! Mas tu leva jeito Caloca! Tu tem que aprender*. Então está aí, eu comecei agora uma nova aventura, vamos dizer assim, de ser baterista. Mas é tudo início, muito, e é uma vontade futura. Porque não, depois de uns dois anos de aula de bateria, lendo a partitura também que é muito fácil ler a partitura de bateria, tocando um tempo eu me meto também a dar aula de bateria para alguém. Porque não, né? A gente não sabe, mas é um projeto novo (CE- 4 – CALOCA, p. 9)

#### 7.3.2.4 Teclado: experimentos em ambiente acadêmico

Na primeira tentativa em formar-se em licenciatura em música Caloca teve que escolher um segundo instrumento, como “não tinha [no curso] nenhum de

sopro”, teve que optar entre violão e teclado, optando na época pelo instrumento de teclas (CE-4 – CALOCA, p.17). As poucas atividades com o teclado aconteceram naquelas “cadeiras obrigatórias que você tem que fazer uma prática instrumental”, na época “todo mundo pegava violão” (CE-4 – CALOCA, p.17). Então o músico decidiu pelo instrumento de teclas, no qual em sua avaliação não progrediu porque não se dedicou ao instrumento:

Eu tentei o teclado que, sinceramente, foi meio frustrante para mim. Não digo que eu não vou tocar, porque isso não existe, mas o teclado foi um pouquinho... Por ter também tanto compromisso, a gente não focava em ensaiar o teclado. Então, o teclado foi uma experiência que eu toquei também, toquei algumas músicas, tinha que apresentar (CE-4 – CALOCA, p.17).

Antes da formação acadêmica o músico relata a interferência do pai na escolha dos instrumentos a serem aprendidos por ele. Caloca relata que seu pai vendo que ele “soprava daquele jeito o instrumento” (CE-4 – CALOCA, p.16) ao invés do trompete deu um violão para músico, que não gostou do instrumento. Mesmo assim, o pai insistiu: “tu tem que ver meu filho, escuta na rádio, olha que bonito os caras tocando violão” (CE-4 – CALOCA, p.18). O interesse em aprender diferentes instrumentos era notório em Caloca. No aniversário seguinte Caloca pediu um saxofone, instrumento caro para as condições da família na época, o que fez com que o pai do músico lhe desse um teclado. Lembrando da cena o músico relata o que seu pai lhe dissera:

*Mas olha só! Me falaram que o teclado tu aperta um botão ali tem som de sax, aperta outro botão tem som de trompete. Aí claro que foi com toda boa vontade dele, leigo que é meu pai. Depois eu acabei vendendo os dois pra comprar meu primeiro trompete (CE-4 – CALOCA, p.18).*

## 7.4 SER MULTI-INSTRUMENTISTA

### 7.4.1 Porque tocar vários instrumentos?

Ao se definir como profissional, Caloca relata a preocupação em estar se atualizando como músico e professor:

Eu acho que sou um músico eterno aprendiz, sou um músico pesquisador. Eu sou aquele músico e principalmente o educador que não se acomoda nunca com o básico. Aquela músico que tenta

sempre trazer o melhor como educador e aquele músico que sempre tenta, falando como músico de palco. Sou um músico que quer somar, não o músico que quer se destacar no meio, mas o músico que quer fazer parte do grupo, que sempre está ali para tudo, para ajudar e como educador, um eterno pesquisador. Acho que o músico pesquisador é aquele músico que sempre está atualizado, de olho nas tendências que têm na música, um cara que podia fazer muita coisa a mais, porque eu penso muito do que realizo. (CE-4 – CALOCA, p.27).

Segundo Caloca, “hoje um músico *pra* ser mais completo do que ele já possa achar que é, precisa estar sempre se renovando, sempre estudando, sempre procurando formas de melhorar o serviço dele, o emprego dele ou a profissão dele” (CE-4 – CALOCA, p. 22). Para o músico “a palavra certa é necessidade”, foi a partir dessa circunstância que teve que desenvolver o aprendizado de diferentes instrumentos musicais:

Como músico, fui contratado pelo SESI para dar aula de flauta doce. Então tu vê a abrangência que eu já dei na minha vida. Vem do querer, eu acho que ajuda um monte tu ter um leque de opções. Por exemplo, o barítono, que surgiu agora há pouco tempo. Me pediram assim: *ôh, tem uma banda, tu quer tocar?* Eu falei, primeiro eu tenho que ver se eu sei tocar o instrumento. Eu toquei o instrumento, aprendi um pouco da técnica dele que é um pouco parecida e toquei (CE-4 – CALOCA, p. 22)

Logo após ser contratado pela instituição onde trabalha solicitaram que ele assumisse as aulas de violão. Após investigar qual o anseio da instituição, qual “o foco dos alunos, se eles querem sair um Slash, um Eric Clapton ou se eles querem aprender violão para tocar em casa, para cantar com os amigos” o músico decidiu “se aperfeiçoar naquele instrumento para aquela necessidade” (CE-4 – CALOCA, p. 22), justificando:

Porque a instituição ia procurar um outro professor? Ou, porque ela ia ter um professor que não tinha tanto instrumento de sopro? Na época que eu comecei a dar aula de violão não tinha tanta procura por instrumento de sopro, e aí o que aconteceu? Tinha muita procura de violão. E aí a gente se sente naquela obrigação de ..., espera aí, eu tenho que me dar o meu a mais para poder além de aprender mais, aprender muito. A gente nunca tem o máximo, sempre está aprendendo muito, você estuda mais um instrumento (CE-4 – CALOCA, p.22).

No âmbito profissional, Caloca discute com outros músicos acerca da prática com outros instrumentos. Entre as motivações, a necessidade de adaptar-se ao

mercado de trabalho para atender à demanda de alunos para aulas em diferentes instrumentos é comum nas discussões e trabalhos realizados por colegas:

Troco informação e essa questão da necessidade sempre vem à tona. A Orquestra de Teutônia é um caso. É um celeiro de professores de músicas incríveis. Tu conhece também alguns e os caras se obrigam a dar aula de mais instrumentos pela necessidade, a procura não tem para um só. O Charles, por exemplo, que é o meu amigo de faculdade, faz aula comigo, que é um trombonista de primeira, não conheço nenhum trombonista que nem ele aqui na região, um trombonista de afinação e tal... e ótimo professor. Ele dá aula de trompete, dá aula de saxofone, ele é coralista, ele rege um coral na comunidade dele. Então é um cara que buscou também, por uma necessidade, de ter mais um leque de opções (CE-4 – CALOCA, p. 24).

Para Caloca, aprender a tocar diferentes instrumentos musicais é questão de “sobrevivência total” (CE-4 – CALOCA, p. 25), pois permite aumentar a quantidade de alunos e a abrangência da atuação como professor:

Imagina tu chegar hoje numa prefeitura ou numa instituição que quer te contratar, aí tu chega pra instituição e eles te pedem assim: *Eu preciso de um professor que dê aula tal, tal, tal, que aula tu dá?* Trombone. Não se encaixa. Entendeu? Mas se vier um cara que, *ah eu sei tocar flauta, sei tocar violão, sei tocar clarinete, trompete*, opa, não, aqui está mais dentro. Mesmo que a gente saiba apenas a digitação ou o mecanismo do instrumento, tu já ganha um mercado gigantesco, porque tu pode [...] aprender junto, tu vai aprender a cada dia com o aluno. Tentou fazer assim com o aluno no instrumento, não deu certo, tenta outra forma dele tirar aquela nota (CE-4 – CALOCA, p. 25).

Segundo o músico, tocar vários instrumentos não é uma habilidade obrigatória. Caloca conhece “muitos instrumentistas, ótimos professores, que sabem tocar muito bem o violão, vivem dando aula de violão, ganham muito bem com isso e não precisam de outro instrumento *pra viver*” (CE-4 – CALOCA, p. 22). Porém, destaca que a prática de vários instrumentos não provém só de necessidades, mas também “do gostar do instrumento, de aprender, que nem a bateria, eu achei legal, vou tentar aprender, fiz a primeira aula e adorei”:

Quem sabe futuramente eu vou abrir uma banda, eu vou tocar uma banda com meus guris [...] eu vou fazer um sonzinho com eles tocando batera, por que não? Sabe... Então vem uma fantasia no meio aí de não querer estagnar muito, sempre está evoluindo, sempre está procurando coisas novas (CE-4 – CALOCA, p. 22).

O interesse no aprendizado de mais instrumentos acompanha o músico que tem “planos de fazer aula de gaita no ano que vem” e “tocar bandoneon que é um

instrumento fantástico” (CE-4 – CALOCA, p. 23). O interesse ocorre porque existem poucos músicos que ainda tocam o bandoneon:

Não tem mais, cara! Tem lá um senhor, em Estrela [RS], que toca um bandoneon fantástico e muita gente dá risada dele tocando. Mas eu vou lá, eu babo! Cara, eu acho incrível aquele instrumento. Um negócio surreal. Então vem de uma necessidade e, ao mesmo tempo, uma vontade enorme de sempre estar aprendendo (CE-4 – CALOCA, p. 23).

Além do início na bateria, e expectativas em relação à gaita para o ano seguinte, Caloca relata “que além da vontade” tocar mais instrumentos “é uma curiosidade com certeza” (CE-4 – CALOCA, p. 24). Acredita que é necessário “experimentar a todo momento” e em seu trabalho com os alunos “faz muito isso”:

O aluno ele vem e na primeira aula ele vai experimentar. Se na segunda aula ele for o primeiro aluno a chegar, tu já sabe que ele é o cara, que ele curtiu demais aquilo. Isso é uma coisa que eu fiz quando eu fiz bateria. Eu vou na primeira aula, se eu vejo que eu estou todo desengonçado, eu não vou na segunda. Não digo que eu pensei dessa forma, mas falando bem grosseiramente, se eu chegar lá e não me desafiar, eu não vou mais. Então o aluno vem com aquela vontade, e os meus alunos também são multi-instrumentistas, eu tenho um aluno lá que toca quinze instrumentos, o meu baixista, entendeu? E sempre foi uma preocupação para ele encontrar o instrumento dele [...] É baixista, saiu do bombardino, foi para tuba, ele toca tuba e hoje ele está com um saxofone no pescoço, então, isso é demais (CE-4 – CALOCA, p. 24)

#### 7.4.2 Organização dos estudos

A organização do tempo de estudo para os quatro instrumentos mais praticados pelo músico, trompete, saxofone, violão e flauta, ocorre através da divisão dos “tempinhos que restam” após o almoço ou “antes de começar as aulas” (CE-4 – CALOCA, p.18). Em sua rotina destaca que de segunda a sábado quando não tem aula na faculdade realiza “estudo em casa, não tanto como deveria” argumentando que o pouco tempo de estudos é justificado pela “vida corrida que a gente tem hoje em dia” (CE-4 - CALOCA, p.18).

A distribuição dos instrumentos entre o tempo para estudo também ocorre a partir das características de cada um deles. O estudo do trompete, que é compreendido pelo músico como um dos seus principais instrumentos ocorre no

aproveitamento do tempo dos intervalos e durante a atuação em aulas, consideradas por ele como momentos em que também está aprendendo:

O trompete, por exemplo, é um instrumento que eu mais de meia hora seguida eu não posso estudar ele. Eu não posso estudar uma hora de trompete a fio porque eu estou estragando a minha embocadura. Eu tenho que estudar meia hora e descansar quinze minutos, ai depois eu pego mais meia hora e descanso meia hora. Essa metodologia que eu aprendi, tem que fazer essa metodologia e querendo ou não, quando a gente está ensinando o aluno a gente está estudando também, então desde a nota longa até a escala maior e menor eu estou estudando junto com ele, lembrando, e tentando, e estudando junto com os alunos (CE-4 – CALOCA, p.18-19).

Apesar de relatar que a maior parte dos estudos para cada instrumento realiza sozinho, Caloca destaca que sua rotina de estudos está vinculada e estruturada nas aulas que realiza para cada instrumento na sua instituição de trabalho:

Estou começando a trabalhar com uns alunos meus, o meu naipe de trompetes lá da orquestra Big Band, a gente ensaia uma metodologia meio parecida, porque a gente cria uma rotina de estudos. Por exemplo, antes de começar a tocar a música a gente faz meia hora, antes do primeiro descanso deles, meia hora só de técnica, escala, articulação, ligadura, apojaturas, faz de tudo um pouco. Aí eles vão pegar as músicas, aí o que acontece, a bíblia do Arban, como a gente brinca no trompete, que é o guia, ele tem tudo, por exemplo, se o aluno não consegue fazer *staccato*, vai no capítulo de *staccato*, estuda o capítulo inteiro *de staccato* e vai para música de novo. Assim a gente vai trabalhando (CE-4 – CALOCA, p.19-20).

A organização das ênfases a serem praticadas nos estudos ocorre “da mesma forma que o trabalho com os alunos”:

Rotina técnica, depois repertório. Aí escolhe o repertório que vem em prioridade, no caso como eu estou agora entrando na Orquestra de Teutônia, minha prioridade hoje é o repertório da orquestra. Quando tem uma banda *freelance*, alguma coisa, que tem um repertório para escrever, que tem que escrever as músicas também, toda aquela coisa, aí foca naquilo quando sobra tempo (CE-4 – CALOCA, p. 20).

Além da sala de aula, quando divide os estudos com seus alunos, Caloca ensaia “em casa também de noite” ocupando seu quarto de música, espaço específico que “se preciso tirar uma música eu boto meu fone, eu viajo, meu espaço é meu quartinho” (CE-4 – CALOCA, p. 20). Sobre a utilização de ferramentas de apoio aos estudos ressalta que usa “bastante áudio, mas mais polígrafos de estudo” (CE-4 – CALOCA, p. 21). A manutenção dos instrumentos utilizados é realizada pelo

próprio músico, sendo que alguns dos trabalhos realizados são “limpeza, destravamento, alguma coisa de bumbo, limpeza de microfone, mas o processo mais difícil hoje a gente encaminha para profissionais” (CE-4 – CALOCA, p. 21).

#### 7.4.3 Gêneros e estilos musicais para a escolha dos instrumentos

“Por ser de origem alemã”, o músico “até os quatro anos só falava alemão” (CE-4 – CALOCA, p.14). As audições que fazia em casa quando criança estavam relacionadas ao gosto musical dos pais (CE-4 – CALOCA, p.14). O músico passava o “domingo de manhã escutando bandinha” e “vivía no mundinho da música alemã, só escutava isso”, “aqueles trombonaços, aquelas coisas” (CE-4 – CALOCA, p.14).

Nas primeiras experiências profissionais “quando começou a tocar baile” a referência era “escutar o San Marino<sup>92</sup> tocando, escutar Os Atuais<sup>93</sup>”, eles eram “os caras” (CE-4 – CALOCA, p.14), no entanto, considerando a atuação profissional como professor de instrumentos de sopro e regente de orquestra, o músico relata que “hoje já mudou um pouquinho essa ideia e viu que tem muita coisa boa por aí” como o “Michael Buble<sup>94</sup>, o cara da orquestra Big Band que está detonando em arranjos, um cara fantástico” (CE-4 – CALOCA, p.14) se constituindo também uma referência musical que implica em suas audições e atuação.

Assim como a música alemã, que em sua estruturação utiliza muitos instrumentos de sopro, o músico passou a ouvir música orquestral, mudança que ele caracterizou como “estar aperfeiçoando o gosto” (CE-4 – CALOCA, p.14). Caloca é trompetista da Orquestra de Teutônia e relata que ouvir “os dois DVD’s, CD’s que

<sup>92</sup> A Banda San Marino é uma banda de bailão brasileira formada em 1985 em Santa Rosa, no Rio Grande do Sul. A banda conta com 17 álbuns, um DVD gravado ao vivo na Argentina, três discos de ouro, um troféu Vitor Mateus Teixeira “Teixeirinha” e uma indicação ao 21º prêmio da Música Popular Brasileira. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/San\\_Marino\\_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/San_Marino_(banda)). Acesso em: 20, jan., 2017.

<sup>93</sup> O grupo Os Atuais é um conjunto musical brasileiro de Tucunduva, no estado do Rio Grande do Sul. Formado em 1968, são conhecidos como “Os Reis do Baile” tendo conquistado quatro discos de ouro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Os\\_Atuais](https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Atuais). Acesso em: 20 jan. 2017.

<sup>94</sup> Michael Steven Bubl  (Burnaby, 9 de setembro de 1975)   um cantor, compositor, ator e comediante canadense. Ele ganhou v rios pr mios, incluindo quatro Grammy e dez Juno Awar. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Bubl ](https://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Bubl ). Acesso em: 21 jan. 2017.

tinha” do grupo “não com o pensamento de daqui a dois, três anos” estar trabalhando com o mesmo, sempre foi um ato de inspiração e estímulo (CE-4 – CALOCA, p.14). O acompanhamento da Orquestra de Teutônia, grupo com o qual viria a trabalhar posteriormente, permitiu através do trabalho de gravação e divulgação do “CD do tributo a Ray Conniff” que “nunca tinha escutado”, o reconhecimento deste como sua referência ao gênero musical e à sua prática como músico e professor (CE-4 – CALOCA, p.14). Para Caloca, além de Ray Conniff “que era inspirador demais, um cara que amava músicas brasileiras”, James Last e Perez Prado “fazendo aqueles solos de trompetes incríveis que tinha na orquestra dele” e Glenn Miller constituem as suas “várias inspirações de orquestra” (CE-4 – CALOCA, p.14).

#### 7.4.4 Opinião da comunidade artística

Ao ser questionado sobre como a prática em diferentes instrumentos é vista pela comunidade artística, colegas de profissão e público, Caloca não tem “uma opinião completamente formada sobre isso”, pois percebe ressalvas em relação ao músico que “toca um monte de instrumento, mas não sabe tocar um”, no sentido de não aprofundar-se em um instrumento:

Muitas pessoas têm inveja um pouco disso. Eu acho também que é assim, eles falam: *tu toca quantos?* Ah, vamos dizer... Dez instrumentos, chutando. *Toca dez e não sabe tocar um!* Eu acho que ao mesmo tempo que há uma preocupação de alguns músicos mesmo, que são músicos que querem talvez te ajudar nesse ponto, mas tem aquele cara invejoso que acha: tem um cara que sabe tocar umas notinhas de violão e está tirando o meu emprego e eu sou formado em violão. Eu acredito que tem um pouquinho isso, não de uma forma aberta, porque eles não são bobos também de fazer isso (CE – 4 – CALOCA, p. 25).

Tocar vários instrumentos pode ser uma prática bem ou mal avaliada pela comunidade artística a partir da “forma como a pessoa aprendeu esse instrumento”, pois se o músico “entrar numa instituição que nem a UERGS, que é música popular, se tu toca mais instrumentos, toca vários instrumentos, eu acho que é bem visto até por músicos de lá” o que pode ser diferente para o músico se “entrar num Bacharelado que, por exemplo, é regrado, é centrada a coisa” (CE-4 – CALOCA, p. 26). Para justificar suas crenças, o músico procura acreditar “na verdade que a pessoa está passando e a verdade que a gente quer acreditar”, nesse sentido

comenta que “tinha um pouco de preconceito sobre música erudita *pra* trompete”, concepção que já fora alterada, pois atualmente “adora tocar concerto pra trompete, pois é uma coisa fantástica, é demais” (CE-4 – CALOCA, p. 26).

Nas aulas de música que realiza, o músico procura fortalecer a autonomia dos alunos. Caloca apoia sua atuação como professor, exercendo atividades em diferentes instrumentos na crença de que “cada um tem sua verdade” e que durante a formação, os alunos poderão “ter talvez dez professores diferentes” os quais “cada um vai ter uma linguagem diferente, cada um vai ter uma verdade diferente pra te passar” (CE-4 – CALOCA, p. 26). Caloca traz o exemplo de Guilherme, um aluno que “até o ano retrasado ele não sabia o que ele ia tocar”:

Ele tocava tanta coisa ao mesmo tempo que aí ele se encontrou no contrabaixo. Se encontrou. Eu entreguei as partituras *pra* ele, ele sabia ler em clave de fá por causa do bombardino, por causa da tuba. Eu cheguei para ele: *ô Gui, eu tenho as partituras do baixo*. Eu vi ele brincando no violão, fazendo baixo no violão, brincando com os colegas dele, tocando uma música, um reggae, alguma coisa. *Quer assumir o desafio, Gui? Ah, eu vou tentar!* Isso foi na quarta-feira quando eram os ensaios. Eu entreguei doze músicas para ele e na outra quarta ele sabia tocar melhor que os outros que já tocavam há mais tempo [...] porque ele leu partitura, ele lê partitura, ele tinha até *swing*. E aí vem um outro lado assim, quem vai dizer, quem tem o direito de dizer para ti, músico, ou para tua verdade? (CE-4 – CALOCA, p.26).

## 8. ANÁLISE TRANSVERSAL DOS DADOS

Neste capítulo é apresentada a transversalização dos dados considerando três aspectos relacionados aos percursos de aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas: como chegam aos instrumentos musicais, os processos de aprendizagem do percurso e o tornar-se multi-instrumentista.

### 8.1 COMO OS MÚSICOS CHEGAM AOS INSTRUMENTOS

#### *A escolha dos primeiros instrumentos musicais*

No que tange à escolha dos primeiros instrumentos musicais, acontecimentos vividos no seio familiar, o posicionamento e a expectativa dos pais em relação ao aprendizado de um instrumento associados à relação com os primeiros professores de música e instituições de ensino, tiveram consequências nessa decisão. Nohr intitula como “entrelaçamento simbólico do instrumento na dinâmica pai-filho, professor-aluno” (1997, p. 36, tradução nossa), a abordagem que destaca a presença da família na escolha dos instrumentos musicais e a importância que ela exerce na tomada de decisões, que interferem na formação do instrumentista, conseqüentemente, a escolha do professor e/ou a instituição formadora. Nohr estabelece o sacrifício dos pais como um dos aspectos que podem caracterizar a relação do músico com seu instrumento destacando a frequência com que “pais colocam sua vida adulta quase que exclusivamente a serviço do talento e da carreira de desenvolvimento da criança” (1997, p.103, tradução nossa), desde a compra do instrumento que ocorre cedo e o investimento em aulas de música.

Foram os pais de Cezar que o incentivaram e decidiram levá-lo à escola do professor Antônio Carlos Borges Cunha para que começasse seus estudos ao piano e realizasse as atividades de musicalização e leitura musical que caracterizaram sua iniciação musical. Zoca descreve o interesse pelo aprendizado de violão, seu primeiro instrumento, como consequência das interações com o instrumento que ocorreram por intermédio e incentivo de sua mãe que cantava. Assim “a mãe é referendada”, lembrando Lacorte e Galvão “como a professora das primeiras notas, incentivadora no estudo e prática do instrumento” (2007, p. 33). Zoca também

recorda o primeiro professor de violão que lhe ensinou as noções básicas do instrumento, os primeiros acordes em um repertório que tinha como ênfase as músicas de Raul Seixas.

No caso de Caloca era costume de sua família aos domingos de manhã ouvir músicas de bandinha<sup>95</sup>. Por decorrência da proximidade e apreciação deste gênero musical, seu pai tinha como expectativa que o filho aprendesse a tocar trompete. Quando era pequeno, Caloca recebera do pai um exemplar do instrumento muito antigo e debilitado, que ao vê-lo assoprando as primeiras vezes no trompete percebeu muita dificuldade na prática realizada pelo filho e decidiu dar-lhe outro instrumento, no caso um violão, pois gostava da sonoridade do instrumento que ouvia nas músicas que tocavam no rádio. Era interesse do pai de Caloca, que o filho aprendesse a tocar determinado instrumento musical para que pudesse reproduzir as músicas e estilos musicais que por ele eram apreciados. Segundo Nohr, na infância a socialização baseada na família, envolve o instrumento como “susceptível de algo simbólico”, que é escolhido e dado pelos pais consciente ou inconscientemente, considerando as expectativas que carregam sobre o aprendizado dos filhos (Nohr, 1997). Segundo Nohr “a grande influência familiar já se torna visível quando examina-se a escolha dos instrumentos” (1997, p.103, tradução nossa). Para Bozon (2000, p.150) na escolha do instrumento musical “os pais dos estudantes têm papel preponderante” que configura uma “estratégia de sociabilidade”. Segundo o autor, “o instrumento exprime o estilo de vida e de contato com o outro que o possui ou que deseja possuir, em suma a estratégia social (sociável) seguida pelo grupo” (BOZON, 2000, p.150)

Nohr (1997) também ressalta a importância da família quando o músico volta-se a um instrumento musical na fase adulta, mesmo que outros desejos e circunstâncias já tenham se apresentado como decisivas a essa escolha. Para a autora o instrumento musical “deve ser considerado hipoteticamente um legado especial dos pais, um legado que estaria em seu significado, no impacto e na maneira como ele é dado aos instrumentistas (NOHR, 1997, p.37, tradução nossa). A trajetória de Lucas demonstra que no início de sua formação o músico experimentou vários instrumentos até descobrir que a guitarra era o instrumento desejado. O primeiro encontro de Lucas com um instrumento foi com a flauta doce

---

<sup>95</sup> Denominação dada ao estilo musical que compreende bandas de baile características da região sul do Brasil que em sua estruturação sonora dedicam ênfase aos instrumentos de sopro.

em atividades de musicalização na escola onde estudava. Lucas não aborda diretamente a interferência dos pais para o aprendizado de um determinado instrumento musical na infância. Entretanto, é possível perceber que os pais foram incisivos no incentivo à realização de aulas de música para aprendizagem de um instrumento musical nas atividades que eram oferecidas como projetos no turno oposto na instituição onde o músico estudava. Enfatiza que sempre teve apoio de sua família, principalmente de seu pai que o incentivou no aprendizado de todos os instrumentos, em todas as suas fases da aprendizagem.

### *Novos instrumentos a partir de necessidades do mercado de trabalho*

Para Setton (2008, p.1-2), o processo de socialização valoriza o percurso dos indivíduos através da possibilidade de exploração de suas “disposições de cultura incorporadas ao longo de suas experiências de vida”. No caso dos quatro músicos multi-instrumentistas, diversas instâncias além da família contribuíram para o processo de socialização caracterizado pelo aspecto cumulativo de apropriação e aprendizagem de novos instrumentos musicais. Essas instâncias, compreendidas nesta pesquisa como “matrizes de cultura” (SETTON, 2008, p.1) promoveram possibilidades de interação e contato com novos instrumentos musicais. Para os quatro músicos multi-instrumentistas, situações relacionadas ao espaço de trabalho foram instigantes à curiosidade, contato, interesse e necessidade de aprendizado de novos instrumentos musicais. Além da atuação como músicos, os quatro multi-instrumentistas ressaltam que atividades relacionadas à atuação como professores em aulas de música ou específicas para ensino de instrumentos musicais, provocaram a necessidade de aprendizado e incorporação de novos instrumentos à prática docente.

Lucas trabalhava como guitarrista em uma banda de baile e para continuar empregado aceitou o desafio proposto pelo dono e empresário da banda para trocar a guitarra pelo contrabaixo a partir da lacuna gerada pela desistência do baixista. Apesar da necessidade de aprendizado de um novo instrumento gerada por essa ocasião, a guitarra continuou a ser utilizada paralelamente em outras atividades na atuação como músico e como professor. Ao integrar como violonista um grupo instrumental que acompanharia um grupo de danças em turnê da Europa, o interesse do grupo na utilização do acordeom em arranjos, a não disponibilização de

recursos financeiros para a contratação de mais um músico, a habilidade de outros colegas já inseridos no grupo que poderiam tocar violão nas canções propostas e a disponibilidade do instrumento na casa de Lucas, fizeram com que o desafio de tocar acordeom ficasse para o músico. Já o teclado, pela sua extensão sonora, foi incorporado à trajetória pelo músico devido aos trabalhos como professor, para utilização em aulas de música e ensaio de um conjunto instrumental escolar.

Para Caloca, aprender a tocar diferentes instrumentos musicais é questão de “sobrevivência total” (CE-4, CALOCA, p. 25). Segundo o músico, existem instrumentos que o músico “se habilita a tocar por uma obrigação ou para cumprir uma função”. Para Caloca a apropriação definitiva do trompete caracterizou-se por um processo de retomada a partir de uma exigência imposta pelo trabalho. Após as primeiras tentativas de aprendizado de trompete realizadas em algumas aulas na infância serem frustradas pelo professor, o músico experimentou e estudou diferentes instrumentos. Quando estava afirmado trabalhando como saxofonista em uma banda de baile, o patrão e dono da banda exigiu que ele aprendesse a tocar trompete, caso contrário outro músico seria contratado. A partir dessa ocasião Caloca passou a tocar os dois instrumentos na banda. Com o intuito de ampliar sua atuação como professor e envolver mais alunos em suas aulas, Caloca também aprendeu a tocar outros instrumentos de sopro. A demanda de alunos para o aprendizado de diferentes instrumentos gerou a necessidade de adaptação ao músico, que teve que aprender a tocar diferentes instrumentos para continuar e ampliar sua atuação como professor na instituição. A disponibilidade dos instrumentos na instituição de trabalho como flautas-doces, clarinetes, bombardinos e tubas facilitaram e aceleraram os aprendizados. O músico ressalta que “não faria um concerto com esses instrumentos, mas são instrumentos que se o aluno pede” são incorporados às aulas, o que caracteriza o aprendizado para “cumprir uma função”, no caso a de professor destes instrumentos.

Para Cezar, são as “necessidades de mercado” que muitas vezes levam o músico ao aprendizado de um novo instrumento ou reutilização do instrumento. Ao constituir sua escola de música em Erechim para suprir a falta de professores para gaita ponto e atender a demanda de alunos, que não eram envolvidos pelas instituições já existentes, Cezar observou uma escassez de professores para outros instrumentos, observando um grande contingente de alunos que gostariam de fazer aula de violão. O aprendizado deste instrumento culminou na atuação como

professor de violão e, conseqüentemente, o aumento do número de alunos em sua escola, ou seja, maior retorno financeiro.

Zoca atuando como professor em aulas nas quais o conteúdo principal eram repertórios, a necessidade de exemplificar estruturas rítmicas de diferentes estilos e gêneros musicais, estimulou e fez com que o músico tivesse e quisesse aprender a tocar bateria, qualificando sua atuação docente.

### *Relação com estilos e músicos tidos como referências*

Na trajetória dos quatro músicos, a relevância dos estilos e gêneros musicais, quando relacionada a decisões sobre a utilização de novos instrumentos musicais ou retomada daqueles que há tempos não eram praticados, manifesta-se sob os aspectos de “escolha” e/ou “necessidade de aprendizado”. Associados aos estilos musicais, os músicos ressaltam a importância de instrumentistas que se consolidam como referências. Percebe-se também no depoimento dos quatro músicos que a interação com novos instrumentos, tendo como vetor a importância de gêneros e estilos musicais, acontece muitas vezes associada às características dos trabalhos de atuação. Estilos, gêneros musicais e instrumentistas nos quais os músicos se espelham associados à atuação do músico, caracterizam-se diferentes vetores referenciais que atuam de forma colaborativa e relacionada contribuindo para a utilização de diferentes e variados instrumentos musicais. Esses aspectos podem ser compreendidos com o que Setton (2009, p.305) chama de “instâncias socializadoras” que coexistem “numa intensa relação de interdependência”. Segundo a autora, essas instâncias desenvolvem “campos específicos de atuação, lógicas, e valores éticos e morais distintos” e são os indivíduos que “tecem as redes de sentido que os unificam em suas experiências de socialização” (SETTON, 2009, p.297). Nesse sentido, entende-se o músico como agente do seu percurso, sendo responsável pelas decisões que interferem em sua formação e prática, nas quais está envolvida a definição sobre quais instrumentos musicais serão utilizados na atuação.

Segundo Nohr, a música é um aspecto estabelecido na relação músico e instrumento. Para a autora, ela é compreendida como um terceiro elemento que atua de forma invisível na relação em questão (NOHR, 1997). Sob essa perspectiva, a autora define a relação como uma “tríade” não se restringindo apenas a uma

“díade” composta pelo músico e o instrumento. Para Nohr “a relação com a música vai afetar a escolha de um instrumento, e vice-versa, a escolha de um instrumento pode ocorrer pela preferência por uma música” (NOHR, 1997, p.37, tradução nossa).

O interesse de Cezar em aprender tocar gaita ponto surgiu pela apreciação da obra de Renato Borghetti como consequência de uma grande exposição do músico e da música tradicionalista gaúcha na mídia. O músico se considera “parte de uma geração de meninos” que “foram altamente influenciados” para tocar gaita. A utilização de determinados instrumentos para a reprodução fiel de canções com muita exposição na mídia configuravam uma estratégia de Cezar para aproximar-se do público. Sobre a utilização da flauta doce, após as aulas realizadas na escola na época da infância, Cezar destaca que o interesse em reutilizar o instrumento apareceu a partir de canções como *Coração de Estudante* com interpretação de Milton Nascimento e *Lua e Flor* de Oswaldo Montenegro que tinham o instrumento como ênfase nos arranjos. O mesmo ocorrera na utilização da gaita ponto em turnê na Europa para interpretação da introdução da canção *Chorando se foi* do grupo Kaoma. Em um período de dificuldades para encontrar trabalhos como pianista e gaiteiro em sua estada na Europa, Cezar teve que retomar o violão para aproveitar uma oportunidade de trabalho em um bar que exigia a interpretação de canções do gênero bossa nova.

No caso de Lucas, ao trabalhar como violonista acompanhando um coral, uma das canções era um samba que possibilitara ao músico a utilização do cavaquinho para acompanhamento. Já o banjo foi escolhido para a prática porque o músico escutava repertórios associados ao *folk*, *country* e *bluegrass* nos quais o instrumento é protagonista, ressaltando o músico Béla Fleck como uma de suas referências.

Para Zoca, mesmo ressaltando seu afastamento ao cavaquinho diante da limitação de sua extensão sonora e considerando-o um instrumento basicamente percussivo pela rapidez que é colocado em arranjos principalmente no samba, sua referência para o interesse no aprendizado do instrumento foi um dos seus alunos após vê-lo tocar em uma audição em instituição onde trabalhava. Zoca tem como ênfase a utilização de diferentes instrumentos de cordas em sua atuação profissional. Segundo Bozon (2000, p.150) “pode-se construir um verdadeiro sistema dos instrumentos, que é fácil relacionar com um sistema do gosto musical”. É possível perceber que a proximidade e o interesse de Zoca no aprendizado destes

instrumentos, estão associados às referências que são apresentadas pelo músico como marcantes na sua trajetória.

A análise da trajetória de Caloca possibilita observar e concluir que a apreciação e o gosto pelas músicas de bandinha, que direcionam ênfase principalmente aos sopros em seus arranjos, contribuíram para o desenvolvimento do interesse e aprendizado de vários instrumentos de sopro.

#### *Outras situações que promovem aproximação com instrumentos*

Martucelli *apud* Setton (2008, p.10) destaca que “o caminho socializador não é nem linear nem único”. Situações distintas entre os músicos são apresentadas para a definição acerca da utilização de novos instrumentos musicais. O encantamento pelo timbre de um determinado instrumento musical geralmente ocorre pelo envolvimento e audições de repertórios nos quais o instrumento tem sua sonoridade destacada caracterizando um estilo ou gênero musical. Foi desta forma que Lucas se interessou pelo banjo e o bandolim. Zoca incorporou a viola a sua atuação após experimentar o instrumento e se encantar pela sua sonoridade que tem “harmônicos para tudo quanto é lado” (CE-3 - ZOCA, p. 14). Cezar desenvolveu o interesse em aprender a tocar kalimba a partir de experiências que teve com músicos que interpretavam canções africanas. O interesse de Caloca pela bateria e a realização de aulas para aprender o instrumento derivaram da experimentação do instrumento em uma confraternização com os amigos.

Os músicos multi-instrumentistas chegam aos seus instrumentos musicais através de diferentes situações. A escolha dos primeiros instrumentos, ainda na fase da infância ocorre da família que exerce importância significativa a tomada de decisões que contribuem também a escolha de professores e instituições formadoras. A aproximação com determinados gêneros, estilos musicais e músicos tidos como referências promovem o interesse no aprendizado de novos instrumentos musicais, estímulo que ocorre pelo interesse em determinadas canções e respectivos instrumentos presentes em sua estrutura. Ao longo da trajetória de formação, situações principalmente relacionadas ao mercado de trabalho e a atuação do músico caracterizam-se como as principais instâncias para a utilização e incorporação de novos instrumentos constituindo os espaços de socialização que estruturam os cenários de aprendizagens destes músicos.

## 8.2 PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO PERCURSO

### *Divisão e hierarquização dos instrumentos musicais*

Os quatro músicos multi-instrumentistas classificam os instrumentos musicais relacionando fatores como o tempo de convívio com o instrumento, a compreensão e o reconhecimento do próprio desempenho em cada instrumento e a frequência da prática, geralmente associada à demanda do mercado de trabalho.

Na época da entrevista, Zoca considera o violão e a guitarra como instrumentos principais “no sentido de desenvolvimento musical” (CE-3 – ZOCA, p.19), nos quais mantém uma regularidade de prática: “são os dois com quem eu tô mais na mão” (CE-3 – ZOCA, p.19) e em que a procura de alunos para aulas é maior nas instituições em que trabalha. Cezar define o piano e a gaita ponto como seus instrumentos principais, os que “continua tocando diariamente” (CE-1 – CEZAR, p. 23). Para Caloca existem “os instrumentos que a gente domina e os instrumentos que a gente se habilita a tocar por uma obrigação ou para cumprir uma função” (CE-4 – CALOCA, p. 8). A partir dessa divisão o trompete e o saxofone sempre foram os “carros-chefes” (CE-4 – CALOCA, p.16), os “instrumentos principais” nos quais os estudos “começaram bem cedo” (CE – 4 – CALOCA, p. 8). Lucas define o violão, a guitarra e o contrabaixo como seus “instrumentos principais” (CE-2 – LUCAS, p. 4) nos quais destaca ter maiores habilidades, ou seja, são os “instrumentos fortes” em que possui “mais tempo de convívio e estudo” (CE-2 – LUCAS, p. 2). Carinhosamente, Lucas intitula-os como os seus “três filhos” (CE-2 – LUCAS, p. 21) lembrando uma das definições de relacionamento apresentadas por Nohr (1997) em sua pesquisa, na qual observou manifestações de afeto e amorosidade no relacionamento dos músicos com seus instrumentos. A atribuição de valores aos demais instrumentos utilizados e/ou incorporados ao longo da trajetória também ocorre pela relação convívio com o instrumento. Lucas chama de “secundários” os instrumentos com os quais possui “menos afinidade” (CE-2 – LUCAS, p. 4), e Caloca utiliza outros instrumentos, além do trompete e saxofone considerados principais, para a realização de determinadas atividades.

Tocar diferentes instrumentos musicais exige do multi-instrumentista a habilidade de dividir a sua atenção entre eles. Essa divisão geralmente está condicionada aos trabalhos realizados pelos músicos com cada um dos instrumentos, culminando na definição do tempo de estudo e prática com cada instrumento musical. Para Cézar, a divisão ocorre conforme as “necessidades do mercado (CE-1 – CEZAR, p.10). Zoca se organiza “conforme vão vindo as datas” (CE-1 – CEZAR, p. 8). Assim como não existe uma predefinição para a utilização de novos instrumentos musicais, a divisão do tempo de interação entre eles também não é previsível, muito menos linear para os músicos multi-instrumentistas. Nohr, ressalta que ao “longo da vida pode-se esperar que os músicos venham a encontrar outras fases ou dimensões simbólicas específicas no instrumento que podem, assim ‘libertar’ o instrumento de suas primeiras atribuições” (1997, p. 36, tradução nossa).

As características das situações apresentadas pelo mercado de trabalho contribuem para a definição da duração e o momento da trajetória do músico em que as interações com os diferentes instrumentos acontecem, determinam a divisão, intensidade e frequência dos estudos com cada instrumento. Percebeu-se que todos esses fatores contribuem para que o músico multi-instrumentista estruture um processo individual de hierarquização dos instrumentos musicais que pode ser dividido em dois vetores: a hierarquização duradoura e a hierarquização momentânea.

A hierarquização duradoura é definida nesta pesquisa como o processo em que o músico reconhece seus instrumentos principais. No caso dos quatro músicos, entre os instrumentos principais estão àqueles que são praticados desde a infância tendo a formação iniciada, ou envolvido durante a trajetória, aulas de música específicas para o aprendizado do instrumento. Para os quatro músicos multi-instrumentistas a relação com os instrumentos principais estabelece-os como prioridades, mesmo que em determinados períodos tenham a atenção dos músicos dividida com outros instrumentos. Nohr (1997) ao analisar a autobiografia de músicos destaca que o estabelecimento do instrumento como uma prioridade decorre de uma relação de lealdade, na qual poucos ou nenhum outro instrumento é praticado pelo músico. No caso dos multi-instrumentistas são reconhecidos os instrumentos principais, no entanto não limitam a prática, ocasionando a incorporação de novos instrumentos à trajetória para a realização de diferentes

trabalhos e atividades, como apresentações, trabalhos como músico *freelancer*, gravações de CD e aulas de instrumentos musicais.

Alguns instrumentos musicais incorporados ao longo da trajetória que vieram a ser considerados principais foram aprendidos sem a realização de aulas de música e orientação de professores. É o caso da gaita ponto aprendida e incorporada por Cezar a sua trajetória a partir dos treze anos sem a realização de aulas do instrumento. No período em que iniciou a tocar gaita, o músico manteve as aulas de piano. Ainda na adolescência começou a tocar gaita em conjuntos de baile e aos dezesseis anos gravou seu primeiro LP, um disco solo. O instrumento que fora aprendido para imitar o ídolo Renato Borghetti, se tornava gradativamente uma ferramenta de trabalho que possibilitou a exposição midiática do músico favorecendo o seu ingresso em conjunto de baile expressivo da música tradicionalista gaúcha. A incorporação de um novo instrumento não trouxe apenas uma nova possibilidade sonora de atuação para Cezar, mas a aproximação e valorização da música tradicionalista gaúcha como representação de estilo de vida. Lembrando Nohr (1997, p. 36, tradução nossa) ao longo da trajetória de músicas, ocorre “a melhoria, ou enriquecimento simbólico do instrumento com outros usos no curso da vida de músico”.

Para os multi-instrumentistas, com o aparecimento de situações principalmente relacionadas às necessidades do mercado que possibilitam contato com novos instrumentos, acompanhado do interesse de incorporá-los à trajetória, é exigida maior dedicação do músico a estes instrumentos em determinados períodos. A duração destes períodos está conectada a duração das atividades de trabalho previstas para aquele instrumento. A esta divisão demos o nome de hierarquização momentânea, na qual tanto os instrumentos considerados como principais ou secundários podem dividir a atenção do músico em um período determinado. Para Cezar, instrumentos secundários como violão, kalimba e a flauta que “já tocou de forma bastante intensiva” (CE-1 – CEZAR, p.4) são utilizados para incrementar apresentações. O músico não se considera intérprete em nenhum dos instrumentos, mas gosta de tocar e utiliza-os profissionalmente, seja em shows e na gravação de seus álbuns.

Lucas utiliza instrumentos aprendidos ao longo da trajetória para atividades e momentos específicos, como o cavaquinho para tocar as canções de samba em um grupo musical e o acordeom para composição dos arranjos de um conjunto

instrumental que acompanharia um grupo de danças. Para Caloca a prática em alguns instrumentos de sopro é exigida pela demanda de alunos nas instituições onde trabalha, e Zoca utiliza-se da bateria para exemplificar trechos rítmicos sobre gêneros e estilos musicais nas aulas de repertório em que atua como professor.

Ao compreender o contato com novos instrumentos como decorrência de possibilidades e necessidades apresentadas pelo mercado de trabalho, percebeu-se que inicialmente o instrumento é utilizado para a realização de uma determinada tarefa, utilização em determinada canção de um show, suprir carências de músicos em grupos, ampliar os timbres de arranjos para diferentes grupos musicais. Após cumprir essa demanda inicial, é possível perceber que os músicos incorporam o instrumento à trajetória a partir do reconhecimento de que o aprendizado será útil para qualificar sua atuação, o que pode ocorrer por vislumbrar possibilidades futuras de atuação ou por estabelecer-se logo em seguida uma frequência e regularidade de atividades de atuação com este instrumento.

Apesar de os músicos multi-instrumentistas utilizarem-se de diversos fatores referenciais para definirem mais de um instrumento musical como principais, percebe-se que o auto reconhecimento das suas habilidades de performance e o interesse na divulgação de uma relação de maior proximidade com um determinado instrumento são aspectos que definem qual o instrumento mais significativo à trajetória do músico multi-instrumentista. Lucas define como seus instrumentos principais o violão, a guitarra e o baixo, porém a guitarra “é o xodó” (CE-2 – LUCAS, p. 9), assim caracterizada por ser o instrumento que o músico considera ter mais desenvoltura. Nohr (1997) constatou que a maioria dos músicos investigados em sua pesquisa iniciaram a relação com seus instrumentos na infância. A partir dessa constatação questiona se a relação é resultado de uma “paixão ao primeiro tom” (NOHR, 1997, p. 63, tradução nossa). O questionamento de Nohr (1997) aproxima-se do relato de Caloca ao descrever que entre seus principais instrumentos “o saxofone foi aquela paixão a primeira vista e o trompete o desafio, a quebra de tabu” (CE-4 – CALOCA, p.16). Porém, o maior número de atividades é realizada com o trompete, que inclusive é utilizado como marketing pessoal, por exemplo, ao nomear seu e-mail como “carlosdotrompete” (CE-4 – CALOCA, p.16). Percebe-se assim, um interesse do músico em ser reconhecido dessa forma, pois ocorre a escolha desta nomenclatura para identificação.

Zoca reconhece a guitarra e o violão como seus principais instrumentos, no entanto, é a guitarra seu grande encontro: “sou um guitarrista que gosta de tocar violão também, gosta de tocar viola, minha técnica é toda de guitarra como guitarrista” (CE-3 – ZOCCA, p.25). No caso do César, percebe-se que apesar das aulas de piano, da formação em nível superior em Bacharelado no Instrumento, na época da entrevista o músico procurava uma identidade principalmente relacionada à gaita ponto, que está associada a estratégias de marketing pessoal para potencializar sua atuação, visto a demanda de aulas *on-line* que possuía e a existência de poucos professores deste instrumento.

Por ter que dividir seu tempo de prática e estudo em diferentes instrumentos, quem toca mais instrumentos tem sua trajetória caracterizada por processos de retomadas. Isso ocorre porque o envolvimento com determinado instrumento associa-se às situações de trabalho que desenvolvem o interesse e necessidade de sua exploração. O “período de emprego com o instrumento”, segundo Nohr, é aspecto determinante na relação do músico com o instrumento, pois ele “pode deixar o instrumento por meses, mas também sentir o desejo ou obrigação de tocar todos os dias” (1997, p. 37, tradução nossa). A prática de um determinado instrumento pode ocorrer de forma mais direcionada durante um período, o que não limita o músico multi-instrumentista apenas a tocar tal instrumento, mas propõem a exigência de ter que fazê-lo com mais intensidade naquele momento devido às exigências do mercado. Passada a situação que mobilizou a prática, o músico geralmente diminui a interação com esse instrumento até uma nova exigência vinculada ao trabalho aparecer, o que caracterizará um novo envolvimento, ou seja, um processo de retomada do instrumento. No caso de Cezar, na época da entrevista a hierarquização momentânea definia a gaita ponto como principal instrumento em função da utilização na atuação profissional, considerando a alta demanda de alunos *on-line* para o instrumento e a falta de espaços para atuar como pianista, instrumento que na época da entrevista era utilizado em alguns recitais com o intuito de praticar e não perder o repertório memorizado em sua trajetória. Porém, anteriormente, ao dedicar-se a formação em bacharel ao piano “o acordeom ficou adormecido por dez anos, sem tocar em absoluto, nem em casa nem em apresentações” (CE-1 – CEZAR, p. 20). Para Zoca, em um determinado momento da trajetória quando trabalhava na produção de álbuns autorais a viola era utilizada “a fim de cantar com o instrumento” (CE-3 – ZOCCA, p.19) como “expositora do tema”

nos arranjos (CE-3 – ZOCA, p.1). Era utilizada com mais frequência, o que alterava sua importância naquele período caracterizando o que definimos como processo de hierarquização momentânea. Essa aplicação ocorria pelo reconhecimento do potencial dos harmônicos e do timbre do instrumento que se opunha tanto para guitarra ou para o violão, nos quais em comparação à viola “os timbres são minúsculos” (CE-3 – ZOCA, p.19). Assim, a viola “acabou meio que virando de cabeceira certa época, e aí depois ela saiu um pouco” (CE-3 – ZOCA, p.14).

Assim, a compreensão sobre prática multi-instrumentista não pode se restringir somente à percepção sobre a utilização de mais instrumentos musicais, pois os resultados apontam para uma macro organização da sua trajetória que relaciona diferentes estratégias de aprendizagem, associando diferentes particularidades sobre os instrumentos e diferentes situações de atuação. O processo de hierarquização dos instrumentos musicais como resultado da divisão de atenções, ocorre em virtude da definição de prioridades relacionadas a atuação dos músicos contribuindo para a formação de um músico versátil, que ao se colocar aberto a novos aprendizados e divisões, se reconhece apto, desafiado e capaz para adaptar-se a diferentes necessidades e interesses. Essa percepção sobre hierarquia, versatilidade e multiplicidade, associa-se à argumentação de Martuccelli ao defender que “na modernidade os arranjos são surpreendentes, permitindo os atores passar de um universo simbólico a outro, misturando-os ou mantendo-os intactos”. (MARTUCCELLI *apud* SETTON, 2008, p. 11). A definição sobre o valor simbólico de cada instrumento para o músico multi-instrumentista está amplamente associada com a sua utilização na atuação, não adquirindo linearidade, observando a composição de diferentes arranjos instrumentais para diferentes momentos da trajetória, cada um com suas especificidades, exigências, necessidades e propósitos. Assim, cabe ao músico multi-instrumentista, como propõe Setton (2009, p. 207) “tecer as redes de sentido” a partir da utilização de diferentes instrumentos musicais que resulta em uma atuação em múltiplas frentes e imersão em variados espaços sociais.

### *Um instrumento ajuda e leva a outro*

Como característica da trajetória dos músicos multi-instrumentistas, a incorporação de novos instrumentos sob uma perspectiva cumulativa também ocorre pelas conexões que o músico realiza entre os instrumentos. É comum no relato dos quatro músicos, que conhecimentos e habilidades desenvolvidas anteriormente a partir de instrumentos já incorporados a prática atuem como facilitadores ao aprendizado de novos instrumentos. Essa dinâmica pode ser intitulada pela definição de Lucas como processo de um instrumento “levar ao outro” e “um poder ajudar o outro” (CE-2 – LUCAS, p.17).

Além da proximidade das características físicas dos instrumentos, o modo de tocar e os conhecimentos aprendidos anteriormente em outros instrumentos, contribuem e são facilitadores a novas aprendizagens. Lucas e Cezar reconhecem a importância da teoria musical como conhecimento facilitador no aprendizado de novos instrumentos musicais.

Lucas conseguiu aprender e utilizar novos instrumentos, principalmente temperados, porque ao apertar uma tecla (teclado/piano/acordeom) ou uma casa (violão/guitarra/baixo/banjo/bandolim/cavaquinho) a sonoridade é a mesma, “é aquela nota e deu” (CE-2 – LUCAS, p.11) assim como ação física requerida para tocar. No início de sua formação Lucas trocou o professor de violão pelo professor de guitarra. Essa troca é considerada por ele um momento de evolução no percurso de aprendizagem, como se fosse uma progressão “a um nível acima” (CE-2 – LUCAS, p. 9). Apesar da mudança do instrumento, de acordo com o repertório proposto pelo professor, o violão era inserido nas aulas, demonstrando não apenas a relação de proximidade entre os instrumentos, mas também uma ação docente que estimulava esse diálogo e favorecia a utilização de mais instrumentos em um mesmo período. Foram nas aulas de guitarra que o músico aprendeu Bossa Nova ao violão e repertório para violão erudito. Posteriormente, para o aprendizado de bandolim, o músico ressalta que conhecimentos adquiridos nas aulas na guitarra e violão e a semelhança na forma de tocar o instrumento com aqueles que já estavam incorporados, foram facilitadores da aprendizagem.

Cezar aprendeu piano desde os seis anos “de forma fundamentada e com método”, essa formação inicial gerou “base para qualquer outro instrumento” que fosse aprender depois (CE-1 – CEZAR, p. 29). A “técnica de pianista facilitou o

aprendizado de gaita ponto absurdamente” (CE-1 – CEZAR, p. 28). Apesar das diferenças relacionadas às teclas dos instrumentos, o músico destaca que em conversas com outros acordeonistas reforçou a compreensão de que acordeonistas que tiveram formação em piano tem mais facilidade para aprender o instrumento de fole. A utilização de diferentes instrumentos em um mesmo período da trajetória estimula a relação de repertórios dos instrumentos. Um exemplo trazido por Cezar é a peça *Tico Tico no Fubá* que depois de assimilada no piano, teve sua interpretação facilitada na flauta doce por já estar memorizada.

Como já mencionado, os primeiros instrumentos aprendidos na infância em aulas de música e/ou específicas de instrumentos se consolidam na trajetória dos quatro músicos como integrantes daqueles considerados instrumentos principais. Para essa afirmação de *status*, demos o nome de hierarquização duradoura. Observa-se no percurso de aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas que a maior parte dos instrumentos musicais incorporados à atuação durante a trajetória se aproximam em características físicas e à forma de tocar àqueles que são praticados desde a infância. A estruturação desse percurso é mais bem visualizada no Quadro 5:

Quadro 5 – Relação de proximidade entre os instrumentos

<b>MÚSICO</b>	<b>INSTRUMENTOS PRINCIPAIS (praticados desde a infância)</b>	<b>NOVOS INSTRUMENTOS (utilizados e/ou incorporados à trajetória - agrupados pela família ou forma de tocar)</b>
<b>LUCAS</b>	Violão Guitarra Baixo elétrico	Banjo Bandolim Cavaquinho  Acordeom Bateria Teclado
<b>CALOCA</b>	Trompete Saxofone	Flautas-doce (sopranino, soprano, contralto, tenor) Saxofones (soprano, alto, tenor, barítono) Clarinete Trompete Trombone Tuba Bombardino  Bateria Violão

		Teclado
<b>CEZAR</b>	Piano Gaita ponto	Kalimba ou Mbira  Flauta doce Violão
<b>ZOCA</b>	Guitarra Violão	Viola caipira Bandolim Cavaquinho  Bateria

Os quatro músicos destacam possuir mais de um instrumento considerados “principais”. A proximidade entre a estrutura dos instrumentos e a forma de tocar neste grupo já mostra a tendência de utilização de instrumentos “parecidos”. Observando os instrumentos incorporados por Caloca ao longo da trajetória, nota-se que a maioria são de sopro. Para o músico a proximidade quando à estrutura e forma de tocar facilitam novos aprendizados. Tanto para os instrumentos que utilizam palhetas ou bocais “as digitações são todas iguais”, mudando apenas a afinação/tonalidade do instrumento, “o tamanho dos instrumentos” e “a questão da técnica, da embocadura que muda um pouquinho, mas o caminho é o mesmo” (CE-4 – CALOCA, p.13-14).

Para Zoca, “apesar de terem a mesma afinação a guitarra e o violão são instrumentos totalmente diferentes”, no entanto, o músico ressalta a proximidade entre eles quanto à forma de tocar os instrumentos. No início da formação “tocava violão com palheta não como violonista” (CE-3 – ZOCA, p.13) herdando a forma de tocar que usava na guitarra e com o tempo se aperfeiçoou e desenvolveu também a técnica de tocar com os dedos. No caso de Cezar, como já mencionado, os conhecimentos anteriores de piano foram facilitadores do processo autodidata de aprendizagem da gaita ponto. Porém, não se observa a proximidade física e a forma de tocar como vetores do contato e incorporação de novos instrumentos musicais. Apesar das diferenças observadas, o músico não entende os instrumentos como “linguagens distintas”. Ele compreende a música como “uma linguagem” utilizada como sua “ferramenta de transmissão e comunicação” da qual os “instrumentos musicais fazer parte” não importando qual instrumento utilizará para transmitir o seu “recado” (CE-1 – CEZAR, p.49).

Considerando que a maior parte dos instrumentos incorporados à trajetória destes músicos multi-instrumentistas se assemelha à estrutura física e ao modo de

tocar de instrumentos considerados principais e já assimilados anteriormente, é reforçada a compreensão de que a aprendizagem de novos instrumentos está estruturada em uma perspectiva cumulativa, em que conhecimentos anteriores contribuem para novos aprendizados.

#### *Começar o aprendizado no instrumento de forma autodidata*

As primeiras interações com um novo instrumento musical se caracterizam para os quatro músicos multi-instrumentistas como uma etapa da incorporação à trajetória em que os aprendizados iniciais ocorrem sem a realização de aulas de música, ou acompanhamento de professor específico para o instrumento. Após essa iniciação, os quatro músicos multi-instrumentistas distinguem-se em relação à forma de continuar o aprendizado do instrumento, geralmente organizando estratégias de estudos de acordo com as características da sua atuação. Souza (1994, p. 54) ao escrever sobre um modelo de aprendizagem de música centrado na liberdade do indivíduo para descoberta destaca “o aluno como um sujeito que tem ideias próprias e toma decisões por si mesmo, é ele próprio quem decide ‘o quê’ e ‘como’ aprender”. A maior parte dos instrumentos que são incorporados pelo músico multi-instrumentista à sua trajetória realiza-se de forma autodidata, não envolvendo aulas específicas ou acompanhamento de professores especializados para o aprendizado. A singularidade de cada músico multi-instrumentista quando à estruturação do seu percurso de aprendizagem é resultado da diversidade de instrumentos utilizados com a pluralidade de possibilidades de atuação que não se diferem apenas pelo instrumento em si, mas também pelas diferentes aplicações que cada instrumento possibilita.

Caloca caracteriza como “autodidata” a organização dos estudos para aprender um novo instrumento, sendo que após os primeiros estudos individuais, caso necessário, são realizadas aulas “para aperfeiçoar algo maior” (CE-4 – CALOCA, p.12). Os músicos em processos de autoaprendizagem são definidos por Gohn (2003, p.20) como “agentes inventores, ou seja, procuram assimilar os ensinamentos através da sua cultura, suas experiências de vida”. Após frustração que ocorrera com o trompete nas aulas no período da infância, a retomada do instrumento que fora então substituído pelo saxofone, ocorreu de forma individual. O músico aprendeu “sozinho as primeiras musiquinhas do baile” e depois começou “a

pegar aula” de trompete (CE - 4 – CALOCA, p.11) visto a necessidade de aperfeiçoar-se para suprir as exigências da banda em que trabalhava. Para o músico multi-instrumentista o aprendizado de um novo instrumento musical, além de ser motivado por necessidades de mercado de trabalho, tem a partir deste contexto, contribuições à definição do grau de exigência de aperfeiçoamento. Caloca não fez aula para todos os instrumentos. A realização de aulas é vista pelo músico como um aperfeiçoamento presente no estudo daqueles que vieram a se consolidar como seus principais instrumentos. Além do trompete e saxofone que estudou desde criança, para a incorporação de novos instrumentos musicais o músico descreve uma dinâmica autodidata de aprendizado que inicia com o reconhecimento da digitação, logo seguida da prática de repertório. Esse processo é reconhecido pelo músico como uma etapa de autolegitimação da sua prática no novo instrumento, definindo se ele irá ou não utilizá-lo nas atividades de mercado que promoveram a necessidade do novo aprendizado. Gohn (2003, p.46) ressalta que para a organização de estratégias e planos de autoaprendizagem “os indivíduos devem considerar todas as suas habilidades intelectuais para reconhecer quais meios serão efetivos”. Para aprender a tocar os instrumentos musicais disponíveis em sua instituição de trabalho, Caloca busca e seleciona vídeo-aulas, métodos de ensino para os instrumentos e dicas sobre embocadura, diferentes estratégias que estruturam o seu processo de autoaprendizagem. Gohn (2003) destaca que a estruturação particular do programa de estudos é realizada pelo músico a partir do desenvolvimento de sua autocrítica e auto-apreciação, na qual o músico recolhe as informações presentes no seu cotidiano, materiais previamente organizados por educadores, produtores e professores. Após avaliação define quais as opções que são mais adequadas as suas expectativas.

Para o aprendizado da maioria dos instrumentos musicais que vieram a se consolidar como principais, os músicos realizaram aulas de música com acompanhamento de professores específicos para os instrumentos. No entanto Zoca, que define a guitarra como um dos seus principais instrumentos musicais, ressalta que o aprendizado da técnica de guitarrista não ocorrera em aulas. Apesar de procurar o aperfeiçoamento com professores, o músico descreve que o aprendizado nas aulas sempre esteve mais direcionado a compreensão da linguagem musical, enquanto que a técnica não era trabalhada. Zoca relata nunca ter feito uma aula de guitarra, que aprendera a técnica do instrumento “no susto”

relacionando conhecimentos e habilidades desenvolvidas nas aulas de violão. A técnica em novos instrumentos incorporados por Zoca a trajetória foi aprendida de forma autodidata, aplicando os conhecimentos teóricos musicais e a técnica desenvolvida na guitarra à prática com a viola, bandolim e cavaquinho. Gohn destaca que ao ter interesse em aprender sozinho, o músico “estabelece para si as condições para desenvolver seu potencial – objetivando independência, criatividade e autoconfiança” (2003, p. 31).

Na autoaprendizagem proposta por Gohn, o músico “procura elementos na sua vida diária que acrescentem e contribuam ao processo” (2003, p. 31). Como já ressaltado, na trajetória dos músicos multi-instrumentistas a proximidade dos instrumentos musicais quanto à estrutura e forma é um dos elementos que atua como facilitador de novos aprendizados. Essa perspectiva contribui ao aprendizado de novos instrumentos musicais sem a realização de aulas ou acompanhamento de professores específicos para o instrumento. O músico multi-instrumentista relaciona e utiliza conhecimentos aprendidos em outros instrumentos para novos aprendizados. Foi o que ocorreu com Cezar no aprendizado de gaita ponto, que se consolidou como um dos seus principais instrumentos. Cezar começou a tocar gaita ponto sozinho enquanto fazia aulas de piano em conservatório “sem uma coisa ter contato com a outra” (CE-1 – CEZAR, p.9). Apesar de ressaltar que seus pais convidavam um amigo gaiteiro para auxílio no aprendizado em confraternizações da família, Cezar jamais fora reconhecido como aluno, pois o músico afirmara que a técnica na gaita ponto já havia sido incorporada por Cezar antes mesmo de praticarem juntos. Mesmo destacando a oposição das aulas de piano no conservatório e a prática de gaita ponto nos conjuntos de baile, o aprendizado técnico e teórico adquirido nas aulas de piano foi decisivo ao aprendizado autodidata e organização dos estudos na gaita ponto. A incorporação de novos instrumentos está condicionada pelo músico ao aprendizado da técnica, pois a teoria musical e harmonia eram conteúdos bem consolidados pelas aulas de piano. A flauta doce, apesar das aulas de iniciação quando criança foi retomada profissionalmente após um longo tempo e utilizada em gravações de LPs e apresentações que envolviam canções que continham o instrumento nos arranjos.

Na infância e adolescência, Lucas realizou aulas de violão e guitarra e o contrabaixo foi incorporado à trajetória por necessidade apresentada pela banda em que trabalhava. Ao trocar de banda para tocar baixo, o músico sentiu a necessidade

de aperfeiçoar-se e procurou professor para aulas do instrumento. Os três instrumentos consolidaram-se como os principais meios de atuação do músico multi-instrumentista. Os demais instrumentos, a partir de necessidades do mercado de trabalho, foram agregados ao percurso tendo como principal meio de aprendizagem a formação autodidata. O teclado foi introduzido por necessidade apresentada pela atuação como professor sendo que estratégias como “pegar partituras por conta”, “aprender e decorar formas” caracterizam o aprendizado autodidata do instrumento. O músico também relata que por não ter a digitação e técnica de pianista “vai tudo às vezes meio no grito” (CE-2 – LUCAS, p.11). Para Gohn (2003, p.14), adquirir novos conhecimentos musicais, na maioria das vezes envolve “aspectos de reflexão mental e de habilidades técnicas, principalmente quando se trata do aprendizado prático de diferentes instrumentos musicais”. O aprendizado de bandolim, ocorreu “em casa mesmo, tentando decifrar os acordes, tentando entender a estrutura dele pra formar acordes, melodias e tudo mais” (CE-2 – LUCAS, p.10), depoimento que possibilita a compreensão de que aprendizados anteriores no violão e guitarra contribuíram ao reconhecimento das estruturas harmônicas. Gohn (2003, p. 47-48) destaca que o processo de autoaprendizagem exige do músico a capacidade de seleção, de “reconhecer as situações em que pode desenvolver suas interações com o mundo” elegendo “modelos que irão servir como referência, seja em comportamentos ou direcionamentos musicais”. No caso no bandolim o aprendizado de Lucas “foi meio autodidata pesquisando coisas na internet” (CE-2 – LUCAS, p.11). A utilização do acordeom exigiu do músico a prática de repertório para a atuação em determinados projetos, aprendizado que ocorreu sozinho utilizando o conhecimento e técnica sobre o teclado do instrumento já exercida no teclado eletrônico e piano.

### 8.3 TORNAR-SE MULTI-INSTRUMENTISTA

Após a fase de experimentação, na qual o músico exerce os primeiros contatos com novos instrumentos, estes são incorporados pelos músicos às suas rotinas de atuação quando ocorre o reconhecimento das vantagens e benefícios que a prática deste novo instrumento acarretará. Esse processo caracteriza a profissionalização do músico multi-instrumentista que ao buscar melhorar seu

desempenho e compreensão sobre o novo instrumento tem a pretensão de autolegitimar essa prática e aperfeiçoar seu rendimento nos diferentes projetos de trabalho entendidos como espaços de socialização e ambientes de profissionalização. Travassos (1999, p.124) entende por músico profissional “não só aquele que exerce atividades remuneradas”, mas também aquele cuja prática “se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da *performance*) ou de passatempo (que dispensa público)”. Assim, considerando um percurso de formação e atuação que é caracterizado pelo acréscimo de instrumentos às práticas musicais, tornar-se multi-instrumentista é a efetivação de um estágio da trajetória em que o músico reconhece estar desenvolvendo suas atividades de formação e atuação com diferentes instrumentos musicais, agregados a partir de um processo cumulativo.

Bozon (2000, p.150) afirma que o instrumento musical “exprime o estilo de vida e de contato com o outro” sendo compreendido “como uma estratégia de sociabilidade” para o músico. Nesta perspectiva, se considerarmos a prática musical com mais instrumentos musicais, compreende-se o músico multi-instrumentista envolto de variadas estratégias de sociabilidade representadas por cada um dos instrumentos utilizados. Para os quatro músicos multi-instrumentistas, a utilização de diferentes instrumentos musicais aumenta as possibilidades de atuação. Para Zoca, na atuação como músico tocar mais instrumentos é uma prática que “amplia esse negócio” (CE-3 – ZOCA, p. 3) e Cezar observa o aumento do número de trabalhos e vê benefícios aos contratantes, pois quando “chamam para determinados projetos para determinadas funções”, no seu caso “quando chamam o acordeonista para tocar eles já tem o pianista junto” (CE-1 – CEZAR, p.45-46). Lucas relata a participação em diversas bandas com diferentes instrumentos, além da atuação como *freelancer* ter maior abrangência pela disponibilidade do serviço em mais instrumentos. No caso de Caloca a utilização de mais instrumentos além de oportunizar a participação em grupos diversificados, amplia o número de alunos nas instituições onde trabalha.

Esse potencial de atuação múltipla para os quatro músicos multi-instrumentistas se organiza de “acordo com a procura” (CE-1 – ZOCA, p. 3) estabelecendo-se de forma aleatória, não possuindo regularidade e podendo agrupar diferentes trabalhos em um mesmo período da trajetória. Os espaços de

atuação dos músicos entrevistados são representados por práticas docentes, apresentações solo, tocar em grupos, conjuntos musicais e trabalhos como *freelancer*, trabalhos como regente e arranjador. De acordo com Souza (2004, p.10) é na condição de “ser social” que os músicos “em sua simultaneidade e multiplicidade de espaços sociais e culturais estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais”. A atuação múltipla percebida nesta pesquisa aproxima-se de Aquino (2007, p. 93) que analisou a atuação multiface do músico denominando como “músico anfíbio” os profissionais com esse perfil, entendido por ela “como uma necessidade para a atuação na contemporaneidade”. Para Aquino, a atuação

multiface do músico revelou suas interfaces com aspectos de ordem social e individual. Social porque toma contornos peculiares de acordo com o tempo e o espaço onde se processa; individual porque, dentro de uma mesma sociedade, depende de atitudes particulares para concretizar-se. Não obstante, a pesquisa apontou que tal forma de atuação possui caráter generalizante sendo recorrente em épocas e lugares diferentes. Da mesma forma, encontra-se a docência musical: como atividade repetidamente exercida pelos músicos nos vários períodos estudados (2007, p. 93).

### *Sobre a relação com o público*

Assim como situações relacionadas à atuação dos quatro músicos multi-instrumentistas promovem oportunidades e necessidades para a utilização e incorporação de mais instrumentos musicais, são elas vetores que durante a trajetória contribuem a definição do aperfeiçoamento necessário quanto à técnica para performance e realização das atividades com cada um deles, considerada nessa pesquisa um dos alicerces da profissionalização para estes músicos. Esse aperfeiçoamento para os músicos multi-instrumentistas ocorre conforme as necessidades dos espaços de atuação, estabelecendo-se no que Keller (1996, p. 73, *tradução nossa*) intitula de “relação de clientela” no processo de profissionalização em música. Para o autor os músicos “quase sempre agem no âmbito de relação com os clientes” procurando diagnosticar as necessidades presentes e futuras”.

Travassos (1999) destaca que a “escolha de estilos históricos têm valor distintivo”, contribuindo assim como o repertório utilizado a estruturação dos espaços

de atuação dos músicos atuando como ferramentas a sua distinção e como alicerce da sua profissionalização. O reconhecimento das habilidades do músico, segundo Travassos (1999, p.138), também está relacionado com o “status cultural do público ouvinte” que contribui a definição de repertórios, estabelecendo um “ranking de músicas”. Para os quatro músicos a prática multi-instrumentista estabelece uma relação com o público que valoriza a utilização de instrumentos e timbres característicos de acordo com os estilos musicais e arranjos das canções. Para Cezar, a reprodução dos timbres utilizados nas gravações difundidas midiaticamente, aproxima o instrumentista do público, que ao perceber na interpretação os timbres que está acostumado a ouvir em seu dia a dia, reconhece e legitima as habilidades de performance em diferentes instrumentos musicais. A utilização da flauta doce em apresentações que habitualmente eram utilizados piano e gaita ponto tinha o intuito de “entrar na dança da mídia” interpretando linhas melódicas previstas para o instrumento. Com essa prática o “público vinha abaixo” consolidando a estratégia de chamar atenção do público.

Keller (1996) atribui a relação do músico com sua clientela ao surgimento de oportunidades profissionais que podem exigir adaptações gradativas a atuação. Na trajetória dos músicos multi-instrumentistas, a utilização de diferentes instrumentos musicais caracteriza essas adaptações de acordo com as mudanças e transformações exigidas pelo mercado de trabalho, podendo alterar a performance já existente em um determinado grupo musical ou consolidar novos trabalhos.. Para Souza (2004, p.10) a partir destas transformações da sociedade, os músicos reconhecidos como seres sociais “organizam suas representações sobre si e sobre o mundo e interagem por meio de relações sociais no cotidiano com diferentes e diversos espaços e meios de socialização”.

Como mencionado anteriormente, tornar-se multi-instrumentista é resultado do próprio reconhecimento do músico sobre suas capacidades em um processo gradativo e acumulativo de aprendizado de vários instrumentos musicais. Ser e permanecer multi-instrumentista, para os entrevistados, é a consolidação de atividades profissionais em relação com a sua clientela que oportunizem a continuidade dessa prática na trajetória de vida que podem caracterizar-se pelo agrupamento de instrumentos musicais em um mesmo trabalho, ou resultar da associação do músico a cada um dos instrumentos praticados, resultando em diferentes trabalhos com diferentes instrumentos. Assim, para os quatro músicos

entrevistados, a atuação está organizada em dois pilares: a utilização de diferentes instrumentos musicais em diferentes projetos e a utilização de diferentes instrumentos musicais em um mesmo projeto.

Para Zoca a definição dos instrumentos a serem utilizados em seus trabalhos está sempre associada às necessidades e interesses do contratante, tanto na utilização individual para um trabalho ou agrupamento de instrumentos. Em projetos autorais, nos quais atua como arranjador e compositor, o músico define quais instrumentos utilizará respeitando aspectos relacionados as características dos gêneros e estilos musicais. Zoca também é procurado para a atuação com diferentes instrumentos em determinados projetos. O músico relata a experiência como músico contratado para “banda de apoio” do Festival de Música Canto da Lagoa onde não tocou “duas músicas seguidas com o mesmo instrumento” tendo o apoio de uma logística de palco favorável a essa prática que oportunizava o assessoramento de um *roadie*<sup>96</sup>. Foram quinze músicas interpretadas por quinze cantores diferentes onde o músico atuou como “curinga” (CE-3 – ZOCA, p. 7). Para a ação no palco o músico, além da guitarra, o músico utilizou outros três instrumentos.

A atuação como músico de Caloca ao longo da sua trajetória esteve caracterizada pela utilização de diferentes instrumentos em diferentes projetos. Em bandas de baile já atuou como trompetista, saxofonista e na época da entrevista relatou estar tocando trompete em duas orquestras, saxofone barítono em uma banda *cover* e realizando trabalhos como “quebra galho”, fazendo *freelancer* com instrumentos de sopro de acordo com a procura, onde o contratante reivindica qual o instrumento que necessita. Além da prática separada dos instrumentos, algumas bandas de baile exigiram-lhe a prática em mais instrumentos. O músico relata “ter tocado três instrumentos ao mesmo tempo”, definindo tempo como o espaço de uma apresentação, por exemplo, a Oktoberfest de Santa Cruz do Sul onde “era o

---

<sup>96</sup> *Roadies* são os técnicos ou pessoal de apoio que viajam com uma banda em turnê lidando com cada parte das produções de shows, exceto realmente executar a música com os músicos. Seu apelido originou-se da sua função principal que era estar sempre nas estradas, durante as grandes turnês de músicos, que viajam grandes distâncias em caravanas de ônibus leito. Atualmente, os roadies são indispensáveis em concertos e turnês e são quem executam toda parte pré-produção de um show, preparando inclusive o palco para o concerto. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Roadie>>. Acesso em: 2 de fev 2017.

saxofone pendurado no pescoço, trompete no pedestal e trombone no outro” (CE-4 – CALOCA, p.15-16).

Destaca-se na trajetória de Cezar como músico, a utilização de diferentes instrumentos em diferentes projetos. Trabalhou como gaiteiro em bandas de baile, como pianista em diferentes espaços como áreas públicas, shoppings centers, hotéis, restaurantes e em festas particulares como casamentos e comemoração de algum jubileu. Para Cezar, os espaços de atuação se distinguem de acordo com o instrumento utilizado: “tem muita gente que me houve tocar piano lá no restaurante que eu toco que não sabe que eu sou acordeonista” (CE-1 – CEZAR, p. 48). Da mesma forma a atuação como gaiteiro em eventos farroupilhas em que o músico utiliza a vestimenta gaúcha demarca um espaço social onde não ocorre a utilização do piano, e, conseqüentemente, a identificação o músico como pianista. Para Cezar, os ouvintes identificam “o músico com aquele instrumento, naquele momento, naquele espaço, espaço e tempo” (CE-1 – CEZAR, p. 49). Ao utilizar diferentes instrumentos em diferentes projetos, o músico multi-instrumentista constrói significados que caracterizam essa prática. Para Setton, o indivíduo é compreendido como a “unidade social na qual se podem efetivar diferentes sentidos de ações, ações essas derivadas de suas múltiplas esferas de existência” (2009, p. 297).

Apesar destes trabalhos que separam os instrumentos e promovem a caracterização do músico em determinados e diferentes espaços sociais de acordo com o instrumento praticado, Cezar relata que o “multi-instrumentalismo está muito ligado aos estilos musicais”, compreensão que era utilizada para dividir suas apresentações em blocos, sendo o tango e milonga tocados no piano choro, o samba e a bossa nova cantados interpretados com violão de acompanhamento. A prática com mais instrumentos em um mesmo projeto foi aplicada também em grupos que integrou ao longo da sua trajetória, tanto à estruturação de shows como na gravação de alguns. Na banda Trio de Janeiro o piano era utilizado para o repertório jazzístico, a mbira em temas africanos e a gaita ponto em experimentos, como sua inserção em temas africanos “que é bem raro, bem fora, vamos dizer assim, daquilo que a gente considera comum” (CE-1 – CEZAR, p. 6). Cezar atenta para outra prática multi-instrumentista é a utilização de diferentes instrumentos para a mesma canção. A utilização de diferentes instrumentos em diferentes projetos é a principal forma de atuação de Lucas. Na época da entrevista, além do trabalho como *freelancer* que realizava no violão, contrabaixo e guitarra, o músico era baixista fixo

em uma banda, guitarrista em outra. A utilização de diferentes instrumentos em um mesmo projeto para Lucas correspondia a aplicações em músicas conforme os estilos, ou em grupos camerísticos, que, com frequência, utilizam diferentes instrumentos, como bandolim, violão nylon e contrabaixo para a elaboração e interpretação dos arranjos das apresentações.

Como já ressaltado, a utilização de diferentes instrumentos musicais e o aperfeiçoamento em cada um deles, são estimulados pelas necessidades do trabalho. Cabe então a reflexão sobre a origem dessas necessidades, que no caso dos músicos multi-instrumentistas são oriundas tanto da atuação como músicos ou como professores. Apesar da especificidade das ocasiões que geram a oportunidade de utilização de um novo instrumento, à medida que os instrumentos vão sendo incorporados, os músicos multi-instrumentistas passam a utilizá-los em diferentes meios de atuação. Um novo instrumento aprendido e utilizado para atuação como músico, por exemplo, para suprir a necessidade de uma banda, passa a ser parte do grupo de instrumentos que o músico utilizará em sua atuação docente. O mesmo ocorre quando um instrumento é incorporado pela necessidade gerada pela demanda de alunos que querem aprendê-lo em uma instituição de ensino e passa a ser utilizado em trabalhos onde o músico atua como intérprete. Compreende-se assim que as relações estabelecidas pelos músicos com os instrumentos tidos como meios de socialização (BOZON, 2000) atuam como elo para a integração das múltiplas formas de atuação, caracterizando o perfil dos quatro músicos multi-instrumentistas.

É possível observar que na atuação como professores de instrumentos musicais, os músicos multi-instrumentistas investigados constituem uma prática duradoura para a utilização de diferentes instrumentos, consolidando um espaço social no qual estes instrumentos são agrupados. A hierarquização que define os instrumentos principais dos músicos multi-instrumentistas, com os quais destacam ter mais tempo de convívio e reconhecem melhor desempenho, também está relacionada à sua utilização na atuação como professores, sendo os instrumentos que mais são praticados e utilizados na ação docente. A forma de atuação, utilizando diferentes instrumentos em uma mesma aula, ou trabalhando de forma separada varia de acordo com as necessidades de cada espaço de trabalho.

### *A utilização dos instrumentos para dar aulas*

Na atuação como professor Cezar ao longo da sua trajetória trabalhou como professor de instrumentos, dando aulas de piano, gaita e violão. Os instrumentos sempre foram trabalhados de forma separada. Na época da entrevista não ministrava aulas de diferentes instrumentos por ter uma alta demanda de alunos no ensino de gaita ponto.

Apesar de disponibilizar aulas para diferentes instrumentos musicais, nas quatro instituições de ensino onde Zoca atua como professor, a procura é maior por violão e guitarra. Nestas aulas, que são propostas de forma individual ou em pequenos grupos, o músico assume o papel de professor específico para o instrumento, utilizando apenas o instrumento associado à aula. Em outras propostas ministradas como aulas específicas sobre repertório e harmonia, o músico relata utilizar mais de um instrumento, como por exemplo, a bateria, com intuito de explicar conteúdos relacionados a gêneros e estilos musicais.

Na instituição de ensino em que atua como professor, Lucas ministra aulas de violão, guitarra e contrabaixo trabalhando os instrumentos em aulas específicas de forma separada e nos ensaios do conjunto instrumental da escola, como professor, descreve sua tarefa à realização de apoio aos alunos baixistas e guitarristas, tocando ambos os instrumentos com os alunos, ou substituindo-os. Lucas relata a utilização do teclado para realizar aulas de música e prática do instrumento na ausência de tecladista no conjunto instrumental.

Na trajetória de Caloca a atuação como professor de música envolve diversificadas atividades. Em aulas com o intuito de musicalização, com grupos de pelo menos dez alunos, são ensinados o violão, a flauta doce e instrumentos de percussão. Com ênfase na prática de instrumentos de sopro, o músico relata desempenhar com maior frequência atividades como professor de instrumentos desta família. Relacionadas ao trabalho com uma orquestra de sopro, estão as atividades de arranjador, professor e regência. Caloca relata realizar aulas e ensaios em grupos de acordo com os naipes da orquestra, separando os instrumentos pelas famílias, metais envolvendo trompete, bombardino, trombone e nas madeiras envolvendo clarinetes, saxofones e flautas diversas. Nestas aulas e ensaios, além de exercícios teóricos e técnicos para cada instrumento, Caloca trabalha com os alunos os arranjos por ele elaborados. Tanto a tarefa de arranjador que é prévia aos

ensaios, quando a de professor de instrumento que acompanha a preparação à performance são realizadas por Caloca utilizando todos os instrumentos propostos no arranjo.

Apesar de caracterizar-se pela multiplicidade de possibilidades de atuação, a singularidade de cada instrumento musical é reforçada pela forma com que o músico precisa se relacionar com o mesmo, exigindo-lhe ao aprender a técnica de diferentes instrumentos musicais, a capacidade de apropriação de “lógicas de ação diferentes” (DUBET *apud* SETTON, 2011, p.179). Essa multiplicidade não se resume apenas à ação de tocar cada instrumento. Percebe-se nos relatos dos quatro músicos entrevistados, a existência de um sistema de ações e sentidos que estruturam, justificam e acompanham a incorporação de cada instrumento musical ao percurso, como a projeção de situações cotidianas normalmente previstas na relação com um instrumento musical a vários instrumentos musicais. Os músicos citam a aquisição do instrumento, as estratégias de estudo, a manutenção, o envolvimento com gêneros e estilos que utilizam o instrumento, a apreciação de instrumentistas tidos como referências, a participação em diferentes bandas, grupos musicais, como aspectos da relação com os instrumentos. Essas ações além da aprendizagem caracterizam os espaços de trabalho e dão uma conotação de multiplicidade a singularidade a estes músicos revelando os instrumentos como meios de socialização. Para Setton (2009, p. 297) é o indivíduo que tem a capacidade de articular as múltiplas referências que lhe são propostas ao longo de sua trajetória”.

#### *A opinião dos músicos sobre a atuação multi-instrumentista*

Para Dubet “não existe uma socialização com uma única lógica de ação. A socialização não se finaliza, não porque o indivíduo escape do social, mas porque sua experiência inscreve-se em registros múltiplos e não congruentes (*apud* SETTON, 2011, p. 718-719). Apesar das diferentes formas de atuação e aprendizagem apresentarem-se como característica comum à trajetória de profissionalização dos quatro músicos multi-instrumentistas, a forma como cada músico lida com a multiplicidade de atuações conota singularidade ao processo. Para Lucas, tocar diferentes instrumentos musicais é importante “desde que não atrapalhe seu instrumento, que tu considera principal” (CE-2 – LUCAS, p. 27). Segundo o músico, a prática também acontece pela “questão do desafio, como fazer

uma coisa que já faço há vários anos de modo diferente e melhor” (CE-2 – LUCAS, p. 29). Cezar atenta que para sua atuação como multi-instrumentista “interessa muito mais a fusão e o entrelaçamento dos instrumentos, essas fluências, como as coisas vão fluindo umas nas outras, tanto em termos de harmonia, como em termos de ritmos, quanto em termos de repertório” (CE-1 – CEZAR, p. 49) do que o reconhecimento como intérprete em determinado instrumento:

eu uso a música como meu alto-falante, como a minha ferramenta de transmissão, de comunicação para transmitir a mensagem que eu quero passar [...] que instrumento que eu vou usar pra passar o meu recado, para dar o meu recado, isso na verdade para mim como músico tanto faz (CE-1 – CEZAR, p. 49).

Zoca manifesta maior preocupação com a “intenção comunicativa” na utilização de mais e diferentes instrumentos musicais. Para ele, é o músico e suas habilidades que determinam a eficácia desta prática sendo “o comportamento musical com o instrumento na mão mais importante do que o instrumento em si” e a escolha e utilização de um determinado instrumento devem estar associadas ao “controle da música”, do contrário o músico corre o risco de “ser um engodo, ser só um enchedor de linguças” (CE-3 – ZOCCA, p. 22).

Caloca observa que a prática multi-instrumentista somente favoreceu a sua atuação e sua profissionalização consolidou-se à medida que trabalhos exigiam a performance em mais instrumentos. Trabalhos como arranjador e regente somente foram possíveis por estarem relacionados a essa prática, circunstâncias para a qual “a palavra certa é necessidade” (CE-4 – CALOCA, p. 22). Ao descrever sua atuação com mais instrumentos, Caloca define-se como “eterno pesquisador” e um profissional “que tenta sempre trazer o melhor como educador e falando como músico de palco, músico que quer somar, fazer parte do grupo, que sempre está ali para tudo”.

De fato, o que a análise transversal de dados revelou é a existência de uma correlação na trajetória do multi-instrumentista entre a prática musical com mais instrumentos e diferentes formas de formação e atuação. Enquanto a utilização de novos instrumentos é decorrente de necessidades apresentadas geralmente pela atuação, propondo variadas situações de aprendizagem e formação, a incorporação destes instrumentos gera novas oportunidades de trabalho. Estabelece-se, portanto um percurso com variados meios de socialização que consolida a prática multi-instrumentista em suas múltiplas facetas e significados.

## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou compreender os percursos de aprendizagem realizados por músicos multi-instrumentistas, considerando a utilização de mais e diferentes instrumentos musicais em sua trajetória. Assim, discutiu-se as situações do cotidiano que promovem adesão a prática de novos instrumentos musicais, como é a relação que o músico multi-instrumentista mantém com os instrumentos entendidos como meios de socialização (BOZON, 2000), quais as formas de aprendizagem e a profissionalização em música. Para responder estes questionamentos foi adotada uma abordagem qualitativa para pesquisa compreendendo a história oral como uma metodologia que elabora um “processo em movimento”, constituindo-se sempre de “uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva” (MEIHY e HOLANDA, 2015; ALBERTI, 2013).

Utilizando-se do conceito de socialização na contemporaneidade entendido “como uma noção definidora de um conjunto expressivo de práticas de cultura que tecem e mantêm os laços sociais” promovendo ao indivíduo “disposições de cultura incorporadas ao longo de suas experiências de vida” (SETTON, 2008, p.1-2), esta pesquisa está alinhada à sociologia do cotidiano apoiando-se nas reflexões de Souza (2008) que lidam 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, 2008, p. 7).

Considerando os dados coletados no campo empírico, estruturou-se o referencial teórico que deu suporte à posterior análise: a socialização (SETTON, 2008, 2009, 2011), a aprendizagem musical compreendendo a relação dos músicos com seus instrumentos (NOHR, 1997), a autoaprendizagem (GOHN, 2003; CORRÊA, 2000); a hierarquização dos instrumentos musicais (BOZON, 2000); e a profissionalização em música (KELLER, 1996; TRAVASSOS, 1999). Como contribuição a essas discussões os resultados da pesquisa serão apresentados a seguir.

A atuação do músico multi-instrumentista envolve a utilização de mais e diferentes instrumentos musicais, que entendidos como “estratégias de sociabilidade” (BOZON, 2000, p.150) podem representar o aspecto cumulativo da trajetória destes músicos caracterizando-se como as “disposições de cultura

incorporadas ao longo das suas experiências de vida” (SETTON, 2008, p. 2). Esta pesquisa ao entender que cada instrumento musical “exprime o estilo de vida e de contato com o outro” (BOZON, 2000, p.15), conota ao músico multi-instrumentista uma multiplicidade de referências culturais identitárias. Estas referências apoiadas nas ideias de Setton constituem diferentes instâncias socializadoras coexistindo “numa intensa relação de interdependência” (2009, p. 305) desenvolvendo “campos específicos de atuação, lógicas e valores éticos e morais distintos” sendo o músico multi-instrumentista responsável por tecer “as redes de sentido que os unificam em suas experiências de socialização” (Ibidem, p. 207).

A valorização do depoimento oral provou ser coerente na investigação trajetória dos músicos, revelando detalhes da existência de uma multiplicidade de experiências formativas que são realizados pelos multi-instrumentistas em diferentes contextos de atuação que estruturam e caracterizam seus percursos de aprendizagem. Assim, apoiado em Setton (2009) que propõe a investigação sobre diferentes instâncias socializadoras como responsáveis pela formação de sujeitos sociais e singulares, conclui-se que a singularidade do músico multi-instrumentista é concretizada na multiplicidade de suas ações formativas e de atuação, sendo uma de suas principais competências a habilidade de combinar diferentes lógicas de aprendizagem ao propor-se tocar mais e diferentes instrumentos musicais.

Tornar-se multi-instrumentista é a efetivação de um estágio da trajetória em que o músico reconhece sua prática em mais e diferentes instrumentos musicais se autodefinindo dessa forma. Esse reconhecimento resulta de um processo cumulativo, na qual a utilização e incorporação de novos e outros instrumentos musicais à trajetória ocorre por fatores distintos, mas que estão direta ou indiretamente relacionados, como aproximação a determinados gêneros, estilos musicais, músicos tidos como referência, interesse pela sonoridade dos instrumentos e necessidades apresentadas pelos espaços de atuação.

A utilização dos termos “outros” ou “novos” instrumentos refere-se àqueles que não faziam parte dos aprendizados anteriores, entendidos como os primeiros instrumentos aprendidos pelos músicos e que constituem o *start* de investigação sobre os percursos de aprendizagem do multi-instrumentista. Para os quatro músicos a definição e escolha dos primeiros instrumentos musicais ocorre com grande participação e importância do contexto familiar. Os percursos de aprendizagem investigados destacam e revelam as situações relacionadas a

necessidades e oportunidades do mercado do trabalho e atuação como grandes incentivadores à prática.

A palavra que melhor caracteriza as decisões sobre a ampliação do leque de instrumentos musicais e atuação dos músicos multi-instrumentistas é *adaptação*. Os músicos entrevistados, ao optarem pelo desafio a partir da intenção e o interesse em tocar novos instrumentos musicais, colocam-se muitas vezes em uma postura de desacomodação durante sua trajetória, pois um novo instrumento requer tempo, dedicação prática e inevitavelmente uma relação de proximidade. Para os músicos multi-instrumentistas o aprendizado de um novo instrumento musical envolve a fase de experimentação, na qual o músico exerce os primeiros contatos utilizando-o para uma tarefa determinada, por exemplo, na utilização para tocar determinada canção, suprir carência de música em banda, elaboração e interpretação de arranjos, caracterizando situações de necessidade e desafio que propõem a utilização e aprendizagem do instrumento. Após essa demanda inicial, a incorporação ou não do instrumento às rotinas de atuação, ocorre a partir do reconhecimento de que o aprendizado será útil para potencializar, qualificar e/ou ampliar sua atuação. A incorporação é reconhecida na pesquisa como consequência do aprendizado do novo instrumento, sendo também fator revelador da profissionalização do multi-instrumentista que ao buscar melhorar seu desempenho e compreensão sobre o novo instrumento tem a pretensão de autolegitimar essa prática, aperfeiçoando seu rendimento nos diferentes espaços de atuação.

Além de apresentar a possibilidade de utilização de um novo instrumento na atuação, as necessidades verificadas constituem aspecto decisivo a profissionalização do músico multi-instrumentista, pois através do seu reconhecimento relacionado com as especificidades práticas do novo instrumento, o músico identifica o aperfeiçoamento que será necessário, desenvolve suas estratégias, planos de aprendizagem e adapta seu percurso de aprendizagem a essa nova exploração. Assim o aperfeiçoamento técnico nos instrumentos musicais, ocorre com o intuito de atingir aptidão a realização das tarefas originadas para cada instrumento.

Apoiado nas ideias de Nohr (1997) que tratam da relação entre o músico e o instrumento, percebeu-se na trajetória dos multi-instrumentistas que as proximidades entre os instrumentos, quanto à família, estrutura física e modo de tocar, atuam como facilitadoras para novos aprendizados, sendo que a música atua como um

terceiro elemento, assim como observado em Nohr (1997), constituindo-se como um fator decisivo para o aprendizado de todos os novos instrumentos. Constatou-se que conhecimentos acerca de teoria musical e repertório, já incorporados são utilizados e aplicados no aprendizado de todos os novos instrumentos, sendo a questão técnica, de apropriação do modo de tocar de cada novo instrumento o maior desafio estabelecido ao músico multi-instrumentista. Assim, habilidades práticas desenvolvidas em instrumentos incorporados anteriormente, como a técnica de palhetar e dedilhar nos instrumentos de corda, a proximidade de embocadura e digitação nas madeiras, a disposição e sequência de teclas em instrumentos que dispõem de teclado, facilitam e aceleram o aprendizado de novos instrumentos que em sua maioria tem características similares aos instrumentos aprendidos desde a infância.

A utilização e valorização das proximidades dos instrumentos caracterizam os percursos de aprendizagem dos multi-instrumentistas como um processo onde *um leva ao outro e um ajuda o outro*. Dessa forma, o aprendizado de novos instrumentos musicais ocorre principalmente de forma autodidata, onde o músico multi-instrumentista organiza suas estratégias de aprendizagem, distribuindo seu tempo de dedicação para cada instrumento de acordo com exigência proposta pela atividade onde o instrumento será utilizado. À medida que, sucessivamente, novos instrumentos são aprendizados, o músico repete estratégias de aprendizagem que funcionaram anteriormente. Assim como a relação de proximidade age como facilitadora no aprendizado técnico dos instrumentos, também são desenvolvidas habilidades que fundamentam suas estratégias de aprendizado e a organização dos seus planos de estudo. Essas estratégias estão associadas à identificação do que pode funcionar ou não no novo aprendizado, sendo que já puderam ser aplicadas e verificadas em outras oportunidades, apesar da diferença de instrumentos. Dessa forma, o músico multi-instrumentista constrói habilidades que otimizam a organização do seu tempo e organizam seu percurso para ser capaz de aprender e tocar diferentes instrumentos.

Assim como a utilização de diferentes instrumentos musicais organiza-se através das características de atuação, os estudos com determinados instrumentos tem sua frequência, regularidade e intensidade constituídas de acordo com a demanda das atividades em cada instrumento. Tocar diferentes instrumentos musicais exige do multi-instrumentista a divisão de sua atenção entre eles,

organização que está estruturada de acordo com a demanda de trabalhos para cada instrumento. Considerando a utilização de mais e diferentes instrumentos musicais na atuação, os estudos dos músicos multi-instrumentistas adquirem uma estruturação que não é previsível e muito menos linear.

A relação do músico multi-instrumentista com seus instrumentos envolve a divisão entre instrumentos considerados principais e secundários. O momento da trajetória e a duração da prática com os instrumentos são definidos de acordo com as situações propostas pela atuação do multi-instrumentista, levando-o à hierarquização dos instrumentos musicais em um processo que pode ser dividido em hierarquização momentânea e a hierarquização duradoura. A relação com instrumentos aprendidos na infância, ou aqueles que possuem maior tempo de convívio durante o percurso de aprendizagem estabelece o leque de instrumentos considerados principais e constitui a hierarquização duradoura. Apesar desse reconhecimento, a aprendizagem e atuação não estão limitadas a esses instrumentos possibilitando a incorporação de novos e outros instrumentos musicais a partir de situações, necessidades e oportunidades do mercado de trabalho. O interesse pela incorporação de novos instrumentos à trajetória exige maior dedicação do músico a estes instrumentos em determinados períodos, caracterizando a hierarquização momentânea, na qual tanto os instrumentos considerados principais ou secundários podem dividir a atenção do músico em um determinado período da aprendizagem e atuação. Nohr (1997) ao reconhecer o poder simbólico do instrumento, trata sobre a relação de lealdade do músico com seu instrumento que nos resultados desta pesquisa assemelha-se à manutenção e reconhecimento dos instrumentos principais ao longo da trajetória dos músicos multi-instrumentistas mesmo considerando a utilização de novos instrumentos.

A preocupação com a manutenção e aperfeiçoamento da técnica aos instrumentos constitui um desafio para o músico multi-instrumentista. Observa-se maior atenção aos instrumentos considerados principais sendo praticados com maior ênfase e frequência recebendo atenção quase que diária. Já os secundários, utilizados para cumprir uma tarefa, uma determinada função, são utilizados em momentos determinados, sendo que a duração desta relação é estabelecida pelo desafio proposto. Dessa forma, a dinâmica de aprendizagem do músico multi-instrumentista está sempre relacionada ao momento vivenciado em sua trajetória e aos instrumentos utilizados naquele período. Essa estrutura é fundamentada na

concepção de Martucelli (*apud* SETTON, 2008, p. 10) que entende que o “caminho socializador não é nem linear, nem único”, portanto ao optar por permanecer suscetível a mudanças e transformações, o músico multi-instrumentista promove versatilidade a constituição dos arranjos de instrumentos que serão utilizados em determinados momentos da trajetória. Nesse sentido, o percurso de aprendizagem e atuação do músico multi-instrumentista também é organizado em processos de retomadas, onde o músico pode passar um determinado período sem reconhecer determinado instrumento no leque de suas possibilidades e por demandas de trabalho retomá-lo posteriormente.

Destaca-se que esta pesquisa sobre os percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas teve como objetivo a investigação acerca da trajetória, revela no ato da entrevista quando são rememoradas, algumas habilidades construídas até então. Ser e continuar multi-instrumentista é um *status quo* sustentado pela existência de trabalhos para o leque de instrumentos incorporados. Lembrando Nohr (1997, p. 37, tradução nossa) ao considerar o “período de emprego com o instrumento” como aspecto determinante para a relação músico/instrumento, as oportunidades apresentadas pelo mercado de trabalho são as instâncias que definem as etapas do aprendizado e profissionalização do multi-instrumentista: o momento da trajetória em que cada instrumento é utilizado pelo músico; a duração da relação com esse instrumento; a intensidade da interação a partir do reconhecimento do grau de exigência para a performance; e, conseqüentemente, a organização de estratégias para a rotina de estudos.

A utilização de mais e diferentes instrumentos musicais proporciona ao músico multi-instrumentista ampliar suas possibilidades de atuação. Novos instrumentos utilizados para a realização de uma determinada tarefa proposta por um cenário de atuação como banda, prática docente ou apresentação solo tendem a ser utilizados posteriormente em outros projetos revelando um potencial de *versatilidade* e *multiplicidade* ao músico multi-instrumentista na organização da sua atuação. Os instrumentos inicialmente incorporados à trajetória como proposta de adaptação à medida que são praticados adquirem potencial de ampliação e projeção do músico a outros espaços de atuação. Assim, constatou-se que, ao longo da trajetória, os músicos multi-instrumentistas utilizam os instrumentos como meios de socialização, que lhes permite estruturar um cenário múltiplo de atuação, utilizando diferentes instrumentos musicais em diferentes projetos e diferentes instrumentos

musicais em um mesmo projeto, onde inclusive uma mesma música pode envolver a utilização de mais de um instrumento. Essa atuação em múltiplas frentes organiza-se de forma aleatória, não possuindo regularidade e podendo agrupar diferentes trabalhos em um mesmo período da trajetória.

Por fim, os depoimentos revelam os percursos de aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas como processos estruturados pela relação entre a utilização de mais instrumentos musicais com os diferentes meios de atuação, inclusive como professores. As situações relacionadas ao mercado de trabalho além de propor a utilização de mais instrumentos, definem a organização das estratégias de aprendizagem culminando nas especificidades relação do músico com cada instrumento e as etapas de profissionalização.

Os percursos de aprendizagem que constituem a formação do músico multi-instrumentista estabelecem um desafio para a educação musical. A reflexão acerca da múltipla formação e atuação deste músico a partir da utilização de mais e diferentes instrumentos musicais problematizou e propôs uma reflexão sobre as especificidades e perspectivas da sua trajetória, uma vez que estabelece desafios ao multi-instrumentista. Entre elas a necessidade de divisão entre os instrumentos, sabendo que o aprendizado é construído em uma relação de proximidade onde o tempo com cada instrumento é fator decisivo e o gerenciamento de uma perspectiva múltipla de performance que oferece ao músico a possibilidade de interagir com diferentes espaços de atuação.

Investigar sobre percursos de aprendizagem que ocasionaram uma formação voltada para a prática em mais e diferentes instrumentos musicais significa discutir sobre alguns paradigmas da educação musical, tais como a elaboração de estratégias, planos de aprendizagem e propostas de formação em diferentes níveis que oportunizem a possibilidade de formação e habilitação em mais e diferentes instrumentos. Essa habilidade múltipla de performance manifesta sua importância em uma grande demanda de funções e atividades profissionais desempenhadas por músicos, citando experiências apresentadas pelos músicos investigados nesta pesquisa, como produção musical, elaboração de arranjos, experiências em que o professor de música é responsável pela regência e formação de todos os músicos de uma determinada banda, orquestra ou único responsável pelo ensino de músico em uma instituição, bem como situações em que o músico atua com diferentes instrumentos musicais em projetos distintos.

Para os músicos multi-instrumentistas a prática com vários instrumentos musicais não é exercida com a intenção de construir uma identidade voltada única e exclusivamente à questão performática. Pela aproximação a novos instrumentos resultar de situações relacionadas ao mercado de trabalho e atuação, os depoimentos revelam a busca por segurança, por autonomia, pela legitimidade da sua atuação. Além da atuação em si, os músicos multi-instrumentistas passam a se sentir aptos a discutir sobre as especificidades deste aprendizado múltiplo. Ao ser apresentado a uma nova situação que exige tal aprendizado, e optando pelo desafio, o músico tem a intenção direcionada para realizar a sua função qualificando sua atuação através da utilização de novos instrumentos.

Não foram observados nos depoimentos posicionamentos que entendessem o aprendizado de novos instrumentos como processos prejudiciais ao aprendizado, pelo contrário, percebe-se a tendência de que os músicos mantenham-se abertos à versatilidade. A construção de uma trajetória de desafios, curiosidades, superações, escolhas e divisões pelos músicos multi-instrumentistas legitimam a sensação de sentirem-se aptos e empenhados em realizar novos aprendizados.

A opção pelo desenvolvimento de uma trajetória de aprendizado e atuação com mais e diferentes instrumentos musicais, muitas vezes, é classificada como uma prática pretensiosa, que tem como intuito a ocupação de espaços que pelo senso comum estariam destinados a músicos que se dedicam de forma mais direcionada a um instrumento, o que legitimaria esses trabalhos. Em virtude dessa multiplicidade de instrumentos, o músico multi-instrumentista é estigmatizado pelo senso comum como aquele “que toca muitos mas não toca nenhum direito”, “pau para toda obra”, “quebra galho”, “ciscador”, “beija flor que vai de um galho a outro”, impressões que denotam preconceito à sua atuação e performance. Em contrapartida, os músicos classificam-se como “curingas” no sentido de contribuição a um grupo ou determinado trabalho, não tendo o intuito de confrontar suas práticas, e sim oferecer um trabalho distinto que garanta suas possibilidades de atuação. Os relatos coletados e a análise realizada nesta pesquisa contribuem para a legitimidade e dignidade da prática multi-instrumentista. Ser multi-instrumentista é realizar um percurso de aprendizagem configurado pelo desafio, pelo novo, por arranjos instrumentais inusitados, imprevisíveis e momentâneos. É ser um músico que não pretende dar caráter magnífico ou extraordinário à sua prática de

performance, distinguindo-se como autoridade, mas validar e significar sua atuação através de uma proposta diferente.

Assim como o músico multi-instrumentista dispõe-se para a realização de novos aprendizados, essa pesquisa não se limita e encerra as discussões sobre a temática. Novas possibilidades de investigação emergiram, como a reflexões sobre o aprendizado multi-instrumentista do professor de música e as suas especificidades de atuação, a análise de iniciativas pedagógicas que não restrinjam o aprendizado musical a um instrumento e investigação acerca da existência de materiais didáticos que visem ao aprendizado de instrumentos diferentes. Nesse sentido cabem alguns questionamentos: como lidar com os alunos que querem aprender a tocar mais e diferentes instrumentos musicais? Como reagir ao ser questionado pelo(a) aluno(a) sobre qual instrumento ele(a) deve praticar ou escolher? É preciso limitar a prática destes alunos ao aprendizado de um instrumento? Em que momentos da trajetória o estudante de música é condicionado à prática em um instrumento musical? Quem ou quais instâncias definem a necessidade de focar em um instrumento como requisito para performance e atuação como músico? Como seria a formação e a trajetória dos estudantes de música, caso tivessem oportunidade e possibilidade para o desenvolvimento de uma prática multi-instrumentista?

Ao realizar um percurso de aprendizagem envolto de ajustes, desacomodação e que exigiu sacrifícios e disciplina na divisão do tempo para o aprendizado de instrumentos musicais, o músico multi-instrumentista reconhece-se disposto e preparado por novos desafios que foram corriqueiros em sua trajetória. Por fim, a utilização de mais e diferentes instrumentos não se restringe à acumulação de práticas, é desenvolvida com a intenção de legitimar sua atuação e não confrontar-se com os músicos que se dedicam de modo mais direcionado a um instrumento. A prática multi-instrumentista não é sobre “ser mais”, é sobre “outro modo de ser músico”.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Thaís Lobosque. *O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil, 1989.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. ed, Rio de Janeiro: FGV, 2013.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sári Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria dos métodos*. Tradução de Maria João Alvarez *et al.* Porto: Porto Editora, 1991.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sári Knopp, *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria dos métodos*. Tradução de Maria João Alvarez *et al.* Porto: Porto Editora, 1994.

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.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. *Em Pauta*, Trad. Rose Marie Reis Garcia, v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr./nov. 2000.

BRESLER, Liora. *Metodologias qualitativas de investigação em educação musical*. *Revista: Música, Psicologia e Educação* do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical – CIPEM, Porto, nº 2, p. 5-30, 2000.

CERESER, Cristina Mie Ito. *A formação de professores de música sob a ótica dos alunos de licenciatura*. 2003. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2003.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

CORRÊA, Marcos Kröning. *Violão sem professor: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem com adolescentes*. 2000. 191f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical).UFRGS, Porto Alegre, 2000.

CORRÊA, Marcos Kröning. *Discutindo a auto-aprendizagem musical*. In: SOUZA, Jusamara (Org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008. p.13-38.

*Entrevista com Hermeto Pascoal*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v>

=jdXw4OvrsbU>. Acesso em 3 de agosto, 2015. Produção: Flávia Paulo. Brasil: Saraiva Conteúdo, 2010. Entrevista.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1995.

FERREIRA, Fábio Eugênio de Andrade. A trajetória musical de três integrantes da banda de música da aeronáutica da cidade de Anápolis-GO. 2014. 36f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Licenciatura em Música à Distância), Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Anápolis, 2014.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. 8. ed, Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

GOMES, Celson Henrique Sousa Formação e atuação dos músicos das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos da vida. 1998. 246f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical), Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GOMES, Celson Henrique Sousa Aprendizagem musical em família nas imagens de um filme. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 14, 109-114, mar. 2006.

GOMES, Celson Henrique Sousa Educação musical na família: as lógicas do invisível. 2009. 214f. Tese (Doutorado, Educação Musical) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

KELLER, Marcello Score. *Musica e Sociologia: Una Breve Storia*. Ricordi, 1996.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *(Re)Introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo. Xamã, p. 33-47, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. A História (Oral) da Educação: algumas reflexões. *Em aberto*, Brasília, v. 9, n. 47, p. 21-28, jul/dez. 1990.

MARTINS, Heloisa H. T. de S. Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e pesquisa*, São Paulo, v.30, n.2, p.289-300, maio/ago. 2004.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. v. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Ed. SESC SP, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Manual da história oral. São Paulo: Loyola, 2002..

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. História Oral: como fazer como pensar. 2. Ed, 4ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2015.

MINAYO, Maria Cecília; SANCHES, Odécio. Quantitativo-qualitativo: Oposição ou Complementariedade? *Caderno de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 3, jul-set. 1993.

NOHR, Karin. *Der Musiker und sein Instrument: Studien zu einer besonderen Form der Bezogenheit*, Tübingen: Ed. Diskord, 1997.

PORTELLI, Alessandro. *Memória e Diálogo: Desafios da História Oral para a Ideologia do Século XXI*, p. 67-71. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (Orgs.) *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getulio Vargas, 2000.

PRESSER, Jean C.. Formação de Músicos no Bacharelado em Música Popular: Um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013. 170f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical), Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do "indizível" ao "dizível"*. In: LUCENA, Célia Toleado; CAMPOS, Maria Christina S. de Souza; DEMARTINI, Zélia de Brito Fabri (Orgs.). *Pesquisa em ciências sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. São Paulo. Humanitas-CERU, 2008. p.35-77.

ROBERTS, Brian. Memoria Hacer Historia y Narración. *Revista Voces Recobradas*. Buenos Aires, v. 3, n. 7, 1998.

SCHMITT, Marta. O rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa *Clube do Guri* (1950-1966). Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A noção de socialização na sociologia contemporânea: um ensaio teórico. *Boletim SÓCED*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 1-20, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A socialização como fato social: notas introdutórias sobre a teoria do *habitus*. *Revista Brasileira de Educação*, v.14, n. 41, maio/ago, 2009.

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. Aspectos metodológicos na formação didática do professor de instrumento. In: Simpósio Paranaense de Educação Musical, 3., 1994, Londrina. *Anais*. Londrina: 1994. p. 43-60.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

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

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1994.

VIEIRA, Alexandre. Professores de violão e seus modos de agir na profissão: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música. 2009. 179f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) Programa de Pós Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTAS

### Tópicos para aprofundamentos

#### **A relação do entrevistado com a música**

- Trabalhas com atividades relacionadas à música? Quais?
- Participas de alguma outra atividade musical?
- Qual é a sua formação musical?

#### **A relação do músico com os instrumentos**

- Quais são os instrumentos musicais que você toca?  
*(Ressaltar os instrumentos visualizados pelo pesquisador nas etapas de seleção dos entrevistados).*
- Você possui esses instrumentos?
- Qual o primeiro instrumento musical que aprendeu? Como foi esse aprendizado?
- Fizeste ou fazes aulas com professores para cada instrumento que tocas?
- Quando passou a tocar os outros instrumentos? Explique seu percurso.
- Algum instrumento que você tocava foi decisivo a aprendizagem de um novo instrumento? Por quê?
- Explique os motivos que o levaram a querer tocar cada um dos instrumentos.
- Como iniciou o aprendizado em cada um deles?
- Estilos e gêneros musicais influenciaram na escolha dos instrumentos que tocas?
- Quais são os teus instrumentistas preferidos?
- Quais as principais diferenças entre os instrumentos? Existem similaridades? Quais?
- Desde o momento em que aprendeu continuas tocando esses instrumentos?
- Você realiza apresentações públicas? Fale sobre algumas experiências.
- Utilizas mais de um instrumento nestes momentos?
- O que sentes quando te apresentas com vários instrumentos?
- Existe algum instrumento que você gosta mais de tocar? Por quê?

- Entre os instrumentos que você toca, existe algum que considera necessitar de maior tempo de estudo? Por quê?
- Você já tocou outros instrumentos diferentes daqueles que já mencionou? Como foram essas experiências?

### **Ferramentas e estratégias utilizadas na aprendizagem**

- Como organiza e divide seu tempo de estudos entre os instrumentos que tocas?
- Você estuda sozinho?
- Com que frequência você estuda?
- Como são os estudos?  
*(Sondar sobre atividades voltadas a técnica, leitura, aspectos teóricos e repertório)*
- Onde tu habitualmente estudas? Descreva os espaços que utiliza.
- Você toca o mesmo repertório com diferentes instrumentos?
- Utilizas ferramentas eletrônicas para lhe auxiliar no estudo com os instrumentos?
- Que aparelhos/mídias você utiliza? Descreva como utiliza essas ferramentas.
- Em relação à manutenção dos instrumentos, tu mesmo a realiza?

### **Objetivos, interesses e expectativas do aprendizado de mais instrumentos musicais.**

- Tocar mais instrumentos é importante? Por quê?
- A prática em diferentes instrumentos musicais interfere *(auxilia/contribui)* em sua atuação profissional? Como?
- Quais são as expectativas em relação à prática com mais e diferentes instrumentos musicais?
- Trocas informações com outros músicos que tocam mais instrumentos?
- Você participa de eventos, apresentações com outros músicos que tocam mais instrumentos? Onde acontecem esses encontros?
- Em sua opinião como a prática de tocar diferentes instrumentos é vista pela comunidade artística?
- Você já ouviu algum comentário negativo/positivo sobre a prática em diferentes instrumentos musicais?

## APÊNDICE B – CESSÃO DE DIREITOS

### CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL, IMAGENS E FOTOGRAFIAS PARA A PESQUISA INTITULADA “PERCURSOS DE APRENDIZAGEM DE MÚSICOS MULTI-INSTRUMENTISTAS: UMA ABORDAGEM A PARTIR DA HISTÓRIA ORAL”

**CEDENTE:** \_\_\_\_\_ (NOME), brasileiro,  
\_\_\_\_\_ (ESTADO CIVIL) \_\_\_\_\_ (PROFISSÃO),  
\_\_\_\_\_ (RG), \_\_\_\_\_ (CPF), residente  
e domiciliado em \_\_\_\_\_  
(ENDEREÇO).

**CESSIONÁRIO:** GUSTAVO LUÍS RAUBER, aluno da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em processo de estudo de Mestrado em Música, no programa de Pós Graduação em Música, área de concentração em Educação Musical, sob orientação da Profa. Dra. Jusamara Souza.

1 – O CEDENTE, neste ato, cedo e transfere, gratuitamente, em caráter universal ao CESSIONÁRIO, a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016, bem como o uso da imagem correspondente à mesma, fotografia e material cedido para fins de pesquisa.

2 – Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o CEDENTE, proprietário originário do depoimento e das imagens que tratam esse termo, terá o direito ao exercício pleno dos seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá o seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3 – Fica, pois o CESSIONÁRIO plenamente autorizado a utilizar na sua Dissertação de Mestrado o referido depoimento e imagens, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive permitindo o acesso desse documento a terceiros pesquisadores, incluindo:

ensino, estudo e pesquisa; publicação e divulgação, utilização audiovisual em geral, incluindo home-video (videocassete doméstico), CD-ROM, Internet e todas as tecnologias digitais existentes ou que venham a ser desenvolvidas no futuro, aptas a portar sons e/ou imagens.

4 – Elegem as partes o Foro Central da Comarca de Porto Alegre para dirimir quaisquer questões oriundas da presente cessão. Sendo esta forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente em (02) duas vias de igual teor e forma para um só efeito.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do CEDENTE

\_\_\_\_\_  
Assinatura do CESSIONÁRIO

\_\_\_\_\_  
Local e Data

## APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO

No início de 2015, eu Gustavo Luís Rauber, iniciei a pesquisa de mestrado intitulada “Percurso de aprendizagens de músico multi-instrumentista: uma abordagem a partir da história oral”, no programa de Pós Graduação de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob orientação da professora Dr<sup>a</sup> Jusamara Souza.

A pesquisa tem por objetivo compreender os percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas. A metodologia baseia-se em entrevistas com músicos que tocam mais instrumentos musicais. As entrevistas serão registradas em áudio e imagem, assim como através de anotações do pesquisador durante sua entrada em campo.

O material coletado nas entrevistas será utilizado com finalidade unicamente acadêmica: as entrevistas não têm fins comerciais, jornalísticos ou midiáticos.

Para atender as exigências do Conselho 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 pelo pesquisador 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 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. Terei acesso aos áudios, vídeos e transcrições das minhas entrevistas e, somente após minha leitura e autorização plena, elas serão utilizadas na pesquisa.
5. Os resultados da pesquisa serão divulgados através de publicações em periódicos especializados e apresentados em eventos na área da Educação Musical.
6. Poderei entrar em contato com o pesquisador pelo telefone (51) 9998-5341 ou pelo e-mail [gustavoprofessordemusica@gmail.com](mailto:gustavoprofessordemusica@gmail.com) sempre que julgar necessário.
7. Esse termo de consentimento é feito em duas vias, sendo que uma delas permanecerá em meu poder e outra com o pesquisador responsável.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Pesquisador

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Participante

\_\_\_\_\_  
Local e Data

## APÊNDICE D

### EXEMPLOS DE LISTAGEM NUMÉRICA DOS DADOS

Dados do entrevistado: Lucas Welp

(29) banyo, aprendizagem autodidata.

(30) PIANO/TECLADO: fui pegando animo, não tenho técnica como pianista.  
(vai tudo arreza mais no grito e animo e cara vai pegando).

(31) aulas de teoria ajudaram a aprendizagem de diferentes instrumentos.

(32) a teoria musical para eles foi a mesma.  
PÁGINA 5

(33) acordeon parado pela casa, aí eu de vez em quando tocava, mas a tornei pela turnê pa' fazer com que eu tivesse que estudar mais.  
instrumento amado.

(34) o instrumento para um projeto.

(35) a sonoridade do instrumento que te leva para um determinado gênero.

(36) violão elétrico utilizado na formação, violão acústico.  
PÁGINA 6

(37) referências de músicos para cada instrumento, chama atenção o cavaquinho que foi utilizado poucas vezes o que justifica a falta de referências.

(38) tocar e com diferentes instrumentos faz com que o músico saiba a função de cada um no grupo.  
- importância de saber seu papel no grupo.

(39) importância de saber a função e sonoridade de cada instrumento para elaborar arranjos.  
PÁGINA 7

(40) pretensão de tocar (apreciação) algum instrumento de sopro. (utilizar outra parte do corpo).  
"expectativa: tocar um instrumento de sopro implica em um novo linguagem, utilização de uma outra parte do corpo (boca) em relação ao violão"

(41) linguagens teóricas musicais acima dos instrumentos.

(42) burlanes como baixista é mais frequente, mas faz com violão e guitarra também.  
- burlanes como burlanes

(43) contrabaixo da banda Alegria Fúria.

(44) guitarrista da banda Fúria.

(45) o repertório ajuda a característica do trabalho, apesar da pouca quantidade de apresentações, ajuda a manter o grupo unido.

(46) tocando diferentes instrumentos musicais em um mesmo projeto. (professor em conjunto instrumental).

(47) afinidade e gosto pelo instrumento associados ao estilo musical preferido.

(48) fácil ou difícil (depende muito do que vai tocar, até que ponto e o estilo que vai tocar).  
tilibra

## Dados do entrevistado: Caloca

(20) a prática na orquestra, e o destaque como músico fez com que CACCA migrasse de instrumentos na orquestra.

(21) tirando de instrumentos: parece que o ambiente da orquestra fez com que o músico tocare, ou melhor estruturou, a oportunidade de o músico, aplicar o conhecimento em diferentes instrumentos.

(22) ser professor/primeiros alunos (6 anos).

(23) atuações: característica do professor.

(24) AUTO DÍDATA.

(25) SAXOFONE  
 (26) TROMPETE  
 (27) clarinete  
 (28) flauta transversal

(29) percursos com instrumentos.  
 trompete: quis aprender saxofone: não desistir.

chama atenção no percurso de músicos a quantidade de saxifonistas, de trauma à afirmação".

(30) instrumentos da mesma família.  
 De paletas a digitação é a mesma, de bocais muda apenas o tamanho.

(31) estilos e gêneros que influenciaram a persistência e aprofundado dos instrumentos.

(32) estudo remarcavelmente os instrumentos que possuiu muitos (praticas para lecionar).

(33) mais de um instrumento em casa de pai.

(34) atuações: característica do trabalho.

(35) hierarquia  
 SAXOFONE - paixão à primeira vista.  
 TROMPETE - desafio.

(36) trompete: exige mais ensaios/mais tempo de estudo em função da embocadura.

(37) questões de experimentação e apropriação.  
 (38) TECLADO.

(39) eu quero um sax: ganhei um teclado (deu do pai).  
 trompete: vendo que o filho tocava claqué-le jito de um violão.  
 no final, vendeu o teclado e o violão para comprar um trompete.

(40) ensaios  
 (41) APRENDER DANDO AULA  
 Aluno como relato. E isso, o Caloca tem bem destaca que aprende dando aulas.

## APÊNDICE E

### ORGANIZAÇÃO DOS EXTRATOS EM EIXOS TEMÁTICOS

#### Dados da entrevista com Lucas Welp

Entrevista nº 2 Músico – Lucas Welp 1ª Categorização	
<p><b>METODOLOGIA</b> Local da entrevista: cafeteria Contexto: música ao vivo, clientes conversando em outras mesas, obra em via pública, ruídos de obra em andamento, rock clássico como trilha sonora da cafeteria.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- no início da entrevista ao perceber que não haviam muitos clientes na cafeteria a carta de cessão de direitos autorais não foi lida visando o melhor aproveitamento da ambiência sonora do local.</li> <li>- combinação da assinatura da carta de sessão de direitos autorais ao término da entrevista;</li> <li>- combinações acerca do retorno ao músico assim que a transcrição estiver pronta;</li> <li>- explicação ao músico sobre como o roteiro fora organizado;</li> </ul> <p><b>ATUAÇÃO PROFISSIONAL</b> <b>a) atuação como intérprete:</b> 02 – músico da noite 04 – trabalho mais artístico (grupo Piazzito). 05 – músico acompanhador de projeto de coro de queixas.</p>	<p>07 – assumindo nova função no projeto coro de queixas tocando cavaquinho (faltava músico para tocar cavaquinho e o músico assumiu a função). 23 – bandinha furiosa (1ª banda): música típica de origem alemã. 42 – músico <b>freelancer</b> é mais frequente como baixista, mas faz com violão e guitarra também. “baixo é instrumento coringa”.</p> <p><b>DUAS BANDAS, DOIS INSTRUMENTOS:</b> 43 – contrabaixista da banda Nega Frida; 44 – guitarrista da banda Proibidos;</p> <p><b>b) atuação como professor:</b> 01 – professor de oficina de instrumentos - aulas no Colégio Teutônia; - aulas como professor na prefeitura de Colinas; - professor no “Projeto Acorde” em Bento Gonçalves; 46 – professor em conjunto instrumental. Tocando diferentes instrumentos musicais em um mesmo projeto.</p> <p><b>c) ser professor/intérprete</b> - capítulo pensado na ambiguidade de duas funções que se complementam. Além do trabalho como professor onde atua na elaboração e aplicação de material didático, o professor também atua como intérprete, colocando-se em uma posição de músico “curinga” em projeto de orquestra escolar.</p>

#### Dados da entrevista com Cezar Ferreira

<p>----- p.26</p> <p><b>PIANO</b></p> <p>G – Já faleste sobre o primeiro instrumento musical que tu aprendeste que fora o piano. Conseguirias trazer mais elementos sobre como foi esse aprendizado, lá no início.</p> <p>C – Vou responder, mas não sei se vai corresponder as suas expectativas. O meu aprendizado de piano, foi o que eu chamaria aqui no Brasil de um aprendizado bastante clássico, bastante formal, né. Eu aprendi como já disse lá na escola do professor Antônio Carlos Cunha, diretamente há... com aulas de teoria, harmonia e prática juntos. Então eu já comecei aprendendo piano já pela partitura e com aulas de teoria em paralelo. Então um aprendizado bem clássico pelo piano, então quando eu tinha meus 8, 9 anos eu já sabia muito de teoria e harmonia e lia muito bem clave de fá e clave de sol sem problema algum.</p> <p>----- p.26</p> <p><b>Instrumentistas Referências</b></p> <p>G – Cezar, em relação a esses quatro instrumentos que tu citaste, quais são os teus instrumentistas assim, preferidos, que tu gostaria de citar, que foram referência para ti, ou tu acredita que tenham um trabalho relevante ao teu desempenho, aprendizagem...</p>	<p>C – Bah, essa pergunta essa aí, essa aí é muito difícil. Essa aí, é a mais difícil de todas. Eu toco piano há quarenta anos, né. Então assim, um músico em especial em quarenta anos eu acho muito complicado de... né?</p> <p>G – Ok. E... mas entre eles assim, um que eu gosto muito, que me influenciou bastante quando eu fui procurar o estudo de jazz lá na Alemanha. Você deve notar visualmente aqui [mostrando a camiseta], to com a camiseta dele aqui, Chris Jarret. Jazz piano sempre fui muito influenciado pelo Chris Jarret. Na parte do piano clássico eu diria que o Roberto Sidon, que foi meu professor é o músico que mais me influenciou, sem dúvida alguma, em termos de sonoridade assim... tem tudo, tudo, tudo que eu consegui aprender em termos de concerto foi com o Roberto.</p> <p>----- p.32</p> <p><b>VIOLÃO</b></p> <p>Então, há uma oportunidade para fazer um trabalho, se você tocar determinado estilo. Você não toca? Aprende. E aprende na marra, na força. Só que determinado estilo não corresponde muitas vezes ao instrumento que você toca, eu não posso tocar bossa nova na galta ponto, eu posso até tocar, mas não vai rolar, não vai chamar atenção. E aí eu fazia um bloco de tango e tal, milonga, coisa assim, fazia</p>
--	---

## APÊNDICE F

## QUADROS INDIVIDUAIS DOS MÚSICOS E INSTRUMENTOS

CEZAR FERREIRA Relação Músico/Instrumentos						
INSTRUMENTO	QUANDO COMEÇOU	INTERESSE NO APRENDIZADO	FORMAÇÃO “ONDE E COMO”	ATUAÇÃO	IMPORTÂNCIA	CURIOSIDADE
GAITA PONTO (ACORDEOM DIATÔNICO)	- 13 anos.	- Influência do músico Renato Borghetti; p.7	- entre um churrasco e outro tendo dicas de um amigo da família; p.27 - autodidata.	- músico que anima bailes no sul; p.2 - Os Taquitos; p.10 - Os Veteranos; p.10 - Os Monarcas; p.10 - Apresentações no exterior; - Eventos do Tradicionalismo Gaúcho; - Gravação de CD; - professor de gaita para 20 alunos presenciais; p.3 - professor de gaita ponto on-line, através de canal no <i>Youtube</i> . p.40	- Instrumento Principal;	- a técnica e aulas de música ao piano favoreceram a aprendizagem de gaita; p.27 - a gaita ficou 10 anos adormecida durante a formação em piano; p.20-21 - além da questão de ter um instrumento para cada tonalidade, o músico ainda decidiu tocar a gaita nordestina, que possui afinação diferente e outro repertório. p.37
PIANO	- 6 anos.	- Os pais colocaram o filho em aula particular; - Escola do professor Antônio Carlos Cunha. p.25	- Aula de piano com o professor Cunha; - Graduação em Piano na Alemanha.	- concertos pelos exterior; - Shoppings, restaurantes, hotéis; - tocar para não perder o repertório. p.38	- Instrumento Principal;	- aos oito anos já entendia de harmonia e lia as claves de Sol e Fá; p.25 - quarenta anos de atuação como pianista; - repertório para 8 horas em blocos de 45min.
KALIMBA OU MBIRA		- acompanhamento de grupos que tocavam música africana.	- autodidata.	- gravação do álbum “AfroJazz”. p.6		
FLAUTA DOCE	- Séries iniciais do ensino fundamental.	- Atividade desenvolvida na escola.	- Na escola quando estudava no primário.	- Elaboração de pequenos grupos, atuando como coordenador dos colegas na escola elaborando arranjos.	- Instrumento Secundário; - breves inserções em concertos.	Já tinha uma base muito sólida no piano quando começou a tocar flauta. Enquanto os colegas aprendiam já tocava “Tico-tico no fubá”.
VIOLÃO		- Dar aula em escola particular por falta de professor para este instrumento. p.11	- Autodidata; p.11 - Ajuda de um colega músico para tocar o ritmo de bossa nova e garantir trabalho.	- Professor em escola particular; p.11 - Para garantir oportunidade de trabalho em um bar. p.11	Instrumento Secundário; - violão base, aquele de acompanhamento o. p.11	- eu não solava, mas conseguia passar os ritmos para os alunos. p.11

LUCAS WELP						
Relação Músico/Instrumentos						
INSTRUMENTO	QUANDO COMEÇOU	INTERESSE NO APRENDIZADO	FORMAÇÃO "ONDE E COMO"	ATUAÇÃO	IMPORTÂNCIA	CURIOSIDADE
FLAUTA-DOCE (p.5)	- primeiro instrumento aprendido em atividades escolares. p5	- atividades de musicalização propostas em escola. P5	- aulas na escola. p5	- nunca mais tocou após aquele momento inicial, apenas utilizou "para tirar algumas notas". p.13.	- instrumento de iniciação, primeiras atividades realizadas na escola. p.5	- acho que todo mundo começou na flauta-doce. p.5
PIANO/TECLADO (p.6)	- quando estava no centro cultural 25 de julho; p5 - quanto tinha 09, ou 10 anos. p.11	- atuação como professor no ensaio de grupos instrumentais; p.11. - incentivo dos pais "vai lá toca o instrumento". p.13. (Retomou mais tarde com propósito docente).	- aulas particulares no início da formação; p.11 - autodidata; p.11 "no grito".	- professor em conjuntos instrumentais e utilização em aulas. p.4 e p.11	- instrumento secundário.	- não tenho técnica como pianista, digitação e tudo mais.
VIOLÃO (p.7)	- um dos primeiros instrumentos. p.7		- aulas coletivas de violão (centro cultural 25 de julho); p.7 - instrumento utilizado na formação acadêmica. p.14.	- intérprete e professor; - coro de queixas; p.3 - grupo Piaxito. p.3	- instrumento principal; p.4 - um dos três filhos. p.21.	- ao ingressar nas aulas de guitarra parou de fazer aulas de violão, essa mudança representou uma evolução.
GUIARRA (p.8)	- logo após o violão. p7	- evolução ao violão, estágio seguinte. p.7	- aulas particulares; - aulas no centro cultural 25 de julho. p.8 - aulas de violão foram interrompidas porque a mudança significou avanço. p.9.	- intérprete e professor; - free lancer. p.20 - bandas de baile. p.9 - banda "Pro & Bidus" p.19.	- instrumento principal; p.4 - é o meu xodó, tenho mais afinidade, o instrumento que eu melhor toco; p.4 - um dos três filhos. p.21	- instrumento como estágio avançado ao violão; - identificação com o instrumento, é isso que eu quero.
TROMPETE (p.8)	- durante as aulas de violão e guitarra. p.8.	- curiosidade, experimentação. p.8.	- aulas coletivas em centro cultural; p.8.	X	- instrumento que eu experimentei; p.8.	- as aulas de teoria para este instrumento fizeram a diferença para o aprendizado de outros; p.8
BAIXO ELÉTRICO (p.9)	- quando tocava em bandas de baile; p.23	- falta de baixista em uma banda de baile; - interesse em querer contribuir, ser útil; - manter o emprego após desafio proposto pelo dono da banda. P.9	- aulas particulares para pequenos aprofundamentos. p.9.	- bandas de baile; - professor; - músico free lancer; - banda Nega Frida; - grupo Piaxito. p3	- instrumento principal; p.4 - um dos três filhos; p.21	- instrumento coringa; - influência dos gêneros, soul, funk e disco anos 80; p.21
INSTRUMENTOS PARA PROJETOS ESPECÍFICOS						
BANDOLIM (p.10)	- ao longo da trajetória para projetos específicos.	- interesse pela sonoridade. p.10	- autodidata. p.10	- grupo Piaxito p3	- instrumento secundário; - um instrumento a mais; p.10	

BANJO (p.10)	- ao longo da trajetória para projetos específicos.	- influenciado por gêneros como country, folk, blue grass. p.10.	- autodidata, pesquisando coisas na internet. p.11	X	- instrumento secundário; - um instrumento a mais; p.10.	- forte interesse por escutar gêneros em que o instrumento é o protagonista; p.11 - não possui mais o instrumento que foi vendido;
CAVAQUINHO		- interesse pela sonoridade.	- autodidata;	- utilização em projetos onde atua como acompanhador quando a música pede a utilização do instrumento; - coro de queixas. P3		
ACORDEOM (p.12)	- ao acompanhar banda que fazia turnê. (p.12)	- impossibilidade de um grupo que fazia turnê em contratar gaiteiro; - influência do pai; - disponibilidade do instrumento na família. (p.12)	- autodidata (técnica na parte do teclado). p.12.	- projeto cultural que viajou para europa .p5	- instrumento secundário – breve experiência; - utilizado em grupo específico. (p.12).	- técnica da mão direita associada ao teclado; - instrumento autônomo com sonoridade marcante.
BATERIA (p.22)	- em bandas de baile.	- falta de músico em banda de baile.	- autodidata.	- bandas de baile.	- instrumento secundário – breve experiência.	- toco o que chamam de chá com pão.

ZOCA JUNGS (Relação músico/instrumentos)						
INSTRUMENTO	QUANDO COMEÇOU (idade)	INTERESSE NO APRENDIZADO	FORMAÇÃO "ONDE E COMO"	ATUAÇÃO	IMPORTÂNCIA	CURIOSIDADE
"os dois com quem eu mais to na mão" – p.19						
VIOLÃO p.13 (aço e nylon)	- primeiro instrumento. p.13	- influencia da mãe que cantava.	- no início da formação professor que ensinava as músicas do Raul Seixas; p.13. - no começo tive algumas aulas de noções bem básicas; p.13 - autodidata; - aulas particulares com Cristiano Kotlinski. p.13	- em todos os projetos musicais; - professor e intérprete; - aula de instrumento extraclasse. p.5	- instrumento principal.	- sempre atuou de forma concomitante com a guitarra; - fala pouco sobre o instrumento na entrevista apesar de ser relatado como um dos principais instrumentos.
GITARRA	- desde a infância; - enquanto fazia aulas de violão já realizava estudos individuais com o instrumento.	- interesse pelo instrumento na infância.	- nunca fiz uma aula de guitarra, eu aprendi a tocar guitarra no susto; p.12 p.9 - autodidata (quando cheguei no conservatório em duas semanas já estava dando aulas; - autodidata.	- em todos os projetos musicais; - professor e intérprete; - na segunda semana eu tava dando aula lá (conservatório de Tatuí), virei monitor de guitarra lá; p.10 - aula de instrumento extraclasse; p.5 - gravação de dvds; p.8	- instrumento principal; - desde o início a guitarra foi o principal. p.3	-na real eu nunca fiz uma aula de guitarra. p.12-13
"interesse pela sonoridade"						
VIOLA	- é recente, 2008.	- sonoridade, gosto pelo timbre; p.14 - aproximação com a guitarra e violão; - em um roda com amigos experimentou e gostou da sonoridade, logo comprou o instrumento.	- autodidata.	- grupo instrumental Canjerana; - professor particular.	- chega perto de vez em quando; p.20 - instrumento para melodias, expositora das melodias nos arranjos (ela contempla o que a guitarra e o violão em projeção sonora não oferecem); - "eu uso quando estou a fim de cantar com o instrumento. p.19	- o som do céu; - expor uma melodia; - o que ela perde em recursos e extensão ela ganha em projeção e timbre; p.14
BANDOLIM	- antes de ir para o conservatório de Tatuí.	- por causa do timbre e da sonoridade; p.15 - influência de um professor que lhe deu o instrumento. p.15	- autodidata; - no conservatório de Tatuí, percebeu o quão afastado estava do alto nível, principalmente em relação aos choros.	- de vez em quando dou uma encostada nele.	- instrumento secundário; - já toquei, ou você dorme com ele ou não toca, no caso, não durmo abraçado.	- não tem como tocar bandolim e ser guitarrista em alto nível; p.15 - ou tu dorme com ele ou tu não toca. p.12

Por ver os outros tocar - "como é que faz isso aí?" p.1						
CAVAQUINHO	- recente.	- vendo a desenvoltura de um aluno ao tocar. p.1	- autodidata.	- "se pedirem pra mim fazer algo com o cavaquinho, eu faço". p.11	- instrumento Secundário; - é um instrumento de percussão, mas eu toco.	- críticas em relação a extensão do instrumento; - aparece mais como instrumento percussivo do jeito que tão botando; p.12 - tessitura e alcance são problemas. p.12
"na aula de repertório e não tinha baterista" p.20						
BATERIA	- já na época que trabalhava na escola particular de música.	- em função das aulas de repertório/ atuação como professor; - por necessidade, faltava o baterista no arranjo proposto na aula.	- autodidata; - não tem rudimentos, nem técnica, toca como percussionista.	- para trabalhos relacionados as propostas que apresenta como professor de repertório;	- instrumento secundário; - eu toco baterista como percussionista;	- mesmo não sendo baterista, alguns alunos entram na sala para ver quem está tocando;
Outros instrumentos experimentados						
PIANO	"tenho uma relação estreita, tem algumas coisas que eu gosto de resolver com ele" – p.19-20					
VIOLÃO (sete cordas)	"perdi a paciência com algumas coisas" "é um violão com uma corda a mais" – p.23					
TROMPETE	"muito cedo eu vi que não ia dar tempo pra tudo do jeito que eu queria, porque se era pra ser trompetista eu queria ser o Wynton Marsalis" – p.19					

CALOCA (Relação músico/instrumentos)						
INSTRUMENTO	QUANDO COMEÇOU	INTERESSE NO APRENDIZADO	FORMAÇÃO "ONDE E COMO"	ATUAÇÃO	IMPORTÂNCIA	CURIOSIDADE
INSTRUMENTOS QUE A GENTE DOMINA – p.8						
TROMPETE	- não tem idade especificada para a primeira experiência; - período afastado do instrumento; - o reencontro ocorreu para prática como músico de baile;	- incentivo do pai que gostava muito de música de baile; p.11 - necessidade de trompetista em banda de baile; p.11	- primeiras aulas com professor particular que ocasionaram em frustração; - AUTODIDATA (reencontro por necessidade); p.11 - novas aulas particulares com o professor Leandro Soares; p.12	- semanalmente dando aula; p.15 - Orquestra do SESI após destacar-se como saxofonista; p.12 - Banda Municipal de Estrela; - Orquestra de Teutônia; - freelancer; - professor de trompete; - 15 anos tocando o instrumento em bandas de baile;	- Instrumento principal; - e-mail: "carlosdotrompete" p.16. - instrumento que mais gosta de tocar p.16. - instrumento carro-chefe p.16	- professor falou: você não vai ser trompetista, não adianta tu insistir; p.11
SAXOFONE ALTO	- bem novinho, logo após a primeira frustração no trompete;	- após frustração inicial com o trompete, tocar "para continuar pelo menos com um instrumento de sorpo"; p.13	- aulas particulares; - aulas na graduação (UERGS) com o professor Amauri Iablonsky da UFRGS; p.13	- semanalmente dando aula; p.15 - aluno da orquestra do SESI; - freelancer; - professor de saxofone; - bandas de baile;	- Instrumento principal. - paixão à primeira vista p.17. - instrumento carro-chefe p.16	- instrumento que está sendo utilizado atualmente na graduação; - por ser de sopro foi escolhido para substituir trompete após frustração;
VIOLÃO	- quanto estava trabalhando no SESI;	- alunos do SESI queriam fazer aulas de violão. A instituição propôs ao professor se poderia dar as aulas. Ele se propôs e aprendeu para ensinar;	- autodidata;	- semanalmente dando aula; p.15 - aulas do instrumento na instituição do SESI;	Instrumento para ensinar;	- é possível perceber o aprendizado por necessidade, por garantir os alunos e o espaço de trabalho; p.22
INSTRUMENTOS QUE O MÚSICO SE HABILITA A TOCAR POR UMA OBRIGAÇÃO OU PARA CUMPRIR UMA FUNÇÃO – p.8						
SAXOFONE (OS QUATRO TIPOS: soprano, contralto, tenor, barítono); p.8	- quando começou no trabalho do SESI;	- dar aulas e ensinar os instrumentos no SESI para constituir a Big Band;	- Autodida (barítono);	- freelancer com o Sax Barítono; - bandas de baile;	- Instrumentos para ensinar; - o sax contralto é mais praticado e tido como principal, entre a família e demais instrumentos; p.13	BARÍTONO: foi desafiado a tocar o instrumento em uma banda de tributo; - sobre a família: eu não faria um concerto com

						eles mas ensino; p.8
FLAUTA DOCE (sopranino, soprano, contralto, tenor); p.8	- primeiro instrumento aprendido pelo músico; - aos seis anos de idade nas aulas do SESI; p.11	- incentivo do professor; - necessidade de trabalho devido a procura dos alunos; p.8	- aulas de instrumento no SESI;	- semanalmente dando aula; p.15 - professor de flauta no SESI. Todos os instrumentos do naipe;	- Instrumento para ensinar;	- pela similaridade domina todos os instrumentos da família das flautas;
TUBA BOMBARDINO	- quando estava trabalhando no SESI;	- disponibilidade do instrumento no projeto de orquestra do SESI; - interesse em ensinar;	- autodidata. Proximidade ao trompete (bocal);	- dar aulas do instrumento no big band do SESI;	- Instrumento para ensinar; (conhece a digitação)	O início do aprendizado é relatado por ser próximo ao trompete; (Sentir-se capaz de ensinar)
CLARINETE	- quando estava trabalhando no SESI;	- disponibilidade do instrumento no projeto de orquestra do SESI; - interesse em ensinar; - manter-se vinculado a instituição que oportunizava trabalhar com outros instrumentos; p.22	- autodidata. Proximidade ao saxofone (palhetas);	- dar aulas do instrumento no big band do SESI;	- Instrumento para ensinar; (conhece a digitação); p.8-9	O início do aprendizado é relatado por ser próximo ao trompete; (Sentir-se capaz de ensinar)
PERCUSSÃO	- quando começou a dar aulas de musicalização no SESI;	- realizar aulas e atividades de musicalização;	- autodidata;	- professor em atividades de musicalização;	- instrumento para ensinar;	- "para fazer aquelas atividades que todo mundo faz";
BATERIA	- quando iniciou o trabalho no SESI;	- brincando com os alunos em encontro de confraternização a partir da fala dos colegas e alunos, em relação a levar jeito no instrumento; p.9	- aulas particulares;	X	- Instrumento em que se encontra no início do aprendizado; - está fazendo aulas particulares;	- O música fala que no futuro, porque não, ensinar e dar aulas desse instrumento;
TECLADO	- quando iniciou sua primeira tentativa de graduação;	- cadeiras obrigatórias de prática instrumental na graduação; p.17	- na universidade;	X	- utilizado apenas em atividades obrigatórias da faculdade;	- experiência frustrante na graduação; p.17 - pai lhe dera um teclado porque "tu aperta li um botão sai som de sax, outro tem som de trompete; p.18