



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

**O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da  
Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de  
demandas discentes**

Leonardo Meira Dantas

João Pessoa, PB  
Abril / 2015



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

## **O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Educação Musical, linha de pesquisa: Educação Musical e Cultura.

Leonardo Meira Dantas

Orientador: Luís Ricardo da Silva Queiroz

João Pessoa, PB  
Abril / 2015



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

A Dissertação de Leonardo Meira Dantas, intitulada “O Ensino da Guitarra Elétrica nos Cursos da Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes”, foi aprovada pela banca examinadora:

---

**Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz (Orientador – UFPB)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristiane Almeida (UFPE / UFPB)**

---

**Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti (UFPE)**

João Pessoa 16 de abril de 2015

*Dedico este trabalho ao meu pai, Cledinaldo Dantas de Moraes, (in memoriam), que em sua curta passagem ocupou boa parte do seu tempo com os estudos, sendo isso um bom exemplo para mim.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela Sua infinita misericórdia e amor com que me alcançou e mudou totalmente minha vida. Ao Seu filho Jesus Cristo que por me amar entregou a própria vida.

À minha família, grande presente de Deus, em que, em sua amplitude, apresenta-se como um firme alicerce, sobre o qual pude firmar-me na busca pelos sonhos que Deus me permitiu sonhar, bem como as lutas que precisei enfrentar.

À minha esposa Luciana N. S. M. Meira Dantas, simplesmente minha metade, pessoa a qual sem ela eu não existo. Alguém que demonstrou (e demonstra) seu amor por mim não com palavras, mas com ações. Eu te amo!

Às minhas filhas Lauana S. M. Meira Dantas e Letícia S. M. Meira Dantas, verdadeiramente amigas, amorosas e compreensivas. Muito obrigado Deus!

À Igreja, em seu sentido mais amplo, e não denominacional. O corpo de Cristo! Vivo e cheio de força, pessoas deixadas por Deus para que se torne possível enfrentar as batalhas espirituais.

Aos vários estudantes que me deram a honra de dividir seus tempos e dúvidas. Meus grandes professores.

A todos os amigos e colegas, músicos, professores e funcionários (em especial Izilda).

Ao meu professor e orientador Luís Ricardo, pela amizade, incentivo e disposição, estendendo à sua família Cecília, Luíza e Heitor, por dividirem momentos de sua presença comigo de maneira muito carinhosa, receptiva e atenciosa.

Deus muito obrigado por tudo!

*Jesus é o Senhor!*

## RESUMO

A área de educação musical na atualidade tem contemplado uma diversidade de temas e de questões relacionadas aos múltiplos contextos de formação em música que constituem a sociedade contemporânea. Nesse universo, os estudos acerca da música popular têm ganhado espaço e projeção, apontando para singularidades que permeiam a formação do músico para lidar com tal fenômeno. No âmbito desses estudos, têm emergido uma diversidade de pesquisas sobre o ensino e aprendizagem da guitarra elétrica, instrumento que tem forte inserção na cena da música popular desde, pelo menos, a segunda década do século XX. Considerando esse contexto, este trabalho tem como objetivo discutir e analisar as interrelações entre as principais demandas do corpo discente e a proposta pedagógico-musical dos cursos de guitarra da UFPB. O estudo foi realizado como base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, contemplando instrumentos de coleta de dados como: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, realização de entrevistas e observação participante. Além disso, foi utilizado também o questionário, instrumento mais característico da pesquisa quantitativa, mas fundamental para alcançar os objetivos propostos para a pesquisa realizada. A partir dos resultados obtidos é possível afirmar que os cursos de guitarra da UFPB têm propiciado ao estudantes novas perspectivas de atuação e novas descobertas para a continuidade e aperfeiçoamento de sua prática como instrumentista. Todavia, fica evidente que há, ainda, certo descompasso entre a proposta dos projetos políticos pedagógicos dos cursos e as expectativas e demandas dos discentes, sobretudo no que tange a uma formação mais direcionada para as singularidades da música popular e do instrumento guitarra.

**Palavras-chave:** formação do guitarrista, curso de guitarra, música popular

## ABSTRACT

Nowadays musical education has taken part of a diversity of themes and points related to multiple contexts of music formation that constitute the contemporaneous society. In this universe the studies about popular music has gotten place and projections which shows singularities that is a part of the musician's formation who will deal with this phenomenon. Inside of these studies has appeared a diversity of researches about teaching and learning the electric guitar, an instrument which has a strong insertion in the scene of the popular music since the middle of the 20<sup>th</sup> century. So, the purpose of this work is to comprehend the mainly demands of the learners from the UFPB Music Course and also in which ways they are engaged with the proposals and the musical pedagogical practice of these courses. The study was realized in the basis of an approaching qualitative research that observed collected data like bibliographical and documental researches, interviews, observations. Furthermore, it was used a questionnaire which is more suitable in quantitative researches, a fundamental tool to achieve the purposes of this work. From the results it is possible to affirm that the UFPB Guitar Courses give to the students new perspectives to perform and new discovering to continue and develop their practice like a musician. However it is clear that there is a big difference between the proposals of the pedagogical projects of the courses and the expectations and demands of the learners, not just this, the directed formation for the singularities of popular music and the electric guitar.

**KEYWORDS:** the guitar player's formation; the electric guitar course; popular music

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Hall de entrada da Rádio Tabajara .....	58
Imagem 2 – Revistas com músicas cifradas .....	85
Imagem 3 – Livro voltado para o estudo de exercícios técnicos.....	86
Imagem 4 – Exemplo de vídeo-aula.....	86
Imagem 5 – Frente do Departamento de Música .....	90
Imagem 6 – Corredor central que dá acesso as salas .....	91
Imagem 7 – Sala IM, onde são ministradas aulas coletivas .....	91
Imagem 8 – Sala B, onde ocorrem as aulas de Guitarra.....	92
Imagem 9 – Sala B Vista de outro ângulo.....	92
Imagem 10 – Sala 17, onde também são ministradas aulas de Guitarra ...	93
Imagem 11 – Sala 17 vista de outro ângulo .....	93
Imagem 12 – Auditório de Práticas Interpretativas Gerardo Parente.....	94
Imagem 13 – Auditório vista a partir do palco.....	94
Imagem 14 – Visão lateral direita do futuro prédio .....	97
Imagem 15 – Visão lateral esquerda do futuro prédio .....	98
Imagem 16 – Futura sala de aula para disciplinas coletivas.....	99
Imagem 17 – Futuro Anfiteatro.....	99
Imagem 18 – Sala de concertos Radegundis Feitosa .....	102
Imagem 19 – Sala de Concertos: vista interna a partir da plateia .....	102
Imagem 20 – Sala de Concertos: vista interna a partir do palco .....	103

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Quantidade de estudantes por faixa etária .....	119
Tabela 2 – Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso de Licenciatura .....	138
Tabela 3 – Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso Sequencial .....	146
Tabela 4 – Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso de Extensão .....	152

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Idade dos estudantes apresentadas por quantidade .....	120
Gráfico 2 – Influências no interesse inicial pela música .....	121
Gráfico 3 – Experiência de estudo anterior à UFPB .....	122
Gráfico 4 – Influência inicial pela escolha da guitarra.....	123
Gráfico 5 – Influências na procura por aulas de guitarra .....	124
Gráfico 6 – Motivo da escolha da UFPB pelos ECGU de Licenciatura .....	126
Gráfico 7 – Atuação após o curso (Licenciatura).....	129
Gráfico 8 – Relação de carga horária entre as aulas de instrumento e as demais disciplinas (Licenciatura).....	132
Gráfico 9 – Motivo da escolha da UFPB pelos ECGU do Curso Sequencial.....	141
Gráfico 10 – Atuação após o curso (Sequencial) .....	144
Gráfico 11 – Relação de carga horária entre as aulas de instrumento e as demais disciplinas (Sequencial) .....	145
Gráfico 12 – Assuntos por relevância .....	147
Gráfico 13 – Motivo da escolha da UFPB pelos ECGU do Curso de Extensão .....	149
Gráfico 14 – Atuação após o curso (Extensão) .....	151
Gráfico 15 – Assuntos por relevância (Extensão) .....	153

## **LISTA DE ABREVIATURA DE SIGLAS**

ECGU: Estudantes dos cursos de guitarra da UFPB.

UFPB: Universidade Federal da Paraíba.

IFPB: Instituto Federal da Paraíba.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	20
<b>A formação do guitarrista a partir das lentes interpretativas da educação musical</b> .....	20
<b>1.1 A formação em músico popular como campo de pesquisa na atualidade</b> .....	20
<b>1.2 A formação do guitarrista: o estado da arte</b> .....	22
<b>1.3 O ensino da guitarra como campo de estudo: a construção de um fenômeno de pesquisa</b> .....	24
<b>1.4 O universo da pesquisa</b> .....	26
<b>1.5 A metodologia da pesquisa</b> .....	27
<b>1.5.1 Instrumentos de coleta de dados</b> .....	28
1.5.1.1 Pesquisa bibliográfica .....	28
1.5.1.2 Pesquisa documental .....	28
1.5.1.3 Questionário .....	28
1.5.1.4 Entrevistas semiestruturadas .....	29
1.5.1.5 Observação participante.....	30
1.5.1.5 Registros fotográficos .....	30
<b>1.5.2 Procedimentos de organização e análise dos dados</b> .....	30
1.5.2.1 Análise e definição da literatura e do referencial teórico .....	30
1.5.2.2 Análise dos documentos .....	31
1.5.2.3 Análise dos questionários .....	32
1.5.2.4 Realização das transcrições textuais e a análise dos depoimentos .....	32
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	34
<b>Música popular: concepções e perspectivas</b> .....	34
<b>2.1 A Música popular e sua inserção social</b> .....	35
<b>2.2 A Construção de um fazer musical tido como popular</b> .....	38
<b>2.3 Elementos estéticos na música popular</b> .....	44
2.3.1 A condução rítmica e os gêneros .....	45

2.3.2 Os instrumentos .....	47
2.3.3 As tecnologias .....	48
2.3.4 A plateia .....	49
<b>2.4 A música popular no Brasil: das matrizes históricas às bases conceituais</b> .....	49
<b>2.5 A música popular na Paraíba</b> .....	57
<b>2.6 A guitarra na música popular</b> .....	63
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	67
<b>A formação do músico popular: das bases sociais à institucionalização do ensino</b> ....	67
<b>3.1 A formação do músico popular</b> .....	67
<b>3.2 A música popular e sua institucionalização</b> .....	73
<b>3.3 A música popular brasileira e sua institucionalização</b> .....	75
<b>3.4 Profissionalização e práticas dos músicos populares</b> .....	76
<b>3.5 A institucionalização da música popular na Paraíba</b> .....	80
<b>3.6 Os cursos de formação do músico popular na UFPB</b> .....	82
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	83
<b>O ENSINO DE GUITARRA: DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS AO ENSINO FORMAL</b> .....	83
<b>4.1 O ensino/aprendizagem da guitarra em âmbito social</b> .....	84
<b>4.2 A guitarra nas instituições de ensino</b> .....	85
<b>4.3 Os cursos de música da UFPB</b> .....	89
4.3.1 – O Ambiente (localização e estruturas) .....	89
4.3.2 – O Departamento de Música .....	89
4.3.3 – O Departamento de Educação Musical .....	96
4.3.4 – O curso de Licenciatura em Música .....	104
4.3.5 – O ensino da guitarra no curso de Licenciatura em Música .....	107
4.3.6 – O curso sequencial .....	110
4.3.7 – O ensino da guitarra no curso sequencial .....	113
4.3.8 – O curso de extensão .....	115
4.3.9 – O ensino da guitarra no curso de extensão .....	116

<b>CAPÍTULO 5</b> .....	118
<b>PERFIL, EXPECTATIVAS E DEMANDAS DOS ALUNOS DE GUITARRA DA UFPB</b> .....	118
<b>5.1 Perfil dos estudantes de guitarra da UFPB</b> .....	119
5.1.1 Trajetórias e influências na música .....	120
5.1.2 Trajetórias e influências na prática da guitarra elétrica.....	122
<b>5.2 Das práticas nos cursos de música da UFPB</b> .....	125
5.2.1 A escolha, as expectativas e as demandas dos ECGU.....	125
5.2.1.1. Expectativas e demandas dos estudantes da Licenciatura.....	126
5.2.1.1.1 As aulas de guitarra na Licenciatura .....	131
5.2.1.1.2 O curso de Licenciatura sob a ótica dos estudantes .....	139
5.2.1.1.3 Reflexões .....	140
5.2.1.2 Expectativas e demandas do Curso Sequencial.....	141
5.2.1.2.1 As aulas de guitarra no Curso Sequencial .....	145
5.2.1.2.2 O Curso Sequencial sob a ótica dos estudantes.....	148
5.2.1.2.3 Reflexões .....	149
5.2.1.3 Expectativas e demandas dos estudantes do Curso de Extensão.....	149
5.2.1.3.1 As aulas de guitarra no Curso de Extensão .....	152
5.2.1.3.2 O Curso de Extensão sob a ótica dos estudantes.....	153
5.2.1.3.3 Reflexões.....	154
<b>CONCLUSÕES</b> .....	155
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	159
<b>APÊNDICE A</b> .....	163
<b>APÊNDICE B</b> .....	166
<b>APÊNDICE C</b> .....	167

## INTRODUÇÃO

A cada ano é possível observar que a educação musical tem ramificado seus estudos com vistas a contemplar os mais variados fenômenos em que ocorrem troca de informações musicais entre os indivíduos. Uma das temáticas contemporâneas que têm ganhado representatividade na área trata da entrada do ensino da música popular nas instituições formais de ensino, entre elas as instituições de ensino superior. Nessa vertente, novas habilitações surgem como a entrada do ensino de instrumentos tidos como pertencentes a esse fenômeno (bateria, baixo elétrico, teclado, guitarra elétrica, etc.). É nessa linha que foi desenvolvida a pesquisa que embasa esta dissertação e fundamentada as discussões neste trabalho, tendo como foco principal o ensino da guitarra elétrica na Universidade Federal da Paraíba, nas modalidades existentes, a partir de dados fornecidos pelos estudantes.

Não há como tratar o ensino da guitarra elétrica sem antes entender o contexto ao qual tal fenômeno encontra-se inserido: a música popular. Assim, a integração da música popular na universidade tem gerado muitas questões a respeito de como tratar os fenômenos musicais, presentes nos mais variados universos, enquanto forma de expressão humana, com valores e significados. A área de Música, a partir das subáreas de Educação Musical e Etnomusicologia, associadas a outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, já buscam melhor relacionar música, sociedade e cultura.

Neste sentido, a música popular, bastante influenciada pelas interrelações sociais, sofre influência constante das transformações sociais, culturais, religiosas, políticas e econômicas do mundo, “e traz consigo diversos aspectos importantes para a caracterização da identidade de uma determinada sociedade” (QUEIROZ, 2005, p.55). Assim, este trabalho busca entender a relação entre as expectativas e demandas dos alunos de guitarra elétrica nos curso de formações em música em que essa habilitação se encontra na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e a proposta curricular dos mesmos, visto que é necessário interpretar a música enquanto expressão artística e cultural com as atuais propostas e ações pedagógicas.

A música popular, como processo de ensino-aprendizagem, começa a despertar a curiosidade de pesquisadores a partir de meados da década de 1960, nos Estados Unidos, através do *Jazz* (SILVA, 2010). No Brasil, a inserção do ensino e aprendizagem nos espaços formais ocorreu apenas na década de 1980 (BASTOS, 2010). E, na Paraíba, o primeiro Curso Superior de Música Popular foi instituído em 2009 na UFPB, denominado Curso Superior de Formação Específica em Música Popular. A partir do surgimento desse curso foi possível a

contratação de professores que atuassem no ensino específico de instrumentos como guitarra elétrica, baixo elétrico, teclado, canto popular, bateria, saxofone, legitimando de vez a entrada da música popular na instituição.

Porém, vale resaltar que tal fenômeno já teria se iniciado com a abertura do curso de Licenciatura em Música, pelo Departamento de Educação Musical no ano de 2005, com uma visão mais abrangente do ensino da música, porém limitada pelas demandas de habilitações existentes em tal departamento na época – sendo o violão o instrumento mais próximo. Com o passar dos anos, a Licenciatura viria a incorporar todos os instrumentos do curso sequencial<sup>1</sup> em seu quadro de habilitações.

Assim, os cursos tornaram possível – aos músicos populares – o acesso ao ensino de música no contexto acadêmico, sem que fosse necessário aos mesmos, modificar o seu estilo e repertório musical. Queiroz (2005) afirma que:

A educação musical tem passado por momentos de (re)definição, compreendendo a necessidade de incorporar às suas propostas e ações pedagógicas dimensões dinâmicas de um fazer musical que possa conviver de forma inter-relacionada com a produção da música enquanto expressão artística e cultural nas suas diferenciadas expressões e manifestações. Essa atitude nos tem conduzido a caminhos diversificados de práticas educativas estruturadas a partir de propostas que pensam o fenômeno musical e os espaços e contextos de atuação do professor de música como mundos em constante processo de (re)construção e (re)elaboração. (QUEIROZ, 2005, p. 50)

Dessa forma, cabe às instituições formais, reconhecer a força da diversidade cultural e, proporcionar assim, uma maior integração entre as demandas da sociedade e o ensino universitário. Para isso, deve-se reconhecer que o processo de aprendizagem do músico popular – contexto ao qual o ensino da guitarra elétrica está inserido – é bastante diferenciado. É necessário explorar e compreender a concepção dos mesmos em relação ao estudo, aprendizado, e resolução de problemas, pois durante a sua aprendizagem autodidata, os músicos populares “[...] têm certa autonomia na escolha dos caminhos que irão percorrer [...]” (LACORTE, 2007, p. 33), e o prazer de tocar está à frente da disciplina e sistematização do estudo. Assim, deve-se levar em consideração que as práticas diversificadas de conhecimento correspondem também às práticas sociais (GROSSI, 2003).

---

<sup>1</sup> O Curso sequencial é um dos que serão estudados por este trabalho e que ingressou na UFPB a partir de 2009, tendo como característica o trabalho com o ensino da música popular e de bandas e fanfarras. Mais informações acerca desta curso serão trazidas no decorrer do trabalho.

Por isso, questões como “em que medida é possível aproveitar em nossas escolas, conservatórios e faculdades uma parte ao menos dos métodos de ensino populares tradicionais?” (SANDRONI, 2000, p. 4) devem ser debatidas nos espaços formais de ensino de música. Couto (2009) sugere que a autenticidade da prática pedagógica da música popular seja mantida, e que isto conduza a aprendizagem ao invés de simplesmente ser incluída como recurso pedagógico. Sabemos que:

Incorporar, mesmo que parcialmente, modos-de-fazer oriundos de contextos sociais muito distintos é bem mais difícil do que incorporar conteúdos. Mas pode ser a única maneira de tornar a escola de fato mais permeável à pluralidade cultural. (SANDRONI, 2000, p. 9)

Não obstante, é preciso que haja um maior diálogo entre a situação de ensino institucional, e a realidade em que a prática musical será desenvolvida/executada. Para isso, devemos levar em consideração os conhecimentos adquiridos pelos alunos em sua prática (in)formal de música, visto que:

Evidências como as mencionadas tendem a revelar que em cada contexto social de transmissão musical há estratégias adequadas aos perfis dos sujeitos envolvidos e, portanto, cada experiência musical tende a suscitar diferentes tipos de conhecimentos musicais, o que torna intransferível a diversidade de práticas musicais da sociedade para espaços oficiais de ensino, entendendo que cada espaço contém valores e significados específicos que têm sentido apenas, se aplicadas ao seu contexto de origem (MOURA, 2008, p.30).

Assim, entendendo que a inclusão da prática popular dentro do ensino formal de música precisa considerar também o contexto social e cultural no qual ele é produzido, consumido e transmitido. Nessa perspectiva, este trabalho tem como objetivo discutir e analisar as interações que têm caracterizado as principais demandas do corpo discente e a proposta pedagógico-musical dos cursos de guitarra elétrica da UFPB.

É importante resaltar que embora haja uma escolha por uma demanda específica (os alunos de guitarra), este trabalho não terá como foco principal as práticas do ensino da guitarra em si, mas sua relação frente às propostas oferecidas pelos cursos a partir das perspectivas discentes. O interesse se dá por entender o fenômeno não de forma isolada mas sua relação com o contexto ao qual está inserido, ou seja, as práticas de ensino da guitarra e sua relação com as propostas dos cursos.

A pesquisa realizada teve como base metodológica, principalmente, os seguintes instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, aplicação de questionários e entrevistas semiestruturadas. Os dados foram analisados à luz de perspectivas contemporâneas da educação musical, sobretudo no que tange à formação do músico popular, considerando as especificidades do contexto investigado.

A fim de apresentar os principais resultados e conclusões obtidos a partir da pesquisa, esta dissertação está organizada em cinco capítulos. No primeiro são discutidos o campo da pesquisa da educação musical na atualidade; os estudos acerca do ensino e aprendizagem da música popular (como esse tema tem se delineado como campo de pesquisa); seu estado da arte; a realidade, perspectiva e limites do ensino da guitarra elétrica; a construção de um campo de estudo tendo o ensino da guitarra elétrica como fenômeno de pesquisa; e por fim o universo da pesquisa e a metodologia.

Por se tratar de um tema que se encontra fortemente inserido na música popular, o segundo capítulo aborda uma discussão voltada para esse fenômeno, identificando qual dentre as várias expressões que se encontram nesse amplo contexto irei discutir de forma mais específica. No terceiro capítulo trago uma discussão acerca da formação do músico popular, desde seus contextos nas bases sociais à sua institucionalização, observando vários aspectos que se encontram contidos nesse processo.

Buscando afunilar a discussão para o foco da pesquisa apresento no capítulo quatro a temática do ensino da guitarra elétrica trazendo, assim como feito com a música popular, em um primeiro momento uma visão do fenômeno em contexto social amplo, sua institucionalização, os cursos de música que tratam de seu ensino na UFPB bem como o ensino em si. No capítulo cinco são analisados e discutidos os dados colhidos nos questionários, entrevistas e observações para desenvolver uma conclusão com base nos dados gerais que alicerçaram este trabalho.

# **CAPÍTULO 1**

## **A formação do guitarrista a partir das lentes interpretativas da educação musical**

Neste capítulo apresento as bases metodológicas que deram suporte à pesquisa a partir das lentes interpretativas da educação musical. Assim, considerando a abertura da área para o estudo da formação musical na contemporaneidade, o campo delineado por estudos e perspectivas acerca da aprendizagem da música popular e as especificidades em torno das pesquisas sobre a formação do guitarrista, destaco neste capítulo a construção metodológica da pesquisa, apontando as escolhas e os caminhos percorridos desde a definição do fenômeno investigado até a efetivação da coleta e análise de dados.

### **1.1 A formação em música popular como campo de pesquisa da educação musical**

A educação musical tem se caracterizado na contemporaneidade, cada vez mais, como um campo plural que abrange diferentes contextos, situações e processos de formação em música. Nessa perspectiva, o universo da pesquisa em educação musical é também demasiadamente amplo, estando ainda em constante crescimento e abarcando espaços de formação em música vinculados à diversidade que constitui tal fenômeno na sociedade. Ao analisar esse panorama, Figueiredo (2010, p. 173) destaca a amplitude da área ao afirmar que os estudos e pesquisa sobre educação musical têm “crescido sistematicamente, como se pode observar através das produções bibliográficas que tratam das mais diversas temáticas e estão cada vez mais disponíveis”.

Essa amplitude de temáticas que caracteriza os estudos da educação musical na contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2010) e o avanço da produção científica da área de educação musical nas últimas décadas (DEL-BEN; SOUZA<sup>2</sup>; 2007, p. 8), têm levado os estudiosos desse campo ao entendimento de que é preciso que cada abordagem de pesquisa, dentro das multifacetadas alternativas investigativas existentes para a educação musical na atualidade, defina os rumos de sua abordagem a partir das singularidade que constituem o universo da pesquisa. Dessa forma, será possível que cada pesquisador, considerando os meandros de seu universo de pesquisa, delineie as estratégias adequadas para o estudo e a

---

<sup>2</sup> Para as autoras, o avanço da educação musical como campo científico pode ser comprovado a partir do crescimento representativo da literatura acadêmica especializada desse campo, sinalizando, segundo as pesquisadoras, “a consolidação gradativa da área em termos de produção”.

compreensão dos diferentes fenômenos que constituem a transmissão de saberes musicais na sociedade (QUEIROZ, 2010). Foi com essa perspectiva que busquei imergir no universo da formação do guitarrista, considerando dimensões epistêmicas e metodológicas que têm caracterizado os estudos acerca da formação em música popular e, mais especificamente, o ensino e aprendizagem da guitarra elétrica.

Com efeito, dentro desse amplo escopo investigativo que constitui a educação musical atualmente, os estudos acerca da formação do músico popular vêm ganhado espaço e representatividade, conforme será evidenciado ao longo deste trabalho, sobretudo no capítulo II, a partir da discussão e análise da literatura produzida sobre esse fenômeno. Essa tendência tem possibilitado, a partir de olhares vinculados ao universos da educação musical, o desnivelamento de facetas importantes da formação do músico nessa realidade, sinalizando para a pluralidade que define tal fenômeno no amplo contexto da música popular e das especificidades que caracterizam os perfis de formação para a prática dessa manifestação cultural em relação às outras propostas formativas.

As abordagens investigativas da educação musical que têm problematizado o ensino e aprendizagem da música popular, sobretudo na esfera dos espaços formais de ensino, como é o caso específico deste trabalho, têm apontado para a importância de uma problematização efetiva em torno da reflexão acerca das práticas formativas da música popular. Nesse sentido, conforme destaca Couto (2009, p. 90) é preciso ir em busca de “Compreender os contextos nos quais a música popular acontece, bem como suas formas de transmissão de conhecimentos, práticas, valores, filosofia e conceitos, [e tal aspecto] torna-se de suma importância para que o trabalho do professor e o uso dessa música sejam significativos”.

Essa perspectiva se acosta às definições dos trabalhos de Lucy Green (2001; 2006; 2008), entre outros autores que serão apresentados ao longo desta dissertação, que evidenciam a importância de um direcionamento do olhar dos pesquisadores da educação musical para “processos” singulares que configuram a formação do músico popular. Nesse sentido, a autora afirma que para se pensar na formação do músico popular é preciso um olhar atento que busque captar não apenas o “produto” oriundo da prática da música popular, mas principalmente o “processo”, haja vista que é esse fenômeno que estabelece as bases fundantes da “aprendizagem musical” (GREEN, 2006, p. 114).

Norteador por essas perspectivas, direcionei meu olhar nesta dissertação para a problematização de singularidades que orientam processos formativos relacionados à guitarra elétrica, tendo como base os avanços e os limites da literatura produzida sobre o tema no Brasil. Dessa forma, imerso no panorama mais abrangente do ensino e aprendizagem da

música popular, defini, de fato, o estudo realizado ao longo da pesquisa e a estruturação deste trabalho, nas idiossincrasias que permeiam a formação do guitarrista, sobretudo a partir dos desafios e dilemas que marcam a inserção da guitarra elétrica nos contextos formais de ensino. Com essa perspectiva, analiso o atual estágio da literatura que aborda a guitarra, dando destaque aos trabalhos direcionados para a problematização proposta nesta dissertação.

## **1.2 A formação do guitarrista: o estado da arte**

Dentro do universo de estudos acerca da formação na música popular, a guitarra elétrica tem sido contemplada consideravelmente, sobretudo na última década. Vários autores têm abordado a guitarra em seus estudos e discussões, produzindo com isso textos que vêm consolidando, cada vez mais, a presença desse fenômeno no meio acadêmico. Entre os trabalhos que têm se dedicado a abordar aspectos relacionados a guitarra elétrica no Brasil, a partir de diferentes enfoques, pode-se destacar: Barreto (2002); Presta (2004); Klassen (2004); Borda (2005); Visconti (2005); Rocha (2005); Batista (2006); Bittencourt (2006); Lopes (2007); Costa (2009); Machado (2009); Machado (2009); Ferreira (2010); Garcia (2011); Mariano (2011); Sardo (2012); Lima (2014); Visconti (2014), dentre outros. Conforme destacado, esses estudos abordam diferentes facetas relacionadas à guitarra elétrica, muitos deles não relacionados diretamente com a abordagem proposta neste trabalho.

Portanto, a fim de delinear a atual realidade acerca do conhecimento produzido sobre a formação do guitarrista, selecionei para análise neste trabalho três estudos que ilustram o panorama atual acerca da guitarra elétrica, contemplando especificamente trabalhos que dão ênfase a dimensões formativas do guitarrista. Assim, os três estudos apresentados a seguir ilustram os eixos temáticos que têm marcado as abordagens científicas acerca de tal temática.

O primeiro estudo que analiso é a dissertação de mestrado de Borda (2005), trabalho em que o autor discute dados referentes à identificação de um repertório brasileiro para a guitarra. Além dessa abordagem, o autor apresenta reflexões acerca do currículo como pilar da formação do sujeito, bem como analisa documentos relacionados às definições curriculares de instituições de ensino superior que lidam com o ensino da guitarra elétrica. Confrontando esses dados com as determinações da LDBEN/96, sobretudo no que tange aos cursos superiores, o autor visa apresentar uma proposta com indicações para cursos de guitarra elétrica nos cursos de graduação. Seu texto traz elementos como a história da guitarra no Brasil, a tecnologia e a linguagem musical da guitarra que serviram de norte para alicerçar algumas discussões pertencentes ao universo que está sendo tratado nesse trabalho. Por

apresentar uma preocupação direcionada para uma proposta de currículo para o ensino da guitarra elétrica em espaços formais de ensino, o conteúdo desse trabalho foi de grande ajuda para as discussões e reflexões contidas em minha pesquisa.

Outro estudo relacionado diretamente ao tema abordado nesta dissertação é o trabalho de Garcia (2011), que discute a formação do guitarrista em três aspectos distintos e, dentre eles, um que também foi contemplado por essa pesquisa (o ensino da guitarra na UFPB). O trabalho apresenta temas relacionados às diversas perspectivas de formação musical do guitarrista na cidade de João Pessoa. Para isso, além da instituição citada anteriormente, o autor investigou as práticas de ensino da guitarra elétrica em uma escola específica, de caráter particular e com uma proposta de ensino livre, e um professor de aulas particulares, que desenvolvia suas atividades de ensino em sua própria residência. O trabalho apresenta discussões acerca do desenvolvimento histórico, e do universo interpretativo e cultural do instrumento. Além disso, aborda questões acerca da trajetória dessas práticas que elucidaram reflexões para as discussões existentes neste trabalho.

É importante salientar que, no que se refere aos estudos relacionados à formação de guitarristas, há ainda o trabalho de Barreto (2002) que, apesar de direcionar seu olhar para a formação, tem como foco central a análise e o desenvolvimento de aspectos técnicos para a execução da guitarra. Assim, mesmo tratando de questões pertinentes sobre o ensino e aprendizagem do instrumento, o campo de abordagem do mencionado autor não têm relação direta com a pesquisa apresentada e discutida nesta dissertação, considerando que o trabalho de Barreto (2002) prioriza demasiadamente a proposição de habilidades técnicas e apontamentos de métodos e recursos para lidar com a performance do guitarrista. Dimensões relacionadas aos aspectos curriculares para o ensino da guitarra ou às metodologias e práticas de ensino mais abrangente não estão no cerne dos objetivos do trabalho, evidenciando uma característica comum à grande parte da literatura que se dedica às questões relacionadas à prática do instrumento.

Assim, observa-se que já há no Brasil, mesmo que de forma ainda embrionária, uma literatura em construção voltada para questões que permeiam a formação do guitarrista, abarcando vertentes importantes que permeiam tal processo a partir das especificidades do instrumento. Entre os temas e discussões recorrentes em tal literatura pode-se verificar uma ênfase maior a elementos como: aspectos teóricos da performance instrumental em suas múltiplas dimensões, apreciação de repertórios, estudo de técnicas aplicadas ao instrumento, desenvolvimentos de elementos harmônicos e recursos para improvisação, itens comuns no que se refere aos conteúdos empreendidos nos estudos de instrumento voltados para a prática

da música popular e da guitarra elétrica em si. Porém, a análise da produção científica qualificada acerca do tema ainda apresenta grandes lacunas, sobretudo no que tange às pesquisas que visem compreender a relação dos elementos destacados anteriormente com práticas pedagógicas aplicadas ao estudo de tais elementos no processo de formação do guitarrista dentro de contextos formais de ensino. Essa carência ainda se amplifica se considerarmos abordagens que considerem na problematização de processos formativos para o ensino de instrumento, expectativas, demandas e perfis dos discentes envolvidos no processo de ensino e aprendizagem em instituições formais de ensino do instrumento, como é a proposta abordada nesta dissertação. Considerando o atual estado da arte acerca da formação do guitarrista no Brasil, bem como questões e experiências que marcaram e marcam a minha trajetória pessoal, abarcando inclusive experiências docentes com a guitarra elétrica em múltiplos contextos, delineei o fenômeno de pesquisa contemplado neste trabalho, conforme será apresentado a seguir.

### **1.3 O ensino da guitarra como campo de estudo: a construção de um fenômeno de pesquisa**

A motivação que levou à escolha por pesquisar a relação do ensino da guitarra elétrica nos cursos da Universidade Federal da Paraíba surgiu tendo como base minha própria experiência. Iniciei minha relação com a música através da prática de ouvir rádios e discos, muitas vezes incentivado por familiares. Aos quatro anos de idade fomos morar ao lado de uma musicista que tocava violino na Orquestra Sinfônica da Paraíba e que possuía um órgão eletrônico em que ela tocava todos os dias. Após fazer amizade com seu sobrinho, passei a frequentar sua casa e também aos ensaios da Orquestra o que foi desenvolvendo em mim um interesse cada vez maior pela música.

Quando estava com 10 anos de idade, esta vizinha decidiu trocar seu instrumento por um mais moderno e na ocasião ela ofereceu para vender o que possuía para minha tia, com a ideia de incentivar a mim e meu irmão a estudarmos música – proposta que foi aceita. A partir daí se deu início a outro tipo de relação com a música. A presença do instrumento em casa fez com que houvessem vários momentos de descobertas de melodias, sonoridades e texturas da música, porém sem nenhuma pretensão de estudo, mas, apenas, com um caráter de curiosidade com um tom de brincadeira.

Mais tarde, ao ver uma guitarra elétrica pela primeira vez de perto, isso em um evento onde uma banda iria se apresentar ao vivo, fui atraído pelo instrumento em si, que se encontrava em um pedestal no meio do palco. Passei então a desejar tocar esse instrumento, isso fez com que eu abandonasse o órgão eletrônico e pedisse à minha família uma guitarra. Por ter abandonado um instrumento, o pedido por outro soava apenas como mais uma invenção infantil, porém, para que eu não desanimasse com a música, minha avó (mãe) me colocou numa aula de violão com um cunhado de meu irmão que morava perto da nossa casa. Como não possuía o instrumento, eu praticava com o dele nas aulas e em casa utilizava um cano de PVC com as cordas desenhadas nele, para não perder as posições dos dedos.

Aos 14 anos de idade ganhei minha primeira guitarra, foi uma alegria e decepção ao mesmo tempo. Uma por ter um instrumento, e outra por perceber que as experiências com o cano não me desenvolveram em praticamente nada. Coloquei a guitarra embaixo da cama e só a retirei um ano depois quando assisti a um ensaio de uma banda que ficava duas ruas depois de onde eu morava. Quando vi o guitarrista tocando decidi estudar o instrumento. A partir daí procurei outro professor que tocava violão e baixo, e que nas aulas apenas passava músicas sem nenhuma anotação. Logo depois me ensinou cifra e disse que eu comprasse umas revistinhas que possuíam as músicas e os desenhos dos acordes, meu primeiro material de estudo. Montamos uma banda onde meu irmão era o baterista e tinha mais um baixista, um tecladista e um vocalista. Isso aumentou a responsabilidade e a necessidade de estudar mais o instrumento. Assim fui procurar uma escola especializada que tivesse o ensino da guitarra elétrica, e comecei a ter aulas com alguns guitarristas conhecidos na cidade.

A partir de então nasceu, não só o desejo de aprimorar os conhecimentos no instrumento mas, também, a decisão de se tornar um profissional da música. Após terminar o 3º ano científico, falei para minha família sobre esse desejo e fui orientado a fazer um vestibular em música, porém, o curso que havia na época era de violão erudito, o que representava o oposto do que estava buscando. Sendo assim, decidi que precisava aprender partitura, mas, praticar na guitarra; foi então que me inscrevi na escola Antenor Navarro para ter aulas de teoria e estudava a guitarra sozinho, a partir daí, por horas e horas por dia. Tal experiência me fez possuir algumas habilidades que com o tempo me proporcionaram várias oportunidades de trabalhos nos mais variados espaços, desde várias formações de bandas, passando por orquestras de baile e até a Orquestra Sinfônica.

Outro aspecto que viria a se encaixar em minha vida sem nenhum planejamento foi a prática de dar aulas. Surgiu em uma visita que fiz a um colega que trabalhava em uma escola de música e que tinha uma vaga para ministrar aulas de guitarra e violão. Falei que não tinha

nenhuma experiência, porém o dono falou que iria adquirir ali mesmo. Passei a trabalhar nessa escola durante as tardes e estudava nas manhãs e fazia shows nos finais de semana. Com o tempo, essa escola fechou e passei a trabalhar na antiga escola que tinha tido minhas primeiras aulas de guitarra. Anos mais tarde, montei meu próprio estúdio de aulas na casa de minha mãe e passei a trabalhar independente. Nesse período tive a oportunidade de fazer alguns cursos de férias, o primeiro foi em Natal na UFRN e o outro em Brasília na UNB, que me despertaram para a importância de desenvolver um estudo mais aprofundado em elementos como harmonia e improvisação.

Exatamente após dez anos que tinha terminado meus estudos, já casado e com uma filha, fui incentivado por minha esposa a fazer um curso superior de música, pois via-se nisso a oportunidade de uma melhor perspectiva profissional e com isso uma melhor qualidade de vida, vez que, à essa altura, eu estava trabalhando com música profissionalmente, porém, dando muitas aulas e viajando muito no final de semana. Como na época havia apenas o curso de violão erudito, ainda, passei a estudar as peças e me preparar para o vestibular. Passei e concluí o curso. Logo ao terminar surgiu um concurso para ensinar guitarra elétrica no IFPB. Fiz o concurso e passei, onde assumi a vaga de professor substituto e trabalhei por um ano, pois, no ano seguinte, a UFPB abriu um concurso para professor de guitarra, onde fiz e fiquei em segundo lugar, sendo chamado para uma nova vaga seis meses após a contratação do primeiro colocado, professor Anderson Mariano.

Desde 2010, em parceria com o professor Mariano, ministro aulas nesta Instituição e toda essa trajetória me fez observar que vários músicos têm buscado esse caminho. Assim, a partir das perspectivas dos trabalhos que têm estudado a formação do guitarrista e com a ideia de entender como as expectativas desses músicos têm sido atendidas por uma instituição que agora possui aulas de música com a opção de se escolher a guitarra elétrica como instrumento, surgiu o fenômeno a ser pesquisado no curso de mestrado. Nessa perspectiva busquei responder neste trabalho, a partir da pesquisa realizada, a seguinte questão: *quais as interações que têm se estabelecido entre as principais demandas do corpo discente e a proposta pedagógico-musical dos cursos da guitarra elétrica da UFPB?*

#### **1.4 O universo da pesquisa**

A pesquisa foi realizada nos espaços onde se praticam as aulas de guitarra elétrica na Universidade Federal da Paraíba, onde são oferecidos três formatos de curso, Graduação (Licenciatura), Sequencial e Extensão. Todos desenvolvem suas atividades em espaços

comuns, utilizando-se das mesmas estruturas. Os cursos de Licenciatura e o Sequencial são ministrados pelos mesmos professores, enquanto que as aulas regulares da Extensão são ministradas pelos estudantes do curso de Licenciatura e as atividades do GEPAGE<sup>3</sup> (outra atividade da Extensão que também contempla o ensino da guitarra em formatos diferenciados) por todos (professores e alunos).

Para obter os dados necessários para esse trabalho foram aplicados questionários com 34 estudantes dos cursos e em seguida uma entrevista semiestruturadas com alguns deles. As entrevistas foram realizadas com os estudantes em dias e locais agendados previamente e ocorreram com as devidas autorizações dos sujeitos. Todas elas foram realizadas na própria instituição, em salas reservadas onde, para cada entrevista, só haviam eu e o sujeito entrevistado. A entrevista contou com o apoio de um roteiro (ver Apêndice C), porém, as perguntas feitas nem sempre seguiam a mesma ordem e foram variando de acordo com o curso e com o sujeito. Quando necessário, haviam interferências para ajudar os estudantes quanto ao entendimento das perguntas, porém, sem nenhum tom de direcionamento para não comprometer a singularidade dos dados de acordo com cada respondente.

Foram convidados a participar desta pesquisa (nos dois instrumentos de coleta: questionário e entrevista) todos os estudantes que se encontravam devidamente matriculados nos cursos, bem como os alunos egressos. Tais convites foram feitos utilizando-se de recursos como e-mails e telefones, obtidos através das coordenações e dos professores, como também através dos próprios professores e em convites diretos àqueles estudantes que eu tinha acesso.

## 1.5 A Metodologia da pesquisa

Considerando a realidade do universo investigado, a metodologia estruturada para a pesquisa teve como base instrumentos de coleta e análise de dados que pudessem captar a singularidade do contexto estudado, a partir dos objetivos propostos para a pesquisa. A investigação realizada teve como orientação metodológica, principalmente, a pesquisa qualitativa. Todavia, foram utilizados também instrumentos da natureza quantitativa com vistas a contemplar o *corpus* de conhecimento necessário para responder às questões centrais propostas para a investigação.

---

<sup>3</sup> Grupo de Estudos e Pesquisas Aplicadas em Guitarra Elétrica.

## 1.5.1 Instrumentos de coleta de dados

### 1.5.1.1 Pesquisa Bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi uma etapa fundamental para o trabalho de pesquisa, considerando que a partir desse instrumento foi possível identificar a produção existente sobre o tema estudado e ter um panorama atual dos estudos e das questões investigadas pela literatura científica existente. De forma a atender as especificidades da pesquisa proposta, a pesquisa bibliográfica abrangeu em linhas mais gerais, trabalhos que discutem a pesquisa em educação musical e características que têm delineado a área como campo de estudos na atualidade.

De forma, mais específica, foi dada ênfase na pesquisa bibliográfica aos estudos relacionados à música popular, principalmente os direcionados para a aprendizagem desse fenômeno, e aos trabalhos dedicados ao estudo da guitarra elétrica. Nessa última categoria, foram selecionados para o estudo, pesquisas e publicações que se ativeram mais diretamente à compreensão de elementos relacionados à formação do guitarrista e que, portanto, nos permitiu delinear, mais claramente e de forma objetiva, o atual estado da arte.

### 1.5.1.2 Pesquisa Documental

Etapa de grande relevância para o estudo, a pesquisa documental abrangeu a coleta dos materiais direcionados para as propostas curriculares dos cursos abordados pela pesquisa. Dessa forma, ateve-se especificamente à identificação e coleta dos projetos pedagógicos dos três cursos envolvidos, visando que, a partir desses documentos, fosse possível analisar o perfil delineado para cada curso e, a *posteriori*, estabelecer relações entre as propostas curriculares legalmente definidas nos documentos e os dados empíricos analisados.

### 1.5.1.3 Questionário

O questionário (Apêndice A), único instrumento de natureza quantitativa que caracterizou a coleta de dados da pesquisa, foi imprescindível para que se pudesse traçar um panorama geral dos alunos que constituem os cursos de guitarra na UFPB. O instrumento foi definido com o objetivo de conhecer o perfil dos estudantes de cada curso, bem como aspectos gerais acerca de suas demandas e expectativas em relação ao curso e à prática da guitarra que almejam em sua inserção social.

Foi aplicado o mesmo questionário para os estudantes dos três cursos. As questões foram compostas de temas que abordavam seus perfis, grau de escolaridade, influências tanto na música em geral quanto na guitarra, experiências de estudos anteriores à sua entrada na UFPB, motivações quanto ao estudo e escolha da instituição, quanto às suas atuações com a música, suas expectativas e frustrações em relação às suas experiências com o estudo da guitarra elétrica nos cursos oferecidos pela UFPB.

O instrumento foi concebido com questões de múltipla escolha, mas que sempre ofereciam a possibilidade de o estudante indicar outras alternativas (exceto na questão 7, conforme pode ser identificado no Apêndice A) e questões dissertativas. De tal forma, foi possível coletar dados que além das informações quantitativas, lancem luz sobre dimensões qualitativas do universo pesquisado.

#### 1.5.1.4 Entrevistas Semiestruturadas

As entrevistas permitiram aprofundar questões fundamentais para responder à questão proposta para a pesquisa, haja vista que permitiram um contato direto com os alunos de guitarra, favorecendo o esclarecimento e o desdobramentos de suas perspectivas acerca do ensino do instrumento na instituição e de seus objetivos, expectativas e demandas acerca do estudo e da prática da guitarra elétrica. O roteiro de entrevistas foi constituído tanto de questões que buscavam aprofundar em detalhes de dados já coletados no questionário, quanto de novas questões que ainda não haviam sido abordadas, tendo em vista os limites de um instrumento como o questionário.

As entrevistas foram registradas através de um aplicativo de gravação contido em um aparelho de telefone celular pessoal. Nesse instrumento houve uma participação menor dos estudantes do que o que se almejava para a pesquisa, sendo assim, precisei lidar com a dinâmica natural do campo de pesquisa, onde não se pode controlar as variáveis em torno da realização do trabalho. Não foi definido um tempo específico para as respostas de cada estudante e, assim, cada um respondia as perguntas da forma e no tempo que achasse mais conveniente e adequado. Enquanto alguns alunos responderam de forma mais aprofundada, outros eram bastante diretos, acrescentando apenas poucas informações em relação aos dados já obtidos no questionário.

#### 1.5.1.5 Observação Participante

Entendendo que a participação efetiva no contexto investigado, de forma diferente da minha atuação de professor, poderia fornecer informações importantes para a pesquisa, realizei uma observação intensa de atividades desenvolvidas durante a disciplina Classe de Instrumento<sup>4</sup>. Essa participação, entre outros aspectos, me permitiu conviver com um maior número de alunos de todos os cursos de guitarra da UFPB, além de verificar, com mais intensidade, práticas de ensino desenvolvidas, inclusive, pelo professor Anderson.

Além das observações realizadas durante a Classe de Instrumento, pude ainda participar de outras atividades como o projeto de extensão desenvolvido pelo professor Anderson (o GEPAGE), onde há também o convívio de grande parte dos agentes do ECGU<sup>5</sup> e aparecem boas discussões referente ao processo de ensino/aprendizagem da guitarra na instituição. Debates ocorridos em minhas atividades como docente também foram contemplados através de registros que também subsidiaram os dados obtidos para a pesquisa.

#### 1.5.1.6 Registros fotográficos

Os registros fotográficos foram feitos com a ideia de apresentar aos leitores uma visão dos espaços onde ocorrem as atividades pesquisadas. Tais registros foram feitos com ajuda de meu irmão (Rodrigo Melo) em uma câmera fotográfica profissional, para que fosse possível registrar da melhor forma a infraestrutura disponível para o ensino da guitarra, bem como escolher os melhores ângulos para os fins deste trabalho.

### **1.5.2 Procedimentos de organização e análise dos dados**

Os procedimentos de organização e análise dos dados utilizados na pesquisa foram definidos a partir das especificidades de cada instrumento aplicado. Assim, puderam fornecer uma leitura contextualizada dos dados, considerando, fundamentalmente, as informações que subsidiassem a análise da questão central proposta para esta pesquisa. Apresento, a seguir, os principais procedimentos utilizados para a organização e análise dos dados.

---

<sup>4</sup> A disciplina pertence ao fluxograma do curso de Licenciatura, porém, como professor da mesma, permiti que os estudantes dos demais cursos frequentassem no período da pesquisa com o objetivo de coletar o maior número de dados através de convívio e discussões com os mesmos. Outro fator importante foi o de haver a presença de estudantes que frequentam suas aulas com os demais professores que atuam na Instituição, com isso eu pude conviver com os mesmos, discutindo um pouco com as demais práticas que se apresentam no ensino da guitarra elétrica na UFPB.

<sup>5</sup> Estudantes dos cursos de guitarra da UFPB.

### 1.5.2.1 Análise e definição da literatura e do referencial teórico utilizado

A partir da realização da pesquisa bibliográfica, estabeleci critérios de definição da literatura a ser analisada ao longo do trabalho e dos fundamentos teóricos que dariam suporte às reflexões realizadas ao longo do texto. Pela característica da literatura produzida, utilizei quatro categorias centrais para dar corpo à análise da produção científica existente acerca do tema e para estabelecer os pilares teóricos da investigação.

Na primeira categoria defini e analisei trabalhos que lidavam com aspectos mais gerais da educação musical, apontando para a atual realidade do campo de estudo e das perspectivas contemporâneas da área. Essa literatura apesar de pouco utilizada ao longo do texto forneceu um panorama significativo da educação musical nos dias de hoje, sendo fundamental para nortear as escolhas metodológicas e epistêmicas que configuraram o estudo e que dão suporte a esta dissertação.

Na segunda categoria, selecionei trabalhos específicos que abordassem o fenômeno música popular e que, portanto, permitissem, a partir da compreensão das bases estruturantes dessa manifestação plural, permitissem refletir sobre caminhos fundamentais para lidar com a formação do músico que atua em tal contexto. Essa literatura está mais explicitamente explorada no capítulo II desta dissertação, mas é transversalmente utilizada nas demais partes do trabalho.

A terceira categoria, contemplou a análise e compreensão dos trabalhos dedicados à formação do músico popular e que, portanto, apresenta singularidades que permeiam a problematização de estudos que lidam com esse fenômeno no âmbito da educação musical. Os trabalhos dessa natureza interrelacionados aos estudos analisados na segunda categoria aqui apresentada, forneceram os aportes teóricos fundamentais para pensar a formação do guitarrista, a partir de perspectivas mais abrangentes que constituem o ensino e aprendizagem do músico popular. Essa literatura está mais trabalhada no capítulo III, mas também se interrelaciona com os outros capítulos da dissertação.

Por fim, a quarta categoria, possibilitou a identificação e análise dos estudos que tratam especificamente da guitarra elétrica, dando ênfase às produções científicas mais direcionadas para a formação do guitarrista, conforme já evidenciado no início deste capítulo. Essa literatura está trabalhada mais diretamente neste capítulo I e nos capítulos III, mas, como constitui o eixo central da investigação aqui apresentada, dialoga consideravelmente com as demais partes deste estudo, sobretudo as que tratam do universo empírico investigado e que estão mais explicitadas nos capítulos IV e V.

#### 1.5.2.2 Análise dos documentos

Conforme explicitado anteriormente, os documentos coletados para este trabalho se restringiram aos documentos legais que orientam os cursos de guitarra da UFPB, portanto os projetos políticos pedagógicos dos três cursos investigados. Na análise desse material, foi dada ênfase aos três aspectos fundamentais: 1) a proposta definida para os cursos a partir de parâmetros mais gerais; 2) a definição curricular estrutural das disciplinas; 3) e as ementas e definições específicas para o ensino do instrumento. Essa análise está mais diretamente explicitada no capítulo III desta dissertação.

#### 1.5.2.3 Análise dos questionários

Embora tenha sido aplicado o mesmo questionários para os estudantes dos três cursos, eles foram identificados de maneira separada, ou seja, cada curso tinha um pasta onde estes eram direcionados. Esse processo foi necessário para que houvesse a possibilidade de se ter uma leitura separada dos aspectos de cada curso, pois, embora esse trabalho tenha em um primeiro momento da pesquisa um interesse na busca pelos dados coletivos destes estudantes, estamos tratando de cursos bem distintos e, sendo assim, houve a necessidade de segmentar os dados por curso em determinado momento do trabalho.

Assim, os dados coletados alimentaram um programa de construção, edição e formatação de gráficos, que forneceu uma melhor visualização dos dados, bem como os cálculos de porcentagens necessários para uma melhor apreciação e comparação entre os resultados obtidos.

#### 1.5.2.4 Realização das transcrições textuais e a análise dos depoimentos

Os relatos obtidos através das gravações foram transcritos de forma que possibilitassem, textualmente, uma leitura acurada do conteúdo de cada depoimento. A partir das transcrições textuais, busquei dar vida ao texto, incorporando às transcrições elementos relacionados à dinâmica da fala, como pontuações, destaques, prolongamentos do pensamento, entre outros aspectos. Foi realizada também uma limpeza e pequenos ajustes na apresentação linguística das citações, com vistas a elucidar o sentido do que estava sendo dito, mas sempre com a preocupação de não alterar a conotação e a especificidade do discurso apresentado. Assim foi possível transformar os depoimentos transcritos em textos mais contextualizados com as questões tratadas pelos entrevistados, facilitando o entendimento do leitor, sem distorcer o sentido original da fala.

A partir das transcrições, busquei uma compreensão do sentido que alicerçava o depoimento, transcendendo o que explicitamente estava sendo dito na fala. Em suma, a partir de uma visão mais abrangente favorecida pela imersão no campo, foi possível compreender o que estava sendo dito de forma conotativa, fazendo com que o discurso ganhasse uma dimensão maior do que seria possível se perceber nas palavras.

Os procedimentos apresentados nesta parte foram de fato os que forneceram o suporte para a apresentação e análise dos dados. Certamente outros recursos organizacionais e analíticos foram aplicados, em segundo plano, dada a natureza multifacetada dos dados coletados, mas poderão ser compreendidos e identificados ao longo da discussão realizada nos demais capítulos do trabalho. A estrutura delineada a partir do capítulo seguinte visa apresentar os principais resultados alcançados ao longo da pesquisa, buscando, de forma sistêmica e didática, elucidar as principais descobertas propiciadas pela investigação da questão central que norteou o estudo e que é o cerne das discussões e análises realizadas neste trabalho.

## CAPÍTULO 2

### Música popular: concepções e perspectivas

A escolha de um capítulo que trate de questões acerca da música popular se faz necessário pelo fato da guitarra elétrica ser um instrumento intimamente ligado a esse tipo de fazer musical. Considerando que este trabalho busca compreender questões referentes à relação do processo de ensino/aprendizagem desse instrumento nos cursos nos quais está inserido na UFPB, dados de como esse fenômeno musical (a música popular) ocorre, a sua construção, bem como a inserção da guitarra em seu contexto, contribuirão para o enriquecimento da pesquisa e para o entendimento de comportamentos existentes nesse processo.

Cabe ressaltar que estou tratando aqui de algo que engloba, em seu arcabouço, um universo de expressões oriundas das mais variadas manifestações possíveis, no que se refere à presença da música e sua relação com os indivíduos nos diversos contextos sociais. Sendo assim, dada a dimensão deste fenômeno, foi de suma importância focalizar as discussões em um fragmento desse todo que se encontrasse mais próximo dos objetivos a serem observados por esse trabalho.

Logo, é importante entendermos que para esse fim, o fenômeno que observei trata da música popular em seu contexto urbano; e que o mesmo, por si, já possui dimensões extensas e, sendo assim, não cabe a esse espaço do trabalho a incumbência de se aprofundar, mas apenas trazer alguns dados históricos e sociais para que possamos entender melhor a relação entre os indivíduos e as diversas experiências advindas desse tipo de fazer musical.

A escolha se deu pela observação da presença desse seguimento da música popular nas instituições de ensino superior; ou seja, o material utilizado bem como o repertório apresentado é norteador, em sua grande maioria, pela presença do estudo do *Jazz* (de uma maneira geral) e demais gêneros que foram, de alguma forma, influenciado por ele, ou, ainda, possuem características concernentes ao mesmo.

No Brasil, podemos observar a presença do *Choro* e da *Bossa Nova* nos currículos – o que leva a confirmar a afirmação anterior, pois o *Choro* traz em si o elemento da improvisação, característica comum ao *Jazz*; já a *Bossa Nova* possui harmonias sofisticadas além de outros elementos que aproximam bastante os dois gêneros (*Bossa* e *Jazz*). Porém, devo salientar que os currículos não se limitam apenas a esses gêneros.

Desenvolvi o capítulo trazendo em um primeiro momento uma visão atual de como a música está presente no cotidiano das pessoas, observando para isso o quanto o avanço da

tecnologia foi importante para a disseminação e consolidação desse fenômeno. Observo também sua relação com as demais expressões artísticas.

Em um segundo momento, reflito como se deu a construção desse fenômeno focando o seu nascedouro nos EUA, isso por entender que de lá podemos observar a ideia de desenvolvimento da música popular em simultaneidade com a criação da indústria fonográfica, bem como outros meios de se difundir, criando assim um certo modelo para o resto do mundo. Em seguida, discuto questões referentes aos elementos estéticos pertencentes a esse fenômeno com a ideia de chamar a atenção para a importância de se observar tais elementos quando se busca discutir o processo de ensino aprendizagem desse tipo de fazer musical.

Trago, também, em tópico seguinte, uma discussão acerca do surgimento e desenvolvimento desse fenômeno no Brasil, encaminhando a mesma ideia de discussão no Estado da Paraíba. Por fim, discorro sobre como a guitarra elétrica ao longo do tempo se incorporou aos mais variados gêneros mencionados até aqui, sendo alguns pertencentes à sua época e outros já existentes bem antes do seu surgimento.

## **2.1 – A música popular e sua inserção social**

Nos tempos atuais, com o advento da tecnologia tornando cada vez mais rápida a interação entre pessoas em locais distintos e proporcionando cada vez mais a possibilidade de troca de conhecimentos e materiais, o contato com as artes, de uma forma geral, se tornou mais dinâmico e acessível. Hoje as artes atreladas às tecnologias podem ser apreciadas de várias formas. Por exemplo: é possível fazer uma “visita” a um museu sem ter que sair de casa, contemplando de forma virtual seus ambientes, bem como as obras expostas nos mesmos através da tela de um computador; assistir a uma peça teatral registrada em um *tablet*; possuir e ler vários livros em um leitor digital; ver um filme em um aparelho *smartphone*; ou, até mesmo, ouvir vários discos contidos em um *pendrive* no som de um carro ou em um *MP3 player*.

Nesse sentido, é possível observar que a música, através dessa acessibilidade às artes, tem feito parte do cotidiano das pessoas, estando presente em várias partes do dia e de formas diferentes. Seja em um momento de lazer e descanso ou numa academia de ginástica; em um culto religioso ou numa festa profana; em um *MP3 player* com um *headphone*, enquanto se espera o ônibus, ou no som do carro na ida para o trabalho; numa propaganda de TV ou num

toque de celular. Logo, de uma sala de concertos a um aparelho telefônico, podemos ver que a música ocupa um espaço considerável na vida das pessoas, tornando-se assim uma ferramenta de expressão que atende aos mais diversos interesses, sejam eles comerciais (que buscam utilizá-la com vistas a um retorno financeiro) ou ideológicos (em que passa a ser um recurso onde os ideais são transmitidos), sendo apreciada de acordo com a identificação do ouvinte em relação com o que há em seu entorno.

Porém, é importante entender que isso ocorre porque “a música, assim como toda arte, é ligada ao seu tempo, ela é a expressão viva de sua época [...]” (HARNONCOURT, 1998, p. 20). Sendo assim, essa afirmação nos faz refletir acerca desses novos formatos apresentados pela música hoje, e sua relação com a sociedade. Isso ocorre porque vivemos em uma era em que grande parte das ações que envolvem as pessoas em seu cotidiano – no contexto urbano – se encontram regidas pelas transformações tecnológicas. Tais características fazem com que se desenvolva uma sociedade em constante transformação, lidando com as diversas mudanças oriundas dessas tecnologias, desde a forma de se comunicar até as maneiras de como operacionalizar as tarefas do dia a dia, e isso nos mais variados setores que compõem uma sociedade.

Podemos observar que em quase todas as áreas que permeiam a vida de um ser humano, as tecnologias vêm influenciando de forma direta. Assim, direcionando nossa discussão para as artes, e de forma mais específica para a música, é possível observar que, dentre todas as maneiras em que as artes se manifestam, a música é uma das que se apropria desses recursos tecnológicos para se tornar mais acessível.

A música é um dos elementos primordiais na composição de uma sociedade. Muito além de um simples recurso para divertimento dos indivíduos, ela sempre esteve entrelaçada com o seu tempo, participando de forma ativa de todas as construções, rupturas e desdobramentos inerentes a um processo de surgimento e desenvolvimento de uma sociedade. “Desde a Idade Média até Revolução Francesa” – e para mim até os tempos atuais – “a música sempre foi um dos pilares de nossa cultura, de nossa vida” (HARNONCOURT, 1998, p.13).

Detentora de um poder de penetração que atinge as mais diversas camadas de uma sociedade, capaz de se apresentar de maneiras diversas, tais como Erudita, Popular, Folclórica, Religiosa etc., desenvolvendo dicotomias históricas, bem como fazendo a fusão entre elas, a música:

[...] é, talvez, o indicador mais sensível da cultura e, de todas as artes, a mais intimamente ligada à atitudes e pressupostos inconscientes sobre a qual construímos nossas vidas dentro de uma sociedade (que deve obedecer o fato que em todas as culturas, a música é a arte mais intimamente associada com a prática da magia) (SMALL, 1989, p. 87)<sup>6</sup>.

O que faz então ser a música essa expressão artística tão relacionada com atitudes e, de certa forma, comportamentos do dia a dia de uma sociedade? Pensando nos tempos atuais, talvez o fato de ser hoje, entre todas as artes, uma tão acessível de ser apreciada, podendo inclusive ser “consumida” em simultaneidade com outras atividades, como visto anteriormente (numa academia de ginástica enquanto se pratica exercícios, no som do carro etc.). Entretanto, ao longo do tempo, também podemos observar que outro ponto relevante é quanto à sua relação com as outras formas de se conceber arte. A música está no cinema, nas novelas, nos seriados – isso com relação à arte em vídeo –, está no teatro, está na literatura (através de poesias musicadas, como exemplo), tem com a dança uma relação direta, e pode estar presente em uma exposição de artes plásticas, ou no som ambiente de uma galeria de arte.

Além desses aspectos, pode observar que as nações possuem seus hinos, assim como clubes e associações; as marcas possuem seus *jingles*, assim como os telejornais seus temas; os cultos possuem seus louvores, as manifestações populares, seus cantos; os carros de propaganda pelas ruas, bem como as lojas e suas caixas de som; nas brincadeiras de roda e no “parabéns pra você” de uma festa de aniversário. Enfim, pode constatar realmente o quanto a música está presente no dia a dia das pessoas, contando e “cantando” sua história ao longo dos tempos.

Baseado no que discuto até aqui, pode inferir que, dentre as várias formas de manifestações artísticas existentes, a música realmente usufruiu (e usufrui) de os recursos da tecnologia para se tornar cada vez mais acessível. Porém, voltando um pouco na história, é possível observar que a música para ser apreciada tinha seus espaços e agentes bem delimitados, e seu poder de alcance se restringia às pessoas que – de forma direta ou indireta – se encontravam nesses espaços, a exemplo dos concertos musicais, dos cultos e ritos, das manifestações folclóricas etc. É a partir desse ponto que quero de discutir acerca de como se deu esse processo de disseminação, sobretudo no fenômeno musical que conhecemos como “música popular”, desenvolvendo uma discussão entre elementos históricos, sociais, culturais

---

<sup>6</sup> [...] es quizá el indicador más sensible de la cultura y, de todas las artes, la más estrechamente vinculada con las actitudes y supuestos inconscientes sobre los cuales construimos nuestras vidas en el seno de una sociedad ( a lo cual debe de obedecer el hecho de que, en todas las culturas, la música sea el arte más intimamente asociado con lá práctica de la magia).(SMALL, 1989, p. 87)

e também estéticos para este trabalho, na ideia de fornecer elementos pra uma discussão em capítulos vindouros.

## 2.2 – A construção de um fazer musical tido como popular

Por se tratar de algo tão complexo, havendo várias vertentes possíveis de se enquadrar no termo música popular, trago para esse momento do trabalho uma discussão voltada para o termo em seu contexto urbano. Assim, inicio a discussão apresentando tal fenômeno sob a luz de Napolitano (2002) quando nos mostra que:

Aquilo que chamamos de música popular, em seu sentido mais amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com o padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). [...] Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento de classes populares e médias urbanas. Essa nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse (p. 11-12)

Busco aqui identificar as características desse tipo de música popular que estamos discutindo, para que possamos observar que não se trata da expressão em seu sentido mais amplo, porém, parte dela, que se vestiu aos moldes de interesses econômicos, mas que também usufruiu dos mesmos para disseminar seus ideais e, para isso, também trouxe (e se apossou) de elementos pertencentes à música em seu contexto mais “puro”<sup>7</sup> (em suas matrizes), através de experiências vividas com tais expressões.

Logo, é preciso entender que estou tratando aqui de um objeto específico, que, embora se expresse de maneira multiforme dentro dessa especificidade, para se consolidar apresentasse baseado em um determinado molde, utilizando-se de recursos que possam registrar seu conteúdo à medida que sofre influências e intervenções dos mesmos. Nesse sentido, a música popular “se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura-fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis)” (NAPOLITANO, 2002, p. 12).

O objetivo de se identificar esse objeto, dessa maneira, e para que possamos desmistificar alguns pontos referentes à música popular que está entrando na academia,

---

<sup>7</sup> Entendamos aqui a ideia da música em seu sentido étnico, ou seja, a que está presente em eventos distintos como uma cantoria, uma ciranda, um coco de roda, um aboio, uma lavagem de roupa, um culto religioso, etc.

entendo que elementos como a escrita estão presentes desde seu nascedouro, e foi exatamente através de recursos como esse que se tornou possível a presença de alguns elementos e gêneros (da música popular) no ensino acadêmico.

Logo, diferente do que se entende por muitos como música erudita<sup>8</sup>, aquela que se apresenta como música popular nasce não de um só berço; sendo assim, permeada de várias características oriundas das mais diversas experiências humanas, no que se refere às suas relações sociais, inclusive com a própria música erudita. Sendo assim, é possível observar que dentro deste contexto amplo há um segmento que apresenta ao longo do tempo, dentre várias características, uma relação estreita com a produção industrial, tornando-se, principalmente nos tempos atuais, um bem de consumo. Logo, a melhor forma de entender esse processo é voltarmos nosso olhar para onde ele teve seu início; sendo assim, um bom exemplo a ser observado são os Estados Unidos da América.

Small (1989) faz uma análise da cultura musical que se constituiu nos Estados Unidos desde a chegada dos primeiros colonos até a década da publicação de sua obra. Sobre o objetivo de tal análise, o autor comenta:

[...] este capítulo não pretende ser uma revisão exaustiva da música daquele país, e sim intenta simplesmente oferecer uma interpretação de certos aspectos da dita música a luz das idéias apresentadas nos capítulos anteriores, e em particular a luz do ideal de liberdade individual sobre o qual se edificou aquela república (SMALL, 1989, p. 154)<sup>9</sup>.

O autor inicia seu relato a partir da chegada dos colonos ingleses, no começo do século XVII, à terra a qual denominaram Nova Inglaterra. Apesar de virem de uma época de ouro da música inglesa, desembarcando na Nova Inglaterra músicos experientes tanto em música sacra como secular, os navios nos quais chegaram só tinham a capacidade de carregar instrumentos menos volumosos e menos delicados. Nesse sentido, o autor aponta que “os

---

<sup>8</sup> Entendamos a Música Erudita (ou ainda Clássica e/ou de Concerto) aqui como sendo uma que conseguiu, ao longo dos anos, desenvolver estilos e escolas de maneira sistematizada, num processo quase que encadeado, produzindo uma grande estrutura no que se refere a tipos de instrumentos, formas de compor, espaços para apresentações e até mesmo maneiras de se vestir e se comportar dos agentes envolvidos nesse fenômeno, todos tendo como origem a Europa fornecendo tais características para os demais continentes onde essa música iria se desenvolver, tendo como maior produtor o mundo ocidental.

<sup>9</sup> [...] este capítulo no pretende ser una revisión exhaustiva de la música de aquel país, sino que intenta simplemente ofrecer una interpretación de ciertos aspectos de dicha música a la luz de las ideas presentadas en los capítulos anteriores, y en particular a la luz del ideal de libertad individual sobre el la cual se edificó aquella república (SMALL, 1989, p. 154).

primeiros colonos só puderam desfrutar de um tipo de música simples e funcional, quer dizer, música para as ocasiões sociais e para o culto”<sup>10</sup> (SMALL, 1989, p. 133).

No decorrer do século XVII, as árduas condições de vida dos colonos fizeram com que houvesse uma declinação inevitável na capacidade de ler e escrever música, convertendo-se a música ali realizada em uma tradição popular e oral (SMALL, 1989). Alguns músicos ditos educados buscavam impor ao povo o que eles chamavam de um “canto regular”, mas a falta de instrumentos acompanhantes e de partituras escritas levava cada sujeito a cantar, no coral, em alturas e ritmos diferentes.

Alguns músicos, defensores do canto regular, publicaram ao longo do século XVIII diversos livros com a intenção de ensinar a cantar e acabar com o que eles acreditavam ser “uma corrupção da maneira de cantar hinos”<sup>11</sup> (SMALL, 1989, p. 136). Nessa época também apareceram escolas de canto dirigidas por músicos ambulantes, que deram origem, nos fins do século XVIII, ao primeiro grupo de compositores norte-americanos nativos:

O grupo, que chegou a ser conhecido como a First New England School, estava formado por homens humildes, que se denominava mais como *tunesmiths* (forjadores de melodias) do que compositores, porque se consideravam artesãos cuja função, como a do ferreiro ou a do construtor de carroças, consistia em servir à comunidade (SMALL, 1989, p. 137)<sup>12</sup>.

Uma característica marcante dos *tunesmiths* foi a prioridade dada por eles à melodia em detrimento da harmonia, assim como à criatividade individual sobre as regras dos tratados musicais europeus. Algumas mudanças nos planos sociais e musicais começaram a se delinear no início do século XIX. Estas se deram através de músicos como Lowell Mason, que inseriu a música no mundo dos negócios e a instituiu como um bem de consumo. Com publicações simplificadas de obras de compositores europeus, a música da corrente dita “clássica”, nos Estados Unidos, passou a ser uma inexpressiva imitação do romantismo alemão. O triunfo da tradição harmônico-tonal europeia entre os norte-americanos foi análogo aos produtos da ética protestante: o capitalismo e a industrialização (SMALL, 1989). Contudo, nas áreas rurais daquele país as antigas tradições mantiveram-se intocadas até o século XX.

---

<sup>10</sup> “[...] los primeros colonos sólo pudieron disfrutar de un tipo de música simple y funcional, es decir, música para las ocasiones sociales y para el culto. (SMALL, 1989, p.133).

<sup>11</sup> “[...] una corrupcion en la manera de cantar los hinos.” (SMALL, 1989, p.136).

<sup>12</sup> El grupo, que llegó a ser conocido como la First New England School, estaba formado por hombres humildes, que se llamaban a sí mismos *tunesmiths* [forjadores de melodías] más bien que compositores, porque se consideraban artesanos cuya función, como la del herrero o la del constructor de carros, consistía en servir la comunidad. (SMALL, 1989, p. 137)

É importante observarmos também que outros elementos advindos da Europa, que não os da música erudita, também estavam servindo de base para o que se construía como protótipo do que viria a ser a música popular. Napolitano (2002) observa que:

Apesar desta tendência “melódico-sinfônico-operístico”, que fica mais claro no final do século XIX, não podemos esquecer as danças de salão que saíram da Europa na década de 1840 e se tornaram uma febre mundial, como a valsa, a polca, a mazurca e o *schottish*, tão importantes para a história da música popular brasileira, por exemplo. (NAPOLITANO, 2002, p.17)

Mais um aspecto abordado por Small (1989) sobre a música norte-americana é a fusão entre as tradições africanas e europeias<sup>13</sup>. Um exemplo desta fusão é o *Blues*, que se assemelha à música dos peregrinos pela sua ambígua relação com a harmonia tonal. Entretanto, o blues tem caráter popular e vem de uma tradição essencialmente oral, onde seus cantores convertiam-se em líderes na comunidade negra. Juntos, o gênero *Country and Western* e o *Blues* foram a base do *Rock'n'roll*.

Outro exemplo é o *Jazz*. Este gênero, por sua vez, era realizado por músicos formados na tradição europeia da música de concerto, oriundos da sociedade branca. Segundo Small (1989), duas de suas características marcantes foram o abandono da ideia estrutural do baixo fundamental e o uso da progressão harmônica como recurso expressivo. Outra característica apresentada por Hobsbawn (1989) é que “o *Jazz* surgiu no ponto de intersecção das três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã” (p. 61).

As várias fases pela qual passou o *Jazz* no século XX se diferenciam a partir da influência étnica: o *swing*, executado em sua maioria por músicos brancos, caracterizou-se pela harmonia complexa; já o *bebop*, executado por músicos negros, valorizava mais o ritmo. Para Small (1989), no momento em que o *Jazz* abandonou a tonalidade e incorporou uma “heterofonia modal, inclusive atonal”<sup>14</sup> (p. 145), ele deixou de ser uma música popular para transformar-se em uma arte mais elitizada – podemos dizer que o mesmo fenômeno ocorreu mais tarde, no Brasil, com a Bossa Nova.

Mais um aspecto importante é que a também elitizada música de concerto começou a incorporar elementos das tradições populares nos Estados Unidos, com compositores como Charles Edward Ives. Small (1989) afirma que Charles Ives foi, em sua época, “o único compositor que reúne todos os fios da música especificamente norte-americana para

<sup>13</sup> Sobre esse tema ler também “A História social do Jazz” (HOBSBAWM, 1989).

<sup>14</sup> “[...] heterofonia modal, incluso atonal” (SMALL, 1989, p.145).

entrelaçar com os de tradição europeia”<sup>15</sup> (p. 146). Essa experiência também ocorreu posteriormente com outros compositores com a ideia de se firmar uma expressão musical como sendo nacional. Nesse sentido, é possível observar que

Nos diversos países das Américas, no processo de afirmação da música popular nacional e da erudita “nacionalista”, não só o mundo erudito buscou suas inspirações no popular (o choro para Villa Lobos, o *blues* para Gershwin), mas também o mundo da música popular se favoreceu pelo entrecruzamento menos delimitado da tradições e universo de escuta. (NAPOLITANO, 2002, p. 19)

Além disso, alguns compositores ditos “de concerto” primaram em sua música pela liberdade de criação durante o século XX. Entre eles estão nomes como John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), La Monte Young (1935), Steve Reich (1936), Terry Riley (1935) e Harry Partch (1901-1974). Outras características destes são o experimentalismo, o uso de instrumentos não convencionais e o uso não convencional de instrumentos tradicionais, e a exploração global de todos os elementos musicais.

A partir dos anos de 1950, no pós-guerra, a música foi porta-voz dos ideais norte-americanos em sua colonização cultural global. Com a Europa arrasada, os EUA emergiram como potência mundial na economia, na política, no poderio científico e militar e na indústria cultural, principalmente nos ramos fonográfico e cinematográfico. Essa vertente de se ter a música como porta-voz dos ideais sociais, numa ideia de se transmitir reflexões acerca de questões diversas concernentes ao cotidiano social (de temas políticos aos domésticos) passa a ser uma das fortes características desse tipo de música popular que estamos tratando aqui.

Os gêneros populares norte-americanos influenciaram a música em vários países do mundo, através do *Blues*, *Country*, *Jazz*, *Rock’n’roll*, *Gospel*, *Dance*, *Pop* e, atualmente, o *Hip-hop*. Entretanto, a migração de várias etnias para os Estados Unidos fez com que suas músicas fossem também incorporadas, e emergiram outras fusões como o *Reggae*, a *Salsa*, o *Latinjazz*, entre outros.

Sendo assim, com o passar do tempo, os EUA passaram a produzir a maior parte da música midiática mundial, e suas técnicas estilísticas são referências em escolas de alguns instrumentos (dentre eles a guitarra elétrica), como na formação *Power trio*, *Bigbands* e também canto. Quanto a este último, é possível escutarmos há muitos anos no rádio e

---

<sup>15</sup> “[...] El único compositor que reúne todos los hilos de la música específicamente norteamericana para entrelazarlos con los de la tradición europea” (SMALL, 1989, p. 146).

televisão o uso do *belting*<sup>16</sup> como recurso por muitos cantores e cantoras (em recordes de venda), tanto americanos como os de outros países (no Brasil: Sandy, Ana Carolina e Aline Barros são bons exemplos).

Outro traço da sociedade de consumo no qual tal indústria está inserida é o conceito de obsolescência planejada, que traz a ideia de que as mercadorias tem um prazo de validade curto, fazendo com que o consumo aumente. Sobre isso Penna (2002) comenta:

A lógica da produção massificada de bens culturais leva, sem dúvida, a uma padronização excessiva, relacionada à homogeneização do gosto e à ampliação do consumo. Mas é necessário contextualizar historicamente essa questão, compreendendo que, nas sociedades industriais capitalistas, centradas no mercado de consumo, os bens culturais – incluindo a música – tornam-se mercadoria. Nesse quadro encontramos a repetição incessante de fórmulas composicionais, com pequenas variações para configurar uma novidade, mas uma novidade que possa ser reconhecida como familiar, compreensível e portanto significativa, e ao mesmo tempo suficientemente “nova” para levar à compra do atual “sucesso das paradas”. (p. 91)

Logo, é possível observar que um ideal de liberdade individual presente na sociedade dos Estados Unidos se reflete em sua música, assim como o capitalismo, com o qual esta se transforma em um bem de consumo. Outro aspecto observado foi o surgimento de uma tendência para produção de um material didático que, embora sofresse influência dos conhecimentos advindos da música europeia de cunho erudito, trazia a ideia de facilitar o entendimento levando o indivíduo à prática do fazer musical, ou seja, um material e uma escola voltada para aquela expressão musical como fim.

É importante observar que tais experiências apresentadas aqui, tomando os EUA como exemplo, não significa dizer que ocorreram apenas lá. Apenas tomei essas experiências com vistas a observá-las como um parâmetro, pois de lá surgiram muitos moldes que passaram a ser referências no que se refere à criação, produção e disseminação da música popular em si, bem como para o ensino da mesma – atentando sempre para o fato de não se tratar de um fenômeno puro, mas permeado de influências advindas de outros países e continentes.

Assim, é possível entender que estamos tratando de algo muito ligado à relação cotidiana entre o fenômeno e os indivíduos. Relação que não se limita a lugares fixos apenas, em eventos pré-determinados, mas, sim, uma expressão que traz em si a possibilidade de reflexões mesmo quando não está sendo executada, capaz de transmitir ideais e interesses

---

<sup>16</sup> Belting é uma técnica de canto usada em diversos gêneros musicais, como rock, pop, gospel, e jazz, mas especialmente conhecida pela sua adoção no teatro musical americano. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Belting>

diversos através de elementos que se montam e remontam num processo dinâmico; sendo assim, capaz de absorver e ser inspirada por várias experiências nessa interação entre a música e as pessoas ao longo da história, seja recente ou antiga, pois,

Na música popular encontram-se vários aspectos da antiga compreensão musical: a unidade poesia-canto, que nos primórdios foi tão importante, a unidade ouvinte-artista, e ainda a unidade música-tempo; a música popular nunca tem mais de uns cinco ou dez anos, portanto, é parte integrante do presente. Talvez com a ajuda da música popular possamos ter uma ideia do que a música antigamente representava na vida das pessoas [...] a música popular é atualmente uma parte essencial da vida. (HARNONCOURT, 1989, p. 25)

É possível observar que mesmo buscando identificar de que demanda estou tratando dentro do contexto amplo ao qual se aplica o termo música popular, essa, em seu caráter urbano, ainda se apresenta de maneira multiforme, abarcando e se entrelaçando com vários elementos sócio-musicais. Todavia, faz-se necessário identificar com mais detalhes alguns elementos que apresentam tal fenômeno de maneira mais segmentada. Para isso, apresentarei no tópico seguinte alguns elementos que ajudarão a identificar melhor esse segmento da música popular aqui discutido.

### **2.3 – Elementos estéticos na música popular**

Quero neste momento discorrer sobre essa música popular urbana buscando identificar alguns elementos estéticos que possam ser analisados com vistas a entender a adaptação da guitarra elétrica após seu surgimento. Sendo assim, se no tópico passado foi analisado uma fatia desse enorme bolo chamado música popular, quero aqui discutir um pouco sobre alguns ingredientes contidos nessa massa, pois, se por um lado, o termo em sua totalidade apresenta-se quase impossível de ser definido, como disse Napolitano (2002), trata-se de um “objeto-não-identificado” (p.7), por outro, fechando o foco para a vertente aqui discutida, é possível fazer uma reflexão acerca de como olhar para tal; portanto, como sendo uma expressão musical extremamente aberta às influências, agindo como uma espécie de esponja, apta a absorver vários elementos pertencentes a outras expressões que se encontram em seu entorno, “liquidificá-los” e apresentar uma outra expressão, porém recheada de todas essas influências. Sobre isso é possível observar que:

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, áreas de ópera, *bel canto*, corais etc...), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). (NAPOLITANO, 2002, p.11-12)

Se olharmos para a sua construção, veremos que ela abraçou essas diversas expressões que a cercavam, interagindo com os elementos anteriores, os de sua época, bem como absorvendo rapidamente os elementos que apontam para os caminhos futuros na construção da música. Exemplificando, podemos ver na música popular a aceitação de elementos diversos no seu processo de construção, desde a parte de instrumentação – em que, além dos instrumentos contemporâneos à sua criação, admite com total liberdade o uso de instrumentos reconhecidos como pertencentes a um outro tipo de fazer musical, como trompas, oboés e até mesmo as cordas, instrumentos comumente encontrados em um fazer musical característico de música de orquestra; pífanos, rabecas, tambores de corda e outros instrumentos percussivos ligados a um fazer musical folclórico (e rural) e ainda com sintetizadores e equipamentos eletrônicos –, até as formas de se compor, interpretar, harmonizar, arranjar etc.

### **2.3.1 – A condução rítmica e os gêneros**

Entre os três elementos que estão relacionados com o que tem sido difundido ao longo do tempo como sendo as partes da música – Harmonia, Melodia e Ritmo –, gostaria de destacar para além dessa observação a questão da condução rítmica, identificada como “batida” por alguns e “levada” por outros, entendo que é nesse elemento estético da música que identificamos e legitimamos o que ouvimos como sendo os gêneros. Por exemplo, se adotarmos uma melodia executando-a em simultaneidade com conduções rítmicas diferentes para uma plateia “X”, e questionarmos quanto a que tipo de “gênero” pertence, iremos notar que a resposta se dará não pelo fator melódico, mas pela condução rítmica, ou seja, a melodia de uma música é um elemento que pode ser “encaixado” em diversas conduções rítmicas, porém, são elas (as conduções rítmicas) que nos fazem detectar os gêneros.

É comum encontrarmos na música os termos re-harmonizar (gerar um novo caminho harmônico para uma melodia já existente) e rearranjar (é nesse termo que se torna possível o exemplo dado acima, em que uma mesma melodia pode “transitar” em elementos rítmicos que representam gêneros diversos, bem como novas possibilidades de ornamentos e

instrumentação). Todavia, não conheço o termo “re-melodiar”, isso por entender que a melodia representa a alma de uma música; ou seja, a expressão máxima de identificação da obra, mas não seu gênero.

Termos como *groove*, *fifs*, *pegada*, *swing*, *levada*, *batida* são comumente utilizados na música popular para identificar as conduções rítmicas dos diversos gêneros existentes, bem como para identificar variações de estilos nos mesmos. Na construção desse elemento, cada instrumento passa a desenvolver uma espécie de vocabulário referente à maneira de como se tocar os gêneros; ou seja, o *groove* da bateria no samba, a *levada* do baixo no frevo, o *rif* da guitarra no *blues*, a *batida* do violão na Bossa Nova etc. É importante observar que, embora elementos harmônicos e melódicos possam ser utilizados no processo de criação dessas conduções, o fator ritmo é predominante para identificação do gênero.

Outro ponto é que tal aspecto identifica o papel de cada instrumento na ocasião da condução coletiva, como também os capacita em determinadas situações para assumir o papel da condução sozinhos. Um exemplo do que estamos tratando aqui pode ser o de João Gilberto com a Bossa Nova. Napolitano (2001) tratando das inovações trazidas por João Gilberto para música brasileira em 1959 mostra que ele:

[...] havia demonstrado que o violão servia para algo mais do que realizar o acompanhamento melódico do cantor. Com a batida de João Gilberto, o violão parecia uma verdadeira orquestra: era rítmico e harmônico ao mesmo tempo. (p. 30)

Deixando de lado o olhar romantizado dessa observação, podemos perceber que o autor nos traz um exemplo claro do que tratei acima; ou seja, um instrumento que antes estava inserido em um contexto de seção rítmica coletiva, passa a assumir sozinho a mesma função. Esse fator foi importante tanto para o gênero como para o instrumento, pois a Bossa Nova seguiu produzindo obras com estruturas orquestrais e em variadas formações instrumentais, porém o violão sempre ocupando lugar de destaque no que diz respeito à condução rítmica do gênero.

Outro aspecto positivo que essa experiência gerou para a música brasileira foi o fato de vários outros artistas desenvolverem seus estilos na maneira de conduzir o violão para suas obras. Nomes como João Bosco, Djavan, Lenine, Toninho Horta, Guinga, Filó Machado, Gilberto Gil, Chico Cesar, Adeildo Vieira construíram batidas que passaram a identificá-los como também influenciar outros músicos a partir dos elementos contidos nas mesmas. Nesse processo de construção, os instrumentos de percussão fornecem as células rítmicas que compõem os gêneros e é a partir delas que se constroem as batidas e levadas através da

adaptação desses elementos para os de característica melódico/harmônico (baixo, violão, guitarra, teclado, acordeom etc.)<sup>17</sup>. Todo esse exemplo dado tomando como padrão a Bossa Nova, pode ser observado em vários outros gêneros, e não só da música popular brasileira, mas, nas mais diversas expressões da música popular pelo mundo inteiro, fazendo assim com que, na construção de um currículo para o ensino da guitarra, esse aspecto mereça uma atenção devida, pois sem dúvida estamos tratando aqui de um elemento importante para o ensino, não só da guitarra, mas dos demais instrumentos relacionados à música popular.

### 2.3.2 – Os instrumentos

A música popular pode ser (e é) executada pelos mais variados tipos de instrumentos. Ao longo do tempo, muitos arranjos foram desenvolvidos para esse tipo de fazer musical utilizando os mais diversos tipos de combinações; ou seja, de uma voz e um violão (acompanhados de um banquinho) a uma grande orquestra. Porém, assim como instrumentos como oboé, fagote, tímpano parecem pertencer à música erudita, outros, como bateria, baixo elétrico, guitarra, teclado, recebem a mesma visão quanto à música popular.

Esse ponto é importante pelo fato de que os elementos contidos na música popular podem ser desenvolvidos em instituições de ensino sem que haja a necessidade da presença desses instrumentos<sup>18</sup>, porém, parece que o que legitima a entrada do ensino da música popular na academia é, além dos elementos necessários para o ensino desse fenômeno, a presença desses instrumentos. Sendo a guitarra elétrica junto com o teclado, em maior escala, os que quebram paradigmas.

Assim, gostaria de apontar abaixo alguns dos instrumentos que se fazem presente na construção das mais variadas texturas existentes que legitimam a música popular. São eles:

- Bateria
- Percussão (os mais variados tipos de instrumentos que compõem essa seção, porém, de menor uso aqueles de característica sinfônica)
- Baixo Elétrico (também o acústico, sobretudo no Jazz)
- Violão (e toda sua família, da maneira mais ampla possível)

<sup>17</sup> Sobre essa questão acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=EP-fnWlwksY>. Nesse vídeo, artistas como Lenine, João Bosco, dentre outros, explicam como desenvolvem suas levadas através da influência dos instrumentos percussivos.

<sup>18</sup> Como exemplo deste ponto, podemos observar o programa de ensino da UFRGS, onde se oferece o curso de bacharelado em música popular com um currículo que não apresenta o ensino de instrumento, havendo apenas a presença do Violão e do Teclado mas não como habilitação e sim em disciplinas de Práticas Instrumentais. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod\\_curso=338](http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338). Acesso em: 02 de janeiro de 2015.

- Guitarra Elétrica
- Teclado (também o Piano)
- Acordeom (e sua família)
- Saxofone (toda a família)
- Flauta Transversal
- Clarinete
- Trombone (toda família, incluindo aqui também a Tuba)
- Trompete (principalmente em *Bb*)
- Voz

A importância desse ponto se dá no fato do ensino da guitarra elétrica estar relacionada, de certa forma, ao convívio com esses instrumentos das mais variadas formas. É possível observar que esses instrumentos estão presentes na construção da história da música popular, principalmente no contexto ao qual estamos tratando neste trabalho.

### 2.3.3 – As tecnologias

Embora possam ser praticadas por instrumentos acústicos em várias formações, as experiências com a audição da música popular quase que em sua totalidade necessitam de um equipamento de som para sua projeção. Assim, ao longo do tempo várias empresas investiram (e ainda investem) no desenvolvimento de vários equipamentos para esse fim.

Muitas são as tecnologias aplicadas no desenvolvimento de equipamentos como microfones, mesas de som, amplificadores, caixas acústicas, alto-falantes, periféricos, além dos mais variados acessórios para atender às necessidades da performance na música popular, seja no palco ou no estúdio. A indústria do áudio tem grande relação com a trajetória da música popular. Suas histórias encontram-se imbricadas no processo de desenvolvimento de ambas. Sendo assim, é importante a presença de discussões sobre este elemento nos currículos das instituições que lidam com o ensino da música popular, pois,

[...] os músicos populares precisam ter outros conhecimentos, além do seu instrumento em específico, como saber operar uma mesa de som, trabalhar com cabos e materiais de amplificação. (REQUIÃO, 2002, *apud* RECÓVA, 2006, p. 146)

Em se tratando da guitarra elétrica, esse é um item fundamental, pois, desde a sua projeção sonora, passando por variadas formas de inserções de efeitos (*delay*, *reverb*, *flanger*,

distorção etc.) e utilização de timbres distintos (através dos vários tipos de captadores e posições para os mesmos), não há como dissociar esse elemento do instrumento.

### **2.3.4 – A plateia**

Diferente do que se percebe como comportamento nas plateias de música erudita; ou seja, silêncio absoluto e hora determinada para o aplauso (como exemplos). A plateia, em grande parte dos contextos de circulação da música popular, representa um agente ativo nas apresentações, estando livre para expressar seus sentimentos, das mais variadas formas, e a qualquer momento, como, por exemplo: cantar junto com o cantor; solfejar junto com o instrumento solista; aplaudir a qualquer momento (como no término de um improviso, indicando a aprovação); gritar, pular, sorrir, chorar, dançar, e até mesmo vaiar se não estiver do seu agrado. Assim, a plateia tem um papel fundamental nas apresentações da música popular, recebendo emoções vindas dos artistas e das músicas e retroalimentando as emoções para os que estão no palco, exercendo assim uma função importante na performance como um todo.

A escolha destes pontos se deu pelo fato de agirem de uma forma direta na performance da música popular. Entretanto, vários outros elementos são importantes no processo de construção e desenvolvimento da música popular e que se encontram no seu *backstage*, como produtores (executivo, artístico, musical), diretores, arranjadores, técnicos de som e de luz, assistentes de palco, etc., e também são temas que devem ser discutidos nos espaços onde ocorre o ensino da música popular e dirigidos também ao ensino da guitarra elétrica (foco central deste trabalho).

## **2.4 A música popular no Brasil: das matrizes históricas às bases conceituais**

Gostaria de iniciar esse tópico observando que uma das características que podemos perceber no povo brasileiro é o quanto ele é multifacetado. Somada a isso, o Brasil possui uma extensão territorial que permite (ao mesmo tempo) várias expressões sociais, tais como forma de vestir, comer, falar, dentre outras, que acabam por caracterizar tal população. Esses comportamentos, encontrados em diversas regiões do país, tornam-se temas fomentadores de ideias que se apresentam através de expressões artísticas identificando-as como sendo parte de uma cultura pertencente à determinada região, como, por exemplo: *Cultura Nordestina*,

*Cultura Sulista...*, e ainda mesmo segregando-as nas próprias regiões, como a exemplo da música, intitulado-a como sendo *Música Baiana*, *Música Paraibana*, *Música Cearense* etc.

Sendo assim, é possível entender que, na construção de uma música tida como popular brasileira, o processo irá se desenvolver influenciado por vários elementos oriundos dessas multifaces, desses “apegos” regionais, bem como de elementos e recursos que não são tão brasileiros assim, desmistificando assim a ideia de uma música autêntica e pura<sup>19</sup>.

Logo, direciono a discussão sobre a música popular no Brasil também em seu contexto urbano, entendendo para isso que ela “teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu” (ou lundum) (NAPOLITANO, 2002, p. 40). Sandroni (2001) mostra que “o lundu e a modinha têm estado indissolivelmente associados na historiografia da música brasileira” (p. 41).

A modinha surge como um estilo derivado da moda portuguesa, e tendo um mestiço brasileiro como reconhecido inventor, Domingos Caldas Barbosa. Napolitano (2002) nos mostra que para sua criação ele “substituiu o piano forte pela viola de arame, temperou a moda com um pouco de lundu negro e anuançou o vocabulário solene da corte pelo mestiço da Colônia (p. 41)”.

O Lundu já se apresenta como gênero derivado de uma dança que veio através dos escravos bantos (NAPOLITANO, 2002) e, geralmente, apresentava como característica “o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal” (NAPOLITANO, 2002, p. 41). Somadas a essas expressões, era possível encontrar entre o século XVIII e início do século XIX, um forte movimento da música religiosa em estados como Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e, possivelmente, a Paraíba.

Em sua maioria, os músicos que praticavam esse tipo de música eram mestiços ou mulatos e se organizavam em irmandades religiosas (como a Irmandade do Rosário, que congregava negros e mulatos) e produziam uma música delicada e sofisticada, voltada para liturgia da Igreja Católica. (NAPOLITANO, 2002, p. 42)

É importante observar que o Brasil não possuía nesse período a ideia da música como sendo uma atividade profissional, mas algo praticado pelos escravos e tendo um caráter de trabalho artesanal (NAPOLITANO, 2002). É possível então observar desde já uma visão marginal para a música feita nesses espaços em relação ao que se apresentava como vida

---

<sup>19</sup> Sobre isso recomendo a leitura do texto “O segredo do vatapá exilado: considerações sobre uma cultura nordestina” de Maura Penna.

musical da corte. Com o passar do tempo, várias experiências foram surgindo na pretensão de se desenvolver a música no país com esse caminho de se capacitar os escravos que apresentavam dom para a música e que tinham como tarefa “divertir a corte imperial” (NAPOLITANO, 2002).

No período de 1850 algumas características passam a fazer parte da vida cotidiana da sociedade urbana no Rio de Janeiro, dentre elas as danças e a presença do piano nas salas de estar das famílias que possuíam certo *status* no Império. Esses elementos acabaram por alicerçar o surgimento de um mercado em torno da música (as casas de edição de partituras), bem como das primeiras experiências de se ter a música dentro das casas, ou seja, fora de ambientes preparados, ou eventos em hora e local pré-determinado.

Outro ponto importante, e que devemos levar em conta, é que a partir do momento que se criam recursos pra registrar as ideias de maneira escrita, muitos elementos passam a circular entre os músicos, bem como se alimenta a ideia de se compor inspirado por essas diversas experiências vividas entre seus agentes, através dos mais variados elementos advindos dessa relação miscigenada, portanto, produzindo com o passar do tempo os mais variados tipos de gêneros (maxixe, polca-lundu, tango brasileiro, choro) que se encontram no que conhecemos como sendo a matriz da música popular brasileira urbana.

Embora o país estivesse passando por um momento em que as classes sociais eram bem mais segregadas – e delineadas a camadas pertencentes –, essas relações permitiram que vários elementos fossem transmitidos com o passar do tempo pelas duas vias principais em que se podiam difundir as expressões musicais da época; ou seja, oral (através das festas populares, danças e canções – folclóricas e dramáticas) e escrita (como visto anteriormente pelas casas de edição de partitura), fazendo nascer, influenciado por essa miscelânea de elementos, um gênero que sintetiza a música e a cultura brasileira: o choro – em meados de 1870 (NAPOLITANO, 2002).

Esse período foi muito importante para a propagação de instrumentos como o violão e o cavaquinho que, junto com a flauta, ajudam a contar a história do gênero<sup>20</sup>. Muitos dos elementos que regem o acompanhamento para esse gênero, bem como várias composições, surgem desse período e são importantes, pois servem de parâmetro para a adaptação em outros instrumentos, dentre eles a guitarra elétrica.

---

<sup>20</sup> É importante salientar que antes desse período o violão já se encontrava presente na cena urbana do Rio de Janeiro. Sobre esse ponto recomendo a leitura do livro “Violão e Identidade Nacional” (TABORDA, 2011). Nele a autora trata da história do violão acompanhador desde o lundu e a modinha ao choro, apresentando documentos e relatos da época.

Pouco tempo depois, o Brasil assiste ao surgimento de um dos seus maiores expoentes da época, no que se refere aos compositores de gêneros da música popular urbana: Chiquinha Gonzaga. Em sua trajetória produziu diversas composições em variados estilos, como tangos, modinhas, peças musicais, polcas, além de ser detentora do título de inventora do gênero “marcha” (esse veio a se tornar febre nos carnavais). Outro gênero que surgiu na cena popular urbana do Rio de Janeiro, também derivado da dança (ainda na segunda metade do século XIX), foi o maxixe<sup>21</sup> (SANDRONI, 2001).

Assim, na segunda metade do século XIX, a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: o sarau domestico- o teatro de revista- a rua- o pagode popular- a festa na senzala. (NAPOLITANO, 2002, p. 46)

Todo esse cenário mostra o quanto o Brasil desenvolveu elementos musicais importantes para a expressão musical tida como popular urbana, advindos dos mais variados contextos, apresentando-se de diversas maneiras e sendo vivida de maneira intensa, ideal para receber, em 1902, um recurso tecnológico que iria apontar para a modernização da música popular brasileira, o registro fonográfico<sup>22</sup>.

Tal recurso trouxe, além da tecnologia, os padrões fonográficos internacionais, sendo assim, iniciava-se um processo em que a tecnologia viria a influenciar nos padrões estéticos composicionais para esse fim, ou seja, na medida em que servia como meio de projeção apresentava parâmetros para o desenvolvimento da música nesse recurso. Assim, “a música popular foi acompanhada ao longo dos últimos cem anos, pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotadas de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção” (ZAN, 2001, p. 105).

Logo após os primeiros anos em que predominaram esses padrões internacionais, alguns músicos e cantores conseguiram levar para os discos elementos que representavam a essência brasileira, frutos das várias experiências oriundas do que foi discutido há pouco.

A partir de então, começou a formar um mercado de música gravada no país, por meio do qual era veiculada, por quase todo território nacional, uma gama de gêneros populares urbanos que se constituíram, especialmente no Rio de

---

<sup>21</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre o gênero e suas fontes recomendo a leitura do capítulo 2 de Sandroni (2001).

<sup>22</sup> Esse recurso foi introduzido por Fred Figner e sua Casa Edison (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX. Dentre eles destacaram-se o samba<sup>23</sup>, a marcha e o choro. (ZAN, 2001, p. 107)

Porém, se por um lado o mercado fonográfico estava abrindo espaço para manifestações nativas, por outro, sua expansão era mundial. Sendo assim, novos elementos musicais passaram a transitar em solos brasileiros, acabando por influenciar novas formas de compor e tocar, como também recebendo influências de elementos da música brasileira. Através das novas tecnologias o mundo tomava dimensões menores, e a relação entre as várias expressões musicais existentes se tornariam mais estreita.

Outro recurso que vem somar como meio em que a música popular iria se expandir no Brasil foi o rádio. Entre as décadas de 1940 e 1950 houve uma grande febre desse veículo através da popularização, por meio da entrada dessa tecnologia nas classes com menos posses, diferenciando da década de 1930 onde o rádio se fazia presente apenas nas residências da elite.

Nesse período, a música popular brasileira urbana contemplava os mais variados gêneros estrangeiros (bolero, rumba, *fox-trot*, *cool jazz* etc.), bem como outros vindos das distintas regiões do país (côco, baião, xaxado, moda de viola, cantoria, aboio, embolada etc.), além de surgir no rádio eventos que viriam a se tornar “febre” nacional, dando origem à ideia do que futuramente viríamos a conhecer como sendo o fenômeno “*pop star*”. Como exemplo é possível mencionar os concursos da “Rainha do Rádio”, que obtiveram o “auge da participação dessa nova audiência popular, caracterizada preconceituosamente como ‘macacas de auditório’, que parecia dominar o cenário musical brasileiro dos anos 1950” (NAPOLITANO, 2002, p. 57).

Até aqui podemos dizer que temos a base que alicerçou o que conhecemos hoje como sendo a música popular brasileira urbana. Percebe-se um cenário onde, mesmo havendo uma nítida influência de vários elementos – sejam eles nacionais ou estrangeiros –, é possível observar a luta por uma música e uma arte nacional.

A partir de 1950, o mundo assistiu ao surgimento de novas tecnologias como também novas maneiras de se expressar através da música. Estes elementos alcançam os territórios brasileiros, dentre eles, como expoentes, a televisão (na tecnologia) e o *Rock* (na música). Ambos passam a influenciar a estética e a difusão, principalmente dessa música popular que estamos tratando aqui neste trabalho. À medida que os meios de comunicação e as tecnologias aplicadas aos mesmos se desenvolvem, o mundo vai ficando cada vez menor e com isso

---

<sup>23</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre este gênero recomendo a leitura de (SANDRONI, 2001) e (VIANNA, 2007).

vários elementos antes pertencentes a culturas distintas passam a se fundir, perdendo assim, cada vez mais, suas formas primárias e apresentando novas texturas para música popular – característica comum a esse fenômeno e que foi observada anteriormente. Nesse sentido, em 1959, foi possível constatar

[...] o surgimento não só de outra historicidade para esfera da música popular, mas também o surgimento de um outro pensamento musical, mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o *pop*. (NAPOLITANO, 2002, p. 62)

Este é o cenário ideal para que a guitarra possa encontrar seu espaço nos mais diversos gêneros musicais, e, na verdade, a própria presença da guitarra, em muitos casos, representa a afirmação dessas fusões. Na música brasileira podemos dizer que o gênero que representa bem esse momento é a *Bossa Nova*. Tal gênero apresenta também um fenômeno de separação entre as classes sociais, uma vez que passa a ser desenvolvido e consumido pela classe média-alta da sociedade carioca.

Esse momento de fusão entre as mais diversas influências musicais do mundo se encontra com um sentimento anterior (porém recente) de se ter uma expressão musical que represente o Brasil e, nesse sentido, surge em 1965 a sigla MPB. A sigla na verdade representa esse ideal de se ter um gênero que represente toda a miscelânea de elementos existentes na música popular brasileira de maneira sintetizada. Assim, surge também com a sigla MPB um fenômeno semelhante ao que conhecemos como o *gospel*, ou seja, algo que se apresenta como gênero, porém, sem a possibilidade de se fazer uma análise de sua estética musical, por acomodar no arcabouço do termo uma infinidade de outros gêneros<sup>24</sup>.

A década de 1960 representa então um período importante no que se refere à ampliação e difusão da música popular brasileira urbana. Isso se construiu à base de conflitos entre ideais distintos, permeados de um sentimento nacional, porém em parte rendidos aos explícitos interesses da indústria que se construía tendo a arte como entretenimento. A televisão se apresenta como o grande veículo para a massificação da arte de consumo. Os festivais, antes transmitidos pelo rádio, agora passam a ser transmitidos pela TV, apresentando rostos e atitudes performáticas para o contexto, além de uma plateia ativa, todos ávidos e movidos por um sentimento de busca por liberdade de expressão, podados pelo contexto político da época.

---

<sup>24</sup> Sobre essa discussão recomendo a leitura de Ulhôa (1997), (2001).

É exatamente nesse período que o Brasil produz e difunde, ao mesmo tempo, vários nomes, como João Gilberto, Tom Jobim, Nara Leão, Elis Regina, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Gonzaga, dentre outros que alicerçaram (e de certa forma mantêm até hoje) elementos e obras que identificam essas várias expressões contidas na música popular brasileira urbana como: *Bossa Nova*, *Tropicalismo*, *Jovem Guarda*, *Brega Romântico*, *Baião*, *Toada*, etc.

Tal cenário efervescente, com tantas riquezas de elementos, apresenta-se como um campo promissor para o que viria a aparecer no país na década seguinte (1970), apontando para um novo caminho no que se refere à produção, disseminação e comércio da música, sobretudo a popular: os estúdios de gravação com maior capacidade de captação por canais independentes e segmentação do mercado fonográfico.

Sobe esse fenômeno,

Em 1972, por iniciativa do grupo econômico que mantém os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e Rádio Eldorado, foi construído o Estúdio Eldorado, em São Paulo, na época o único estúdio e 16 canais do Brasil, e o mais moderno da América Latina. Nos anos seguintes, gravadoras de grande porte montaram estúdios com padrões semelhantes. Com isso, reduziu-se a defasagem tecnológica entre a produção fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. (ZAN, 2001, p. 116)

Todos esses recursos fizeram com que os diversos elementos contidos nas mais variadas expressões em que se apresenta a música popular mundial se aproximassem cada vez mais. Com isso, é possível afirmar que nesse período a guitarra já se encontrava inserida em grande parte dos gêneros da música popular brasileira – fato que irei discutir no tópico 2.6.

Na década de 1980 o Brasil já se encontra totalmente inserido como um dos grandes produtores fonográficos do mundo (NAPOLITANO, 2011)<sup>25</sup>. A televisão ganha mais e mais espaço nos lares urbanos e em sua programação podemos observar claramente a presença da música, desde as vinhetas de cada programa aos *hits* fornecidos pelas telenovelas. Nessa época surge no país um forte movimento conhecido como “Rock Brasil” ou “BRock” (ZAN, 2001), também conhecido como “Rock Nacional”. Bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Titãs, encabeçavam o movimento. Nomes como Lobão, Lulu

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Marcos Napolitano no dia 18 de junho às 17h ao Café JAMAC, “um espaço regular de encontros, discussões e propostas inserido dentro das atividades do ponto de cultura JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube. É uma iniciativa que conta com a colaboração do Núcleo Aparecida Jerônima-Consulta Popular, PET Filosofia-USP, PET História-USP, além do próprio JAMAC”. (JAMAC, 2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bh-rxVO6e40>. Acesso em: 01 de março de 2015.

Santos e Arnaldo Antunes se aproximam de outras expressões da música brasileira como *Samba*, *Bossa Nova* e com as características poéticas do *Tropicalismo* (NAPOLITANO, 2002). Tais experiências mantêm essa característica da construção de uma música menos segregada e mais aberta às relações estéticas, fator que ajuda a manter a força das gravadoras.

Com o avanço da tecnologia na área da produção musical, os novos recursos acabam por tornar o processo de captação de áudio cada vez mais portátil e acessível economicamente. Vários estúdios de gravação com grande porte são abertos em várias capitais, criando assim vários polos locais de produção, e com isso gerando o declínio do poder das grandes gravadoras. Capitais como Recife e Salvador passam a ser grandes produtoras de novos elementos para a música popular brasileira, seguidas posteriormente por Fortaleza. Juntas, apresentam para o país uma forte produção desses novos elementos. Assim, o *Axé Music*, o *Forró Moderno*, o *Brega Romântico*, juntam-se ao novo *Rock Nacional*, o *Pagode* em São Paulo, as duplas sertanejas de Goiás – estas ainda gozam no início da década da disputa por gravadoras multinacionais como Warner, Polygram, Sony Music e BMG-Ariola (ZAN, 2001) –, todos com um forte apelo midiático, e montam o pano de fundo do cenário musical dos anos 1990.

A primeira década do século XXI inicia-se então com a era digital para o áudio em total vapor. Os *softwares* de captação de áudio padronizam de certa forma os sistemas de gravação de maneira que passa a ser possível aos artistas possuírem seus próprios estúdios. Tal panorama fortalece consideravelmente a produção independente e até mesmo o surgimento de novos selos pertencentes aos próprios artistas. Junto a esse processo de produção a internet se apresenta como principal veículo para divulgação gratuita desses trabalhos, através de vários *sites* em que se torna possível a relação entre as pessoas por todo o mundo. As gravadoras não representam mais o sonho dos artistas. Como fortes expressões que atingiram o cenário musical nacional dessa década, podemos apresentar o *Funk* dos morros cariocas, o *Calypso* do Pará. Podemos dizer que a ampliação e sofisticação desse processo é o que temos hoje como cenário atual, os artistas se aproximaram mais do seu público, muitas vezes essa relação estreita-se através dos próprios *sites* dos artistas. Muitos que estavam nas plateias acabam se tornando artistas também. Nesse momento podemos dizer que a guitarra já se encontra totalmente inserida em todas as expressões existentes na música popular brasileira urbana.

Trouxe para esse tópico elementos que identificam o processo de surgimento e desenvolvimento da música popular urbana aqui no Brasil com o fim de ir aproximando o leitor do ambiente em que essa pesquisa se desenvolveu. Por entender que é em seu

nascedouro que se alicerçam várias características que norteiam o desenvolvimento de vários aspectos estéticos e sociais que permeiam várias expressões artísticas, busquei me aprofundar com mais riqueza de detalhes os períodos que contemplam a metade do século XX; ou seja, período que representa o surgimento desse fenômeno, aqui no Brasil, no contexto em que estou tratando neste trabalho.

Assim, com o intuito de nos aproximar mais ainda do ambiente da pesquisa, irei no próximo tópico fazer uma breve leitura sócio-histórica desse fenômeno aqui na Paraíba, focando um pouco mais nos indivíduos, com a ideia de se entender as influências que o entorno exerce na construção e delimitação de um perfil artístico, a partir do encontro entre suas origens e os aspectos que caracterizam o viver urbano, entendendo que várias experiências encontradas nos exemplos observados podem ser lidas como comuns a esse segmento, aplicando tal leitura aos seus respectivos contextos.

## **2.5 – A música popular na Paraíba**

Em meados de 1940, além dos grandes centros situados no sudeste, e tendo a cidade do Rio de Janeiro como uma das principais usinas musicais do país (NAPOLITANO, 2002), a região Nordeste fomentou artistas e obras na construção, produção e ampliação da música popular brasileira. Sobre isso o autor nos mostra que:

O Nordeste , como um todo (sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará), também desempenhou um papel importante, fornecendo ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos que se incorporam à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40. (NAPOLITANO, 2002, p. 39)

Como visto anteriormente, um dos veículos mais utilizados para se divulgar a música popular ao longo do tempo foi (e é) o rádio. Desde o início e até hoje é um meio de comunicação que exerce influência na sociedade, sendo responsável por apresentar e difundir as diversas expressões existentes na música, sobretudo a popular. Assim, as cidades que possuíssem esse tipo de recurso acabavam por atrair e fomentar artistas (músicos, compositores, diretores, arranjadores, maestros, dentre outros), num processo de construção e divulgação da música.

Napolitano (2002) mostra que “em meados dos anos de 1940, o rádio era um veículo de comunicação consolidado e em franco processo de expansão, sobretudo entre as classes

populares urbanas” (p. 56). Nesse período, a Paraíba já contava com esse recurso através da Radio Tabajara<sup>26</sup>.

Criada como sendo um órgão do Governo do Estado, em 25 de janeiro de 1937, pelo então governador Argemiro de Figueiredo, recebeu inicialmente o nome de Rádio Difusora da Paraíba PRI 4. Em transmissão por frequência AM<sup>27</sup> é a “17ª emissora de rádio mais antiga do Brasil e a mais antiga da Paraíba” (TABAJARA, 2015). Assim como as demais rádios, possuía programas de auditório onde recebia artistas de fama nacional e até mesmo internacional, isso no período que conhecemos como época de ouro do rádio – entre as décadas de 1937-1945.



IMAGEM 1: Hall de entrada da Rádio Tabajara

Ainda no ano em que foi criada contratou a Orquestra Tabajara<sup>28</sup> para fazer parte do seu elenco e, com o tempo, vários nomes que viriam a ser reconhecidos no cenário nacional, tais como Antônio Barros, Glória Gadelha, Jackson do Pandeiro, Sivuca, Severino Araújo<sup>29</sup>,

<sup>26</sup> Todas as informações (textuais e visuais) sobre a rádio foram adquiridas através do seu site, disponível em: <http://radiotabajara.pb.gov.br/sobre>. Acesso em: 22 de janeiro de 2015.

<sup>27</sup> A sigla representa a abreviação do termo “Amplitude Modulada” que tem como característica um tipo de frequência em que sua amplitude, ou seja, a força da onda é mudada, obtendo assim uma maior capacidade de propagação. Ver mais sobre isso em Radiocom, disponível em: <http://www.radiocomrn.com.br/antenido?id=10>.

<sup>28</sup> Fundada na cidade de João Pessoa, no ano de 1934, pelo Sr. Oliver Von Sohsten, vindo da Holanda para dirigir uma empresa que tinha sido instalada na cidade. Essa e as demais informações referentes à Orquestra encontram-se disponíveis em: <http://www.orquestratabajara.com.br/home.htm>. Acesso em: 22 de janeiro de 2015.

<sup>29</sup> Severino Araújo foi sem dúvida uma das maiores expressões musicais que passaram pela rádio, como músico e um dos maiores arranjadores da música popular brasileira de todos os tempos. Assumiu aos 21 anos de idade o cargo de maestro da Orquestra Tabajara, no ano de 1936, cargo este que acompanharia sua vida até o último dia de sua vida (isso em 03 de agosto de 2012 aos 95 anos de idade).

dentre outros, passaram por lá como sendo uma das várias experiências nas suas trajetórias. Vários destes nomes contribuíram para a construção da obra musical brasileira que possuímos hoje, isso através de suas formas de compor, interpretar e arranjar, de maneira que viriam a influenciar outros artistas.

O maestro Severino Araújo passou 74 anos no comando da Orquestra Tabajara, em que além das inúmeras apresentações produziu mais de cem discos, entre os de 78 rotações, LPs e CDs. Durante esse período, ele, com sua orquestra, passou por vários momentos e movimentos musicais da música popular brasileira, tais como a Bossa Nova, era dos festivais, tropicalismo, as expressões da música nordestina, o rock (CARAÚCCI, 2009). Severino Araújo era pernambucano da cidade de Limoeiro, mas começou a construir sua carreira quando residia na Paraíba.

Outro Severino que viria a contribuir para a obra popular da música brasileira, e do Mundo, foi Severino Dias de Oliveira, mais conhecido como Sivuca<sup>30</sup>. Nascido em Itabaiana, semiárido da Paraíba, em 26 de maio de 1930, veio a se tornar um dos melhores acordeonistas (ou sanfoneiros) do mundo, tendo sido premiado no ano de 1962, em Paris, como o melhor músico do ano pela imprensa francesa. Morou em vários países, e por onde passou aumentava sua produção fonográfica, gravando ao longo de sua carreira 41 discos, além de diversas participações em shows e discos de vários artistas no Brasil e no Mundo.

Grande nome também produzido na Paraíba foi o de Jackson do Pandeiro. Este e Luiz Gonzaga se transformaram, por meio da arte, em dois dos maiores representantes da cultura nordestina, principalmente através da música.

Filho primogênito do casal José e Flora, José Gomes Filho (Jackson do Pandeiro), nasceu em 31 de agosto de 1919 na cidade de Alagoa Grande, região do Brejo na Paraíba (MOURA, 2001). Transformou-se com o tempo numa grande referência para grandes nomes da cena nacional, sendo reconhecido como o “Rei do Ritmo”, trazendo como principal característica a maneira como interpretava as obras, “brincando” com a variação do ritmo nas melodias das mesmas. Nomes como os de Alceu Valença, Cátia de França, Chico Buarque, Elba Ramalho, Lenine, Paralamas do Sucesso, Zeca Pagodinho, Zé Ramalho, regravaram obras consagradas por ele (SOARES, 2011), bem como admitem a sua influência em suas trajetórias. Jackson conseguiu até sua morte, em 10 de Julho de 1982, com 62 anos de idade,

---

<sup>30</sup> As informações sobre Sivuca extraídas de seu site oficial, disponível em: <http://www.sivuca.com.br>, e ainda: <http://www.dicionariompb.com.br/sivuca/discografia>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

deixar uma significativa produção no que se refere às gravações de canções lançadas, totalizando 415<sup>31</sup> (MOURA, 2001).

Vários outros artistas saíram da Paraíba e conseguiram alcançar espaço em âmbito nacional, projetando sua carreira de maneira a firmar seus nomes no *hall* da fama dos grandes artistas da música popular brasileira. Porém, se até aqui apresentei pontos referentes às suas projeções, bem como os veículos que os projetaram; creio eu que mais importante que contemplar essas conquistas seja buscar conhecer os elementos que estiveram no entorno desses artistas no momento em que se iniciava a formação da identidade musical de cada um deles.

Para isso é importante atentarmos para o fato de a Paraíba (assim como outros estados do país) possuir várias expressões culturais em que a música se faz presente. Logo, tais expressões acabam por fazer parte do cotidiano dos indivíduos, influenciando de forma direta ou indireta em sua formação cultural. É possível então observar que:

[...] a Paraíba possui grande riqueza de manifestações culturais musicais: cavalo marinho, coco de roda, ciranda, embolada, repente, forró, etc. Pesquisas realizadas no âmbito do estado<sup>32</sup> demonstram como diferentes práticas musicais do contexto das tradições orais da Paraíba têm papel importante na vivência musical dos indivíduos, estabelecendo suas formas e dinâmicas particulares para transmissão dos saberes relacionados à música. (QUEIROZ; MARINHO, 2007, p. 311)

Ainda nessa vertente, Queiroz, Figueirêdo e Ribeiro (2006) nos mostram em texto realizado a partir de uma pesquisa que observaram algumas das práticas musicais existentes no contexto urbano da cidade de João Pessoa, que:

A música como fenômeno cultural constitui uma das mais ricas e significativas expressões humanas, sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam as diferentes manifestações culturais. (p. 152)

Assim podemos entender que:

[...] uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas

---

<sup>31</sup> Sobre esse ponto ler também o livro “A Musicalidade de Jackson do Pandeiro”, 2011, de Inaldo Soares, onde o autor discorre sobre a produção fonográfica de Jacson.

<sup>32</sup> Sobre essa pesquisa o texto apresenta: (QUEIROZ; FIGUEIRÊDO, 2006; QUEIROZ; FIGUEIRÊDO, 2006a, 2006b; NÁDER, 2006a, 2006b).

distintas experiências culturais que estabelecem em seus sistemas sociais. (QUEIROZ; FIGUEIRÊDO; RIBEIRO, 2006, p. 152)

Nesse sentido é importante perceber que o ato de fazer música, ou de ela estar presente em uma manifestação cultural, representa um tipo de ação social que pode levar a consequências importantes em outras ações sociais (BLACKING, 1995). Tomemos como exemplo do que estamos tratando aqui a letra da música “*Coco Social*”, de Rosil Cavalcanti, interpretada por Jackson do Pandeiro no álbum “*Sua Majestade – O Rei do Ritmo*”<sup>33</sup>, lançado pela gravadora Copacabana, em 1954. Diz assim:

*Ele é pernambucano, do canavial  
 Veio pro salão, é social. (coro-repete)  
 Madame na boate fica solfejando  
 Ao som da champanhota diz: o coco é bom!  
 O musicista toca sem sair do tom  
 Toda gente bem fica admirando  
 Disse o criminalista: esse coco mata!  
 É super bizantino diz o general  
 Jacinto de Thormes na pena não dorme  
 E diz o coco é bom, é social. (bis)  
 Ele é pernambucano, do canavial...  
 Veio pro salão, é social. (coro-repete)  
 O diplomata canta baixo na surdina  
 O financista gosta e faz anotação  
 Banqueiro financia, pois vale um milhão  
 Diz a dama de preto, é dança granfina  
 Jurista de renome aconselha o povo  
 O almirante diz: ele é nacional  
 Ibrahim Sued esforço não mede  
 E diz o coco é bom; é social. (bis)  
 Ele é pernambucano, do canavial  
 Veio pro salão, é social. (JACKSON DO PANDEIRO, 1954)*

A letra nos apresenta uma cena em que uma expressão musical pertencente à zona rural de Pernambuco (o coco) invade os espaços de um suposto salão de dança onde os personagens (a madame, os musicistas, o criminalista, o general, o diplomata, o financista, o banqueiro, a dama, o jurista, o almirante) desse outro espaço social (o salão) ficam admirados e contagiados pela experiência com o gênero, afirmando ao fim que “*o coco é bom*” e “*é social*”. Entendamos esse “social” como ideia de *status*, isso por agora pertencer a esse

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.radio.uol.com.br/#!/letras-e-musicas/jackson-do-pandeiro/coco-social/667422>. Acesso em: 24 de janeiro de 2015.

espaço frequentado por nomes como Jacinto de Thormes<sup>34</sup> (pioneiro do colunismo social no Brasil) e Ibrahim Sued<sup>35</sup> (jornalista, apresentador de televisão, crítico e colunista social brasileiro) legitimando-o.

A cena posta por esta letra retrata um caminho comum na trajetória de muitos artistas e gêneros da música popular brasileira, em que suas experiências vividas com a música, e outras expressões artísticas, ainda em seu período de infância, os acompanham e se transformam em novas experiências e expressões artísticas, em novos espaços e relações sociais, num processo em que os “gêneros foram se libertando dos seus espaços tradicionais e ritualísticos e se integrando a um novo circuito de produção e consumo” (ZAN, 2001, p. 107).

Jackson do Pandeiro era filho do casal José Gomes (oleiro) e Flora Maria da Conceição (Dona Flora Mourão). Esta, por sua vez, era uma artista popular, cantora e dançarina de coco que animava a função na queima da caieira localizada dentro dos limites das terras do Engenho Tanques, no município de Alagoa Grande, região do brejo da Paraíba (MOURA, 2001). Assim, é possível crer que de sua infância ele guardou na memória “as rodas de coco que acompanhava com os olhos, até os sete anos – e com as mãos, a partir daí – , e as brincadeiras e pescarias entre os rios Mamanguape e Mandaú” (MOURA, 2001, p. 24), como referências que viriam a se transformar em elementos expostos em sua maneira de se expressar artisticamente. Sobre esse ponto, Moura (2001) observa que:

Sua arte seria disseminada com todo vigor entre as décadas de 1950 e 1960, mas foi na infância e adolescência, entre Alagoa Grande, sua terra natal, e Campina Grande, sua cidade adotiva, que o menino Zé herdou uma surpreendente aptidão rítmica, calcada nos floreios percussivos coreográficos da mãe, uma das respeitadas coquistas (ou coqueiras) de sua região, entre o final da década de 1910 até os estertores da década de 1930. (MOURA, 2001, p. 24)

Sobre esse fenômeno, e tratando dele na região Nordeste, Dantas (2014) observa:

Por se tratar de uma região na qual grande parte das manifestações da cultura e música popular urbana foram originadas e são mantidas prioritariamente por meio da tradição oral, muitos músicos aprenderam e aprendem através da observação, isto é, através de processos que envolvem o ouvir, visualizar, memorizar, imitar, experimentar, reinventar, até que se desenvolvam um perfil próprio na performance. ( p. 15)

<sup>34</sup> Mais informações sobre Jacinto de Thormes estão disponíveis em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-jacinto-de-thormes-pioneiro-do-colunismo-social,20051207p5508>. Acesso em: 24 de janeiro de 2015.

<sup>35</sup> Mais informações sobre Ibrahim Sued estão disponíveis em: <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/i/ibrahim-sued.htm>, acessado em 24 de janeiro de 2015.

Foi possível observar que não há um caminho unilateral para esse indivíduo e que, diferente do que muitas vezes imaginamos quando estamos tratando do músico popular, dentre vários elementos que podem nortear o desenvolvimento de suas habilidades na música se encontra a escrita. Músicos como Severino Araújo representam um perfil muito comum aqui na Paraíba de jovens que desde cedo têm suas experiências com a música e sua escrita através das bandas marciais, segmento com bastante força em vários municípios dos Estados Nordesteiros, e que esse passa a ser o caminho que os leva a experiências com a música popular.

Nomes como: Radegundis Feitosa, Heleno Feitosa (Costinha), Sandoval Moreno, Maestro Chiquito, podem ser apresentados como representantes desse segmento aqui na Paraíba. Outro dado que acrescento a esses nomes é o fato de em suas trajetórias terem buscado o ensino formal através do Curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo assim um caminho comum a outros músicos que não os de bandas (veremos com mais detalhes essas experiências no capítulo seguinte onde irei tratar do fenômeno da busca pelo ensino formal da música aqui na Paraíba).

Pude definir então que no processo de construção de elementos artísticos e musicais que caracterizam a formação do músico popular aqui na Paraíba é possível encontrar como característica não só a tradição oral, mas a presença da escrita norteadando esse processo.

## **2.6 – A guitarra na música popular**

A guitarra elétrica, embora seja um instrumento relativamente novo (se comparado aos demais instrumentos de sua família), tem um poder de adaptação muito grande, no que se refere à sua presença nos mais variados gêneros, sejam eles contemporâneos à sua época ou não, e, “pelo fato da guitarra elétrica não ser tipicamente um instrumento concertista, a exemplo do violão, geralmente ela é inserida em bandas, quase sempre associadas à música popular” (FERREIRA, 2010, p. 9). Assim, é possível perceber que muitos dos gêneros que norteiam o repertório da música popular até hoje já existiam antes da invenção da guitarra elétrica. Logo, a maneira de se conduzir essas músicas ritmicamente já estavam sendo utilizadas em instrumentos como violão, banjo, cavaquinho, etc., passando a ser adaptadas após seu surgimento e, em alguns casos, reconstruídas – utilizando-se dos recursos agora existentes nesse tipo de instrumento (maior projeção sonora e maior duração do tempo em que

as notas soam). Isso porque muitos dos músicos em vários países, inclusive aqui no Brasil, que passaram a adotar a guitarra elétrica após seu surgimento

[...] foram multiinstrumentistas de cordas trasteadas. Esses músicos, atuantes nos cassinos, nas emissoras de rádio e televisão possuíam domínio técnico em pelo menos dois dos instrumentos de cordas trasteadas como: banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, guitarra havaiana, violão, viola de dez cordas e violão tenor. (BORDA, 2005, p. 32)

Sendo assim, a discussão que trago para esse tópico busca discutir a inserção da guitarra na música popular, considerando que desde sua origem o instrumento desenvolveu um forte poder de adaptação aos mais variados gêneros, inclusive na música popular brasileira. Nesse sentido, é preciso destacar que um dos aspectos que impulsionou o surgimento da guitarra elétrica foi exatamente a necessidade de se projetar o som do violão nos mais variados contextos onde tal instrumento se fazia presente. De tal forma, já existia a participação do violão em vários gêneros executados nas mais distintas formações de grupos musicais que antecederam o surgimento da guitarra elétrica. Entre as décadas de 1920 e 1930, as *Big Bands* nos EUA já utilizavam violões com cordas de aço apresentando a boca em “*f*” nas secções Ritmo-harmônicas, também é nesse período que surgem os violões “National” e “DoBro”, violões que possuíam ressonadores metálicos que tinham a finalidade de amplificar o som acusticamente, produzindo com esse recurso um som metálico e estridente (BORDA, 2005). Com o passar do tempo a guitarra elétrica, através desses recursos, foi ocupando cada vez mais espaço em vários aspectos estéticos da música, isso por ter se tornado um

[...] instrumento capaz de produzir música em várias texturas diferentes. Pode improvisar melodicamente como um trompete ou um saxofone, pode acompanhar solistas ou cumprir a função de instrumento harmônico num combo, ou desempenhar arranjos e composições solo como um piano ou um órgão. (ROCHA, 2006, p. V)

Essas características possibilitaram, com o passar do tempo, que o instrumento e as tecnologias aplicadas ao mesmo fossem desenvolvendo vários recursos, tanto no que se refere a elementos técnicos, quanto no que concerne às variações de timbres, tornando-a

[...] um instrumento com grande flexibilidade estilística e idiomática, podendo produzir efeitos percussivos, bem como [podendo] se aproveitar das tradições de vários instrumentos, notadamente através de seu parentesco com o violão, simulando o idiomatismo de outros instrumentos de corda como o koto, o cavaquinho, a viola caipira e a cítara, para citar apenas algumas possibilidades. (ROCHA, 2006, p. 1-2)

Logo, a guitarra elétrica passou a conquistar mais e mais espaço nos mais variados gêneros da música popular em vários países no mundo. Podemos dizer que na vertente da música popular brasileira que estamos tratando aqui neste trabalho, a guitarra esteve presente desde muito cedo. Assim desenvolveu, em sua trajetória, uma relação de estranhamento e aceitação entre os vários sujeitos relacionados a esse tipo de fazer musical. De acordo com as palavras de Eduardo Visconti:

No Brasil, a guitarra elétrica foi introduzida no final da década de 1940 e sua inserção na música popular brasileira foi acompanhada de discursos de rejeição e veneração por parte de críticos e músicos. Identificada como instrumento dotado de dispositivos artificiais (captadores eletrônicos) e portadora de uma carga de significados associados ao jazz e à música pop anglo-americana, a guitarra foi repudiada por uns como símbolo de “estrangeirismo” ou até mesmo de imperialismo cultural sobre a nação brasileira, e reconhecida por outros como elemento de sofisticação e de modernidade musical. (VISCANTI, 2014, p. 129)

Conforme destacado anteriormente, no início deste capítulo, e fato que, tanto no período inicial de surgimento da música popular brasileira, quanto no seu desenvolvimento, sempre foi possível observar por parte de alguns sujeitos o desejo de se construir uma música “pura” e autenticamente nacional. Sendo assim, qualquer elemento que não representasse aspectos de “brasilidade” representava um risco para esse ideal. Porém o avanço da tecnologia aplicada à música e suas formas de projeção fizeram que fosse inevitável o contato com as mais diversas expressões musicais de várias partes do mundo e é justamente nesse sentido que “a guitarra elétrica parece se inserir na música popular brasileira, dentro da polarização da relação entre nacional e o internacional” (VISCANTI, 2014, p. 130). Nesse caminho,

Alguns músicos como José Menezes e Bola Sete, que tocavam instrumentos de corda como bandolim, cavaquinho e violão, passaram a incorporar a guitarra elétrica em seu repertório, e fizeram uma adaptação da técnica desses instrumentos para a guitarra, com destaque para a técnica do violão, o que fez com que os limites idiomáticos entre o violão e a guitarra permanecessem indefinidos até o final dos anos de 1950. (VISCANTI, 2014, p. 130)

Todo esse processo fez com que várias barreiras fossem quebradas, porém o ideal de “brasilidade” ainda estava presente nos discursos, ações e maneiras de tocar de muitos sujeitos envolvidos com a música popular. Logo, a junção de elementos estéticos e ideológicos fizeram surgir uma maneira de se perceber uma forma de tocar para a “Guitarra

Brasileira”, que teve sua definição “alicerçada por uma fusão híbrida onde se articulam elementos da música popular urbana brasileira (choro, samba e frevo), manifestações musicais regionais e jazz” (VISCONTI, 2005, p. 1).

Assim, a cada ano a conquista de espaços em gêneros musicais só aumentava, de maneira que na década de 1970, período em que vários elementos tecnológicos já estavam incorporados à guitarra elétrica, dentre eles a distorção – fazendo do *rock* um gênero expoente da época –, Luiz Gonzaga grava um disco intitulado “O Fole Roncou”, no qual o título remete a terceira música do lado A, um Xaxado de Nelson Valença em parceria com o próprio Luiz Gonzaga. Nele podemos ver a guitarra assumindo desde a melodia da introdução à própria condução rítmica, inclusive sendo retirada a sanfona nos momentos em que a guitarra assume a batida – o que para o gênero foi um marco. Assim, por todo o mundo foi possível observar a guitarra elétrica se inserindo nos mais variados gêneros e estilos musicais, como também fazendo parte da construção de vários outros, sendo que muitos deles a tem como instrumento condutor dos solos e das ornamentações, capaz de produzir várias maneiras de se conduzir esses distintos gêneros musicais. Hoje é possível afirmar que a guitarra elétrica está presente quase que na totalidade dos gêneros e estilos musicais que constroem a cena da música popular urbana.

## CAPÍTULO 3

### A formação do músico popular: das bases sociais à institucionalização do ensino

#### 3.1 A formação do músico popular

Como foi possível observar em discussões no capítulo anterior, a música popular é um fenômeno que abarca os mais diversos tipos de fazeres musicais, no que diz respeito às formas com que se apresentam, suas origens, as maneiras com que surgem, suas influências, suas fusões, como se difundem, etc. Devido à essa forma multifacetada, ela também acaba por desenvolver vários fenômenos no que se refere à formação musical dos indivíduos.

Muitos são os tipos de relações e recursos empregados aos mais diversos meios onde ocorrem as trocas de conhecimentos e saberes no âmbito da música popular. E é importante observarmos nessas relações, que, embora possam nascer de maneira despreziosa – e até certo ponto descompromissada com o propósito do ensino –, desenvolvem, ao longo do tempo, seus próprios sistemas e recursos, num processo de transmissão cultural em diferentes níveis, lugares e tempos sociais. Green (*apud* RECÔVA, 2006) nos mostra que “paralelamente ou ao invés da educação do ensino formal, há sempre em toda sociedade outros caminhos para aquisição de conhecimentos e das habilidades musicais” (p. 40).

Assim, ao se pensar e analisar a formação do músico popular, devemos ter em mente a complexidade desse fenômeno, buscando não limitá-lo a um perfil unilateral, estabelecido, por vezes, a partir de olhares romantizados acerca da capacitação do profissional para trabalhar com música popular. Ao contrário, é preciso buscar entender e considerar esses múltiplos espaços, agentes e contextos, para que possamos nos aproximar o máximo possível de uma realidade existente nesse tipo de fenômeno, que não se apresenta de uma forma estática ou sistematizada, porém, multifacetada. Sobre isso Recôva (2006) nos mostra que:

A aprendizagem do músico popular envolve uma série de questões complexas que, muitas vezes, são interpretadas de forma simplificada pelo senso comum. As habilidades adquiridas por esses profissionais baseiam-se, na prática, em contextos diversificados que incluem desde espaços não-escolares à formação acadêmica profissional. (RECÔVA, 2006, p. 54)

Logo, é preciso considerar que não há um tipo de formação para o músico popular, mas sim uma multiplicidade de maneiras de se formar alguém para lidar com tal fenômeno, estando todas elas vinculadas aos objetivos da prática que se almeja desenvolver, ao contexto

em que tal prática está vinculada, aos seus ambientes e aos interesses mais variados por parte dos seus agentes.

Lidar com esse tipo de fenômeno com vistas a discutir sua presença no meio acadêmico requer uma visão que possa observar dois itens importantes: sua dimensão e os limites da academia. A busca por defender determinada prática, ou tê-la como verdade ou modelo, acarretará num erro considerável no que diz respeito a não contemplar a pluralidade de elementos que permeiam as práticas existentes nos processos de formação dos músicos na vertente popular.

Todavia, se por um lado não devemos tomar partido por qualquer que seja a prática existente em meio a essa multiface apresentada – isso com vistas à apresentação da mesma como modelo –, devemos entender que a academia não pode lidar com um limbo. Logo, achar que todas as práticas existentes estarão, ou serão, contempladas pelos espaços reservados ao ensino acadêmico é tão romântico quanto escolher uma delas. Da mesma forma será o indivíduo que acreditar que isso ocorre com a música clássica (ou erudita), principalmente se reduzirmos nosso olhar para uma determinada instituição – seja ela qual for.

Assim, a ideia de se ter um capítulo que busque discutir os processos e relações existentes na formação do músico popular tenha como objetivo a procura por entender um pouco mais sobre essas experiências. Autores como Campos (2000), Gomes (2003), Green (2001), Gohn (2003), Grossi (2004), Prass (2004), Queiroz (2004), Recôva (2006), Garcia (2011), têm contribuído para uma discussão desse tema e trarão luz para esse momento do trabalho na busca por entender um pouco mais sobre essas relações, com vistas a apresentar dados já existentes que possam ser analisados, comparados, confrontados etc., com os dados colhidos através da pesquisa realizada para esse trabalho, e que serão apresentados no capítulo 5.

Gostaria, entretanto, de localizar que tipo de indivíduo estamos observando nesse momento, pois, assim como foi importante detectar no capítulo anterior que tipo de música popular estamos tratando neste trabalho, será de tamanha importância identificar o perfil desse indivíduo – uma vez que o termo “músico popular” se apresenta tão abrangente quanto o de “música popular”. Logo, estarei tratando aqui do músico (profissional ou não) que, além de tocar, direciona na sua trajetória a importância pela busca de conhecimentos que a princípio se apresentam de maneiras variadas, mas, por fim, culminam em espaços institucionais legitimados – no caso deste trabalho a Universidade Federal da Paraíba.

Isso posto, gostaria de chamar a atenção num primeiro momento para o fato de muitos músicos da vertente popular buscarem suas primeiras experiências musicais de maneira

despretensiosa e até mesmo com um caráter de brincadeira. Sendo a música um fenômeno presente na vida cotidiana das pessoas, todas as texturas existentes nela passam a ser elementos atrativos para muitos indivíduos, e são eles mesmos que acabam por desenvolver a curiosidade e o desejo de brincar; ou seja, brincar com os sons (RECÔVA, 2006), com as performances dos artistas preferidos, dentre outras experiências.

Como em alguns casos essas experiências ocorrem com os indivíduos ainda criança, os ambientes em que as mesmas acontecem são o seio familiar, as escolas, igrejas, clubes e demais espaços do cotidiano destes (PRASS, 2004). Logo, os que são atraídos pela performance visual acabam por transformar vassoura em guitarra elétrica, escova de cabelo em microfone, terraço em palco etc.; outros, já atraídos pelos sons acabam por transformar panelas e latas de leite em tambores, chaleira em corneta, pente em gaita. Além disso, muitas são as empresas que produzem brinquedos em formato de instrumentos musicais, isso dos mais variados (guitarra, bateria, sax, acordeom). Tais brinquedos, presentes em muitos desses espaços, em que convivem essas crianças, acabam por despertar ainda mais o interesse pela “brincadeira” musical.

Outro aspecto que precisamos considerar nas experiências existentes no período de infância desses indivíduos é a apreciação e apoio de referências importantes para os mesmos, tais como os pais, tios, avós (no seio familiar), professores, pastores, padres e amigos que exercem certa influência sobre os mesmos (isso nos demais ambientes). Porém, é importante salientar que o apoio a que estou me referindo nesse momento da vida deles, não necessariamente equivale a um incentivo à carreira como músico, mas sim uma admiração pelo fato de a criança estar se divertindo com tais elementos, reforçando a ideia de brincadeira – embora existam casos em que se incentivem as crianças ao estudo da música popular desde cedo. Não obstante, em muitos desses, há a influência mais direta de parentes que já atuam de alguma forma como músicos ou em outras atividades relacionadas a esse fenômeno<sup>36</sup>.

Com o passar do tempo, alguns desses indivíduos passam a ter experiências com instrumentos musicais e não mais com brinquedos simulando os mesmos. Tais experiências os levam a ter outro tipo de relação com a música em que, pouco a pouco, vai perdendo o caráter de brincadeira, transformando-se em experiências mais desafiadoras, visando vencer os obstáculos de se tocar um instrumento, conhecer uma música nova, conseguir copiar um solo ou uma levada de um determinado estilo, dentre outras.

---

<sup>36</sup> Sobre isso Recôva (2006) observou em sua pesquisa que a maioria dos entrevistados (músicos populares do Distrito Federal) tiveram influência dos seus familiares no início de seus estudos em música.

Quero ressaltar que embora esteja buscando discorrer de maneira cronológica sobre as várias experiências possíveis na vida de um indivíduo em sua relação inicial com a música popular, não as trato aqui como um caminho comum ou único entre os mesmos, isso por entender que inúmeras são as experiências na formação inicial de um músico popular no que se refere inclusive aos níveis de faixa etária.

Isso posto, retomo a discussão quanto à relação dos indivíduos com os instrumentos, entendendo que é nesse momento que aparecem várias práticas, recursos e elementos que auxiliam os mesmos nesse processo de formação. Nessa hora, revistas, vídeos, discos, ensaios, shows, *sites*, redes sociais digitais, troca de informações com outros amigos e até mesmo experiências de desenvolver alguns conhecimentos só passam a fazer parte do cotidiano desses jovens, fazendo com que, aos poucos, se inicie a busca por aulas de maneira mais sistematizadas – o que não quer dizer formal nesse momento.

Um aspecto importante que passa a se desenvolver nessa etapa é a ideia de se exercitar a percepção auditiva para a música, ou seja, trabalhar o ouvido. Mesmo que não haja a pretensão, ou até mesmo a consciência de que estão desenvolvendo tal característica, é possível observar que:

Entre as práticas de aprendizado comuns para músicos populares iniciantes, como bem se sabe, é copiar gravações de ouvido. [...] Parece um fato extraordinário que milhares de jovens músicos no mundo tenham adotado esse mecanismo para desenvolverem-se em um espaço de tempo relativamente curto – [...] – fora de uma rede formal, normalmente nos estágios iniciais, isolados de outros, sem nenhum adulto para guiá-los [...] <sup>37</sup> (GRENN, 2001, p. 60-61)

Quero, porém, atentar para o fato que nos tempos atuais, com o advento da internet, muitos são os recursos em que o áudio está vinculado com o vídeo; ou seja, o que antes, por diversos fatores, favorecia essas experiências eram aparelhos de áudio; hoje, é possível acessar sites (como o “cifraclub”<sup>38</sup>, por exemplo) e encontrar vídeos com músicos ensinando desde a posição dos acordes até a maneira de como se tocar a música desejada – além das letras das músicas cifradas.

---

<sup>37</sup> By far the overriding learning practices for beginner popular musician, as is already well known, is to copy recording by ear. [...] It seems an extraordinary fact that many thousands of young musicians across the world have adopted this approach to learning over a relatively short space of time – [...] – outside of any formal network, usually at early stages of learning, in isolation from each other, without adult guidance (GRENN, 2001, p. 60-61)

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br>

Assim, as novas tecnologias acabam por facilitar a vida dos estudantes no que se refere ao acesso aos estudos e às músicas de maneira mais rápida e com pouca reflexão. No entanto, tais facilidades também trazem em si um certo prejuízo a um recurso tão comum e característico ao músico popular, o “tirar de ouvido”, ou seja, desenvolver habilidades auditivas quanto ao reconhecimento dos vários elementos concernentes a esse tipo de fazer musical.

Outro aspecto, na busca por aprimorar seus conhecimentos, ocorre quando alguns indivíduos passam a procurar outros que tenham algo a mais com intuito de absorver tais habilidades, e é nesse processo que surgem, em muitos casos, as figuras do professor e estudante de maneira simultânea. Esse processo se dá quando um dos agentes se destaca por suas habilidades com o instrumento e passa a ser procurado pelos demais para que lhes passem esses conhecimentos (habilidades) em forma de encontros (semanais, quinzenais, mensais). Sobre essa relação, Garcia (2011) nos mostra que:

[...] os guitarristas que conquistaram um certo *status* social de destaque começaram a ser requisitados pelos mais novos para ensinar suas técnicas e repartir suas experiências. Foram, então, “contratados” como professores particulares e temos, assim, um novo fenômeno no qual os indivíduos possuem consciência de estarem sendo educados musicalmente e, principalmente, que possuem a intenção de serem educados musicalmente: o aluno possui a vontade em aprender e o professor o desejo de que seu aluno aprenda. (p. 48)

É nesse processo que surgem sistemas variados em que os interesses dos que estão buscando as aulas passam a nortear o programa a ser desenvolvido. Aparece o ensino com base no conceito “não-formal”, aquele em que:

[...] há uma intencionalidade na ação do aprender, os indivíduos se colocam premeditadamente na posição de aprendizes e escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos que desejam estudar. Organizam seus “currículos” e usualmente preenchem suas necessidades – ou seja, adquirem seus materiais – baseados na observação e na recomendação de outros, nas propagandas e em pesquisas nas lojas especializadas. (GOHN, 2003, p. 24)

Outro conceito que existe é o “informal”. Segundo Gohn (2003), é aquele que ocorre – como visto anteriormente – “na socialização cotidiana, nas famílias, nas igrejas, nos clubes, academias e outros espaços de convivências” e “resulta da difusão de informações, já que a música está presente na maioria destas situações da vida cotidiana” (p. 24).

É importante entender que as ideias de informal e de não formal se confundem, e isso porque as experiências citadas acima podem ocorrer de forma simultânea, envolvendo os agentes professor e estudante; ou seja, neste contexto, a figura do professor, além de buscar atender às demandas do estudante, encontra-se estudando através das mesmas práticas. Assim, longe dos sistemas preestabelecidos do ensino formal – mas dentro dos seus –, o músico popular desenvolve suas habilidades utilizando-se dos mais variados recursos.

À medida que os estudos vão ganhando espaço na vida dos sujeitos, um fenômeno comum é a aproximação com outros músicos que têm a mesma característica, no que se refere à busca por conhecimento. Essas experiências acabam por desenvolver várias práticas de aprendizagem bem como fomenta a formação de grupos musicais que surgem desses grupos de estudo.

Ainda há um aspecto que gostaria de apresentar quando se fala do processo de formação do músico popular, são os cursos de curta duração. Muitas instituições legitimadas no ensino da música popular, e que possuem cursos regulares, aproveitam os períodos de férias dessas atividades para oferecer cursos, com temáticas diversas, em formato intensivo. Essa prática é muito comum em instituições privadas e ocorre em vários países. Porém, algumas instituições de ensino público, também oferecem esses formatos de curso. Aqui no Brasil, podemos citar o CIVEBRA<sup>39</sup>, que se encontra em sua 37ª edição, e que recebe músicos do país e do exterior promovendo interação entre eles e abordando vários temas relacionados ao processo de ensino/aprendizagem da música. Muitos músicos populares despertam seu interesse por encaminhar seus estudos para caminhos formais e em instituições de nível superior a partir de experiências em eventos como estes.

Assim, fica claro que na trajetória de um músico popular há vários caminhos no que se refere ao seu processo de formação, onde várias atividades que se encontram fora das instituições formais de ensino, ainda são fortes e ativas nesse processo. Porém, com o aumento das conquistas de espaço em instituições legitimadas de ensino da música popular, novas perspectivas irão surgir, no que diz respeito à formação destes sujeitos, numa relação em que muitas das práticas contidas nesses espaços informais irão nortear positivamente as práticas do ensino formal, bem como a formatação e sistematização comuns aos espaços formais de ensino irão ajudar num processo de organização dos estudos para o músico popular.

---

<sup>39</sup> Curso de Verão de Brasília.

### 3.2 A música popular e sua institucionalização

Uma das características que podemos observar quanto ao ato de se institucionalizar o conhecimento, com vistas a construir um processo de formação de um indivíduo para uma área específica, é a busca por delinear os parâmetros que irão reger esta área. Em se tratando de Ciências Humanas ou Artes, como exemplo, entender seus limites e suas necessidades por si já se torna uma tarefa árdua; contemplar tais parâmetros, então, quase impossível. Além disso, é importante entender que as próprias instituições possuem seus limites e com isso delinham os parâmetros os quais se devem observar para que se desenvolvam atividades nas mesmas. Assim, não bastasse lidar com o desafio de se pensar em um programa a ser desenvolvido para atuar em áreas tão complexas da sociedade, é preciso fazê-lo norteado pela ideia de encaixá-lo nesses parâmetros institucionais.

Isto sendo observado, e entendendo a música popular como sendo um desses fenômenos complexos, podemos compreender um pouco o processo tardio no qual se encontra a entrada do mesmo nesses ambientes institucionais, tendo seu início datado de 1945, através da *Berklee College of Music*, sendo esta “pioneira na elaboração de cursos de bacharelado em música popular desde sua fundação” (GARCIA, 2011, p. 50).

É importante, também, atentar para o fato da escolha do *Jazz* como sendo gênero principal a ser adotado como estudo, isso nas instituições dos Estados Unidos, entre o final dos anos 50 e início dos anos 60 do século passado (GARCIA, 2011), pois muitos dos parâmetros que temos hoje para lidar com esse tipo de fenômeno vem desses moldes, construídos através da adaptação de sistemas já existentes para lidar com instrumentos de cunho erudito aplicando-os aos instrumentos e repertórios da música popular<sup>40</sup> – nesse caso o *Jazz* como visto acima.

Aqui no Brasil, a entrada da música popular como atividade nas instituições de ensino superior se deu no final da década de oitenta do século passado. Sobre isso Rêcova (2006) nos traz a informação de que:

No Brasil, a música popular foi introduzida no ensino superior na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), no ano de 1989. O curso abrange os níveis de graduação e de pós-graduação (mestrado e doutorado), e tem por objetivo formar profissionais aptos a atuarem no mercado da

---

<sup>40</sup> Sobre isso ler o trabalho de Borda (2005) onde ele, falando sobre William Leavitt – pioneiro no desenvolvimento de métodos para o estudo da Guitarra Elétrica -, nos mostra que houve a imitação de métodos desenvolvidos para instrumentos como violino, piano, clarinete, no desenvolvimento de seu material. (p. 99-100)

música popular em suas mais diversas especialidades: instrumentistas, arranjadores, produtores musicais, pesquisadores e educadores. (p. 38)

Outras instituições passaram a introduzir em seus currículos a música popular, tais como: Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), que em 1998 implantou o segundo Curso de Bacharelado em Música popular do Brasil; Universidade Estadual do Ceará (UECE), implantando em 2005 o Curso Sequencial de Formação Específica; Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o Curso Interdisciplinar em Música Popular em 2009; Universidade Federal da Paraíba (UFPB)<sup>41</sup>, implantando, também em 2009, o Curso Superior em Música Popular; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com o Bacharelado em Música Popular, ainda em 2009; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)<sup>42</sup>, em 2012, com o Curso de Bacharelado em Música Popular; Universidade Federal de Pelotas, com o Curso de Bacharelado em Música Popular, em 2013. Recentemente houve concurso para professores de instrumentos de cunho mais popular pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e, também em Pernambuco, há um curso de Licenciatura em Música com viés popular, no Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), em Belo Jardim.

Ainda é possível observar que Instituições Federais de Ensino Superior possuem, vinculadas às suas atividades, Escolas de Músicas que trazem em seu currículo o trabalho com a música popular, a exemplo disso temos a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), a Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Também temos em Mossoró – RN, uma escola de música vinculada à Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN).

Além dessas Instituições, gostaria de lembrar que vários Institutos Federais (IFs) têm contemplado em seu currículo de ensino tecnicista a música popular, bem como instituições privadas com seus currículos reconhecidos pelo Ministério da Educação, a exemplo do Conservatório Sousa Lima<sup>43</sup>, que desenvolve “cursos livres e técnicos em música, bem como preparatórios para exames da Ordem dos Músicos, vestibulares para Universidades etc.” (SOUZA LIMA, 2015)<sup>44</sup>. Podemos perceber com todo esse cenário, que a música popular vem conquistando, cada vez mais, seu espaço nesses ambientes onde ocorre o ensino de maneira formal.

---

<sup>41</sup> Esta instituição possui em seu currículo o trabalho com música popular em dois formatos: Licenciatura e Sequencial. Ambos serão abordados neste trabalho.

<sup>42</sup> Esta Instituição realizará no período de 11 a 14 de maio de 2015 o I Encontro Brasileiro de Música Popular (MusPopUni).

<sup>43</sup> Este por sua vez possui que possui um convênio com a *Berklee College of Music*. Disponível em: <http://www.souzalima.com.br/eventosconveniosworkshop.htm>

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.souzalima.com.br/slce/>, e acessado em 21 de janeiro de 2015.

### 3.3 A música popular brasileira e sua institucionalização

Podemos dizer que um dos fatores que legitima a presença de uma determinada expressão musical, referente a um continente ou um país em si, não são as técnicas nem metodologias aplicadas ao ensino da mesma, e sim o repertório. Ele é quem pode determinar a presença desse fenômeno nos espaços destinados ao ensino da música.

Assim, no que se refere ao repertório da música popular brasileira podemos observar uma tendência forte à presença do choro, samba, bossa nova, baião, MPB, através de composições consagradas por vários artistas contemplando esses gêneros. Referindo-se a esse ponto, Borda (2005) – cujo trabalho busca apresentar uma proposta curricular para o ensino da guitarra elétrica em ambiente de ensino superior – no quesito “6.2 Repertório” (p. 118), traz-nos o seguinte texto:

Quanto ao repertório brasileiro iniciaremos pelo choro, citando as coletâneas do gênero. Composições de vários artistas como Zequinha de Abreu, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, entre outros. *Songbooks* de choro como os de Garoto, Waldir Azevêdo e Pixinguinha. *Songbooks* de samba, bossa nova e MPB em geral também se relacionam a este trabalho, destacamos os de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Djavan, Chico Buarque, Braguinha, Rita Lee, entre outros. Ressaltamos também produções como os álbuns “Dê uma canja”, do Projeto Radamés Gnatalli da FUNARTE110, que em três volumes apresentou um repertório de *standards* da música popular brasileira<sup>111</sup>. (p. 119)

Se por um lado temos o repertório como sendo um aspecto legitimador da presença da música popular brasileira, é importante entender que, uma vez inserida nos contextos do ensino institucionalizado, outros aspectos precisam ser observados no momento de lidar com esse fenômeno como objeto de estudo. Nessa hora, conhecer os gêneros em suas fontes primárias, pesquisar os elementos de condução rítmica, os caminhos harmônicos comuns a cada gênero, as escalas utilizadas nas composições, as formas de se desenvolver os improvisos, os compositores característicos de cada gênero e os desafios da adaptação de instrumentos não característicos, tornam-se elementos norteadores para as práticas do ensino do instrumento tendo como base essa expressão musical.

### 3.4 Profissionalização e práticas dos músicos populares

Vivemos na era da globalização, e um fator importante a ser observado, dentre outros que representam essa era, é termos um viver regido pelas transformações tecnológicas. Tais características fazem com que se desenvolva uma sociedade em constante transformação, lidando com as diversas mudanças oriundas dessas tecnologias, desde a forma de se comunicar às maneiras de como operacionalizar as tarefas do dia a dia, e isso nos mais variados setores que compõem uma sociedade. Podemos observar que quase na totalidade das áreas que permeiam a vida de um ser humano, as tecnologias vêm influenciando de forma direta. Desde as áreas como saúde, educação, moradia, consideradas pela sociedade como prioritárias, às complementares como esportes e artes.

Nesse sentido, foi possível observar no capítulo anterior o quanto as tecnologias aplicadas à música tem feito com que a mesma esteja presente na vida cotidiana das pessoas, ocupando os mais variados espaços, consumida por várias camadas da sociedade, sobretudo no modo de viver urbano. Sendo assim, é importante então considerar que, para tal perspectiva de consumo, desenvolve-se um amplo leque de possibilidades no que diz respeito à produção na área da música. São vários os espaços existentes no mercado de trabalho com relação à essa produção, como também as ramificações dentro dos mesmos. Elenquei abaixo cinco desses espaços como exemplo, subdividindo-os por especificidades. São eles:

#### 1. Na Performance

- 1.1. Solista (atuando com trabalho próprio ou interpretando obras de outros autores)
- 1.2. *Side man* (acompanhante nas mais diversas formas, bandas, cantores, etc...)
- 1.3. Músico de Orquestra
- 1.4. Músico de Estúdio

#### 2. Na Produção

- 2.1. Compositor
- 2.2. Arranjador
- 2.3. Produtor Musical
- 2.4. Diretor Musical

#### 3. Nos Bastidores da Produção

- 3.1. Técnico de som (pa)
- 3.2. Técnico de gravação
- 3.3. Editor de partitura
- 3.4. Diretor técnico
- 3.5. *Roadie*

#### 4. Na Educação

- 4.1. Professor de nível superior
- 4.2. Professor de nível técnico
- 4.3. Professor de ensino básico
- 4.4. Professor de escola específica
- 4.5. Professor particular

## **5. Na Parte Administrativa da Educação**

- 5.1. Como diretor
- 5.2. Como coordenador
- 5.3. Como técnico administrativo

Assim, com tantas possibilidades existentes é preciso questionar se os cursos relacionados à música estão levando em conta esses espaços, suas especificidades, bem como as discussões concernentes aos mesmos, isso porque boa parte desses espaços já são ocupados por profissionais que buscam sua graduação ou seu curso técnico na área de música, fazendo com que surja a discussão quanto ao diálogo da academia com as experiências trazidas por tais profissionais. Tal discussão se faz importante, porque é justamente no sentido em que o mercado se torna mais amplo e multifacetado, porém competitivo, que a busca pela qualificação se torna um caminho quase inevitável, e, nesse sentido, quanto mais legitimada pela sociedade for a instituição que qualifique os indivíduos, mais chances terão na disputa por espaços, isso porque vivemos em uma sociedade que utiliza como um dos parâmetros para avaliação profissional, a titulação dos mesmos.

Os cursos de educação musical vêm adquirindo espaços em diversas Instituições de Ensino Superior por várias partes do Brasil, bem como o Ensino Básico e o Técnico em Música. Consequentemente, as demandas de educadores na área de música estão surgindo, ocupando e disputando um espaço nesse mercado de trabalho. Nos últimos anos aqui na Paraíba, foi possível assistir a entrada, através de concurso público, de vários professores em instituições de ensino dos mais variados setores da educação, desde o ensino básico ao superior, motivo esse que me permitiu esta pesquisa. Sendo assim, é importante buscarmos entender como tem sido tratado esses pontos nos ambientes acadêmicos que, por princípio básico, visam a formação e/ou capacitação dessas demandas.

Uma das primeiras coisas que precisamos observar é que na velocidade em que as coisas acontecem nos tempos atuais, torna-se quase impossível para a academia acompanhar essas transformações arraigadas em seus moldes tradicionais. Há então um caminho a percorrer, pois grande parte dos cursos na área de música são, de certa forma, regidos por uma herança construída sobre moldes que contemplam um fazer musical voltado para o que conhecemos como “música erudita”. Tal concepção prioriza a visão de se desenvolver –

muitas vezes de forma egocêntrica – a ideia do músicos solistas e/ou componentes para uma orquestra, quando não, “a possibilidade de formação de compositores e regentes de grandes orquestras.” (NASCIMENTO, 2003, P. 73). Além disso, é importante observar que:

[...] essa formação/preparação, tradicionalmente, tem se dado no âmbito das academias, ou seja, das universidades, através de currículos descontextualizados e tradicionalistas. O resultado disso é que as escolas de nível médio, ao longo do tempo, têm organizado seus currículos considerando os mesmos pressupostos e, conseqüentemente, não atendem às necessidades daqueles que estão fora do perfil estabelecido hegemonicamente, ignorando e discriminando as outras possibilidades de atuação profissional. (NASCIMENTO, 2003, P. 73)

É preciso entender qual o papel da educação em uma sociedade. Não podemos mais conceber a ideia do ensino da música como se fosse apenas um processo em que os indivíduos são “adestrados” para a execução. Não! É preciso ir além e construir uma educação que dialogue com os dinamismos da contemporaneidade, e isso não de forma segregada, mas buscando cada vez mais estreitar a relação entre os vários ambientes em que se promove a educação através da música. Nesse sentido, se faz necessário entender que podemos e,

[...] devemos dar um passo adiante e pensar num tipo de preparação que, ao contrário do mero adestramento, possa atender aos anseios dos indivíduos na sua totalidade, ultrapassando as propostas elitistas e desvinculadas da realidade social, cultural, política e econômica. Isso implica na formulação de currículos cada vez mais flexíveis e contextualizados e que estejam em sintonia com a diversidade, tanto de espaços como de expectativas. E essas expectativas devem ser, em primeiro lugar, as do aluno, para que não venhamos a subordinar a educação às expectativas meramente mercadológicas e/ou ideologicamente constituídas. (NASCIMENTO, 2003, p. 74)

Imagino que não seja fácil (re)construir uma estrutura educacional musical contemplando toda essa diversidade existente em uma sociedade, principalmente em um país com dimensões territoriais extensas como o Brasil, o que gera no mesmo país, um povo multifacetado e com realidades discrepantes em todos os setores da sociedade, dentre eles a educação. Porém, mesmo que haja certa dificuldade para se realizar um plano educacional nacional – que realmente tenha impacto na sociedade para redefinir alguns pontos que venham trazer benefícios de maneira mais rápida aos problemas até agora tratados neste texto – é possível se construir de forma paulatina, através de instituições que encarem esse desafio e com isso forneçam experiências que possam ser compartilhadas entre as demais.

Nesse sentido, as instituições que já possuem cursos na área de música, ou pretendem abrir, podem encontrar apoio na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), Lei 9.394/96 (Brasil, 1996) para desenvolver seus currículos de maneira a contemplar, de forma mais contextualizada, as necessidades da área. Lima (2000) nos mostra alguns avanços apresentados pela Lei. São eles:

- Apresenta uma concepção de educação mais aberta;
- O processo de conhecimento é trabalhado na totalidade;
- Cria diretrizes para diversos níveis de aprendizado;
- Valoriza os variados processos de avaliação do saber;
- Admite interrelações entre esses processos;
- Vincula educação escolar ao trabalho e às práticas sociais;
- Aceita o pluralismo de ideias;
- Aceita diversas concepções pedagógicas;
- Valoriza a experiência extra escolar;
- Descentraliza o ensino.

Podemos observar, nos pontos acima, que realmente há um avanço no que diz respeito às diretrizes rumo a uma educação mais “afinada” com a realidade entre o que se ensina e o que se pratica. Porém, é preciso entender que a Lei por si é incapaz de solucionar os problemas, ela (como todas) apenas rege os parâmetros e, de certa forma, com vistas a uma uniformidade. Assim, é preciso entender que o apoio da lei só se torna real quando as instituições, ou melhor, as pessoas que compõem essas instituições, desenvolvem, de maneira ousada, “ações educativas que garantam aos alunos os processos de apropriação e de transformação das informações, de forma dinâmica, crítica, contextualizada, em conhecimento.” (NASCIMENTO, 2003, p. 73).

Nesse sentido, podemos encontrar algumas instituições que já estão incluindo em seus cursos instrumentos voltados para a música popular bem como discutir seu projetos políticos pedagógicos. Sobre isso Queiroz e Marinho (2005) nos mostram que:

A partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Lei 9.394/96 (Brasil, 1996), os cursos de licenciatura em música vêm sendo reestruturados em suas bases curriculares, com a elaboração de projetos políticos pedagógicos, que visam incorporar as dimensões exigidas para a formação docente em geral, sem perder de vista as especificidades do campo da música.” (QUEIROZ; MARINHO, 2005, p. 84)

Tais ações são importantes porque, como dito anteriormente, as experiências entre as instituições podem, e devem, ser compartilhadas com vistas à ideia de buscarmos:

[...] a criação de ambientes de aprendizagens que favoreçam a cooperação e a partilha de experiências, integrando os sujeitos autônomos numa teia onde todos estão interconectados e são solidários na construção do conhecimento. Logo, só uma prática voltada para a pluralidade e flexibilidade seria capaz de favorecer um maior respeito às identidades e às diferenças. (NASCIMENTO, 2003, p. 70)

Assim, em meio a uma sociedade em constante mutação, regida muitas vezes por elementos tecnológicos que se atualizam e se reinventam a cada minuto, torna-se quase impossível lidar com tal fenômeno com um olhar restrito, alicerçado em moldes que contemplam um fazer musical descontextualizado com a contemporaneidade, e isso tanto no lado educacional como artístico. É preciso atentar para o fato de que a música, mesmo sendo tratada pelo viés da educação, não deixa de ser arte e, em sendo arte, é preciso entender que:

O artista músico, hoje, está sendo pressionado a romper as amarras da tradição e ingressar numa realidade que é multicultural, dinâmica, tecnológica e interdisciplinar. Consequentemente, as escolas precisam pensar o tipo de preparação que pretendem a partir dessa mesma realidade. Logo, devemos abandonar as propostas meramente adaptativas a códigos e sistemas culturais estabelecidos e propor formas que incitem o desenvolvimento de capacidades de julgamento e de opção. Deve-se dar a oportunidade de acesso aos conhecimentos de forma a garantir aos futuros profissionais as possibilidades de enfrentamento das dificuldades e escolher os próprios caminhos. (NASCIMENTO, 2003, p. 73)

### **3.5 A institucionalização da música popular na Paraíba**

Os institutos que tratam do conhecimento de maneira mais formalizada, tais como: universidades, faculdades, espaços de ensino tecnicista etc., vêm ao longo do tempo desenvolvendo seus estudos e atividades com base em estruturas alicerçadas em modelos legitimados desenvolvidos em – e por – uma sociedade muito diferente da que temos hoje.

Assim, com as mudanças ocorrentes na sociedade ao longo do tempo, e de maneira muito mais rápida nos tempos atuais, esses espaços acabam por entender a necessidade de se tratar com mais atenção alguns temas e fenômenos que permeiam o cotidiano social, e que, até então, estavam fora das discussões de cunho acadêmico. No que se refere à área de Música, nas instituições de ensino citadas acima, esse fenômeno pode ser observado com a entrada da Música Popular nesses ambientes.

Aqui na Paraíba, essa experiência passa a se desenvolver a partir do ano de 2005, com a abertura do Curso de Licenciatura em Música. Tal curso traz uma proposta mais relacionada com os aspectos do ensino, de maneira mais abrangente e menos alicerçada<sup>45</sup> com os moldes tradicionais no que se refere à música; sendo assim, responsável pela abertura de um espaço para as práticas relacionadas com a música popular.

É importante salientar que de alguma maneira existia a presença desse fenômeno nesses espaços. Isso, apresentando-se de maneira informal e através de experiências proporcionadas por professores que tinham suas atividades relacionadas com ambas as práticas – me refiro à erudita e à popular – e, de alguma forma, promoviam essas experiências nesses espaços até então reservados para o ensino da música em viés mais erudito. Sobre isso – tratando de experiências relacionadas ao ensino de guitarra elétrica por professores de violão na UFPB –, Garcia (2011) nos mostra que:

Embora ambos os cursos não possuíssem professores específicos de guitarra, este instrumento já estava presente dentro da instituição no formato de “curso de extensão”, à disposição da comunidade local, e oferecido, por iniciativa espontânea de professores de violão, que se propunham a ensinar guitarra sem o conhecimento formal da instituição sobre esta prática. ( p. 62)

Essas experiências são comuns também em áreas como a de Percussão, Contrabaixo, Piano, Saxofone e outras, em que de alguma maneira os professores tenham a mesma experiência de trabalhar com as duas vertentes.

Assim, a partir de 2009 temos a entrada da música popular de maneira legitimada pela Instituição com a abertura do Curso Sequencial de Música Popular. Com isso ocorrem contratações de professores que passam a atuar não apenas nesse curso, mas disponibilizando as habilidades a serem inseridas no currículo da Licenciatura, como também a abertura de Cursos de Extensão voltados para a música popular. Outro espaço que podemos apresentar aqui é o IFPB, que a partir do ano de 2007, passou a desenvolver atividades no ensino da música popular, através dos cursos Integrado e Subsequente.

---

<sup>45</sup> Menos porém com algumas influências no que se refere à sua grade curricular. Isso por não se tratar de um curso de música popular em si, mais de uma visão mais flexível no entendimento do fenômeno musical como um todo.

### **3.6 Os cursos de formação do músico popular na UFPB**

A partir da abertura do Curso Sequencial e da contratação de professores com habilidades voltadas para o ensino da música popular (seja na parte de instrumento ou de teorias), como visto anteriormente, podemos dizer que a Universidade Federal da Paraíba abriu de vez as portas para o ensino desse tipo de fenômeno.

Os cursos apresentam propostas e objetivos que se fundem e diferem em alguns momentos; utilizam os mesmos espaços e professores, e de certa maneira encontram-se em estado incipiente num processo experimental e desafiador com vistas a construir um caminho para lidar com esse fenômeno tão abrangente.

É sobre esse processo de chegada, estruturação e desenvolvimento desses cursos que irei tratar no capítulo a seguir, buscando discutir sobre os mais variados aspectos – desde históricos, espaços físicos, corpo docente, PPPs, dentre outros –, com intuito de levantar mais dados que ajudaram no desenvolvimento desta pesquisa, por se tratar do ambiente onde a mesma foi realizada.

## CAPÍTULO 4

### **O ensino de guitarra: das práticas socioculturais ao ensino formal**

Este capítulo destina-se a discutir acerca do ensino da guitarra no que diz respeito à sua relação com as práticas não formais, buscando discutir o fenômeno da troca de conhecimento através das relações existentes no cotidiano social, as aulas particulares e até mesmo o ensino em escolas específicas de ensino livre de música, como também sua chegada às instituições formais de ensino, observando esse último fenômeno aqui na Paraíba, mais precisamente em sua capital, João Pessoa, e, para tal, terei como foco as práticas de ensino da Universidade Federal da Paraíba.

Num primeiro momento irei discutir acerca do processo de ensino/aprendizagem desse instrumento, levando em consideração sua relação com a sociedade, considerando as formas como esse processo se apresenta, o que leva os indivíduos a serem motivados pelo estudo do instrumento, sua relação com os estilos musicais diversos e a maneira como tal se insere nos mais diversos segmentos da música popular, e até mesmo da música de concerto. Para tal, irei buscar apoio teórico em autores como Klassen (2004), Borda (2005), Rocha (2005), Batista (2006), Bitencourt (2006) Lopes (2007), Green (2008), Costa (2009) Garcia (2011), Mariano (2011) e Sardo (2012).

Em seguida, discorrerei sobre a entrada desse fenômeno nas instituições de ensino, buscando refletir quanto à sua chegada, as instituições pioneiras, os desafios encontrados no início, os ainda existentes e as perspectivas futuras para o desenvolvimento do mesmo nos espaços legitimados de ensino. Para tal, terei como foco de observação as práticas na Universidade Federal da Paraíba, esse será o espaço onde discutirei estes últimos aspectos. Trarei um pouco da história do ensino da música na Instituição, apresentando seu início, o desenvolvimento, a chegada de um novo Departamento, e com isso, um novo curso, a entrada da música popular, o Curso Sequencial, bem como toda a estrutura (física e humana) para o desenvolvimento das atividades na área de música.

Por fim, adentrarei de forma mais específica nas discussões sobre os cursos que contemplam o ensino da Guitarra Elétrica, e discutirei acerca deste ensino em cada curso, sendo eles: Licenciatura, Sequencial e Extensão.

#### 4.1 O ensino/aprendizagem da guitarra em âmbito social

A Guitarra Elétrica se tornou, ao longo do tempo, um instrumento que ganhou espaço nos mais diversos gêneros e estilos musicais, encontrando-se sucintamente em alguns e se firmando definitivamente em outros, isso de uma maneira muito ampla, ou seja, desde a música popular – a qual as histórias de ambas (guitarra e música popular) se confundem – até a música de concerto, como mostra o trabalho de Mariano (2011)<sup>46</sup>.

O ensino da guitarra – bem como o de outros instrumentos elétricos/eletrônicos e ainda os que são característicos de uso comum na música popular – tem como característica a busca do processo de ensino/aprendizagem informal<sup>47</sup> (ou não formal) como início. Muitos são os fatores que despertam o interesse do indivíduo por tocar um instrumento e até mesmo pela música em si – posteriormente iremos apresentar alguns desses fatores através das respostas aos instrumentos de coleta de dados (entrevista e questionário).

Diferentemente dos que buscam os instrumentos de cunho mais erudito, é comum nesses instrumentos mais ligados à música popular (tais como o violão e a guitarra) a busca por adquirir o instrumento antes mesmo da busca por aulas, o que facilita, de certa forma, o início dos estudos através de mecanismos que caracterizam a informalidade, tais como: uso de revistas especializadas, bandas, amigos, vídeos, internet etc.

Logo, desenvolvem-se vários processos de ensino/aprendizagem em meio a esse cenário; ou seja, constroem-se mecanismos e relações entre os indivíduos no que diz respeito à troca de informações referentes ao ato de tocar esse instrumento. Todo esse processo se dá utilizando-se dos recursos concernentes à sua época; ou seja, na medida em que se foram desenvolvendo as várias maneiras de se registrarem essas informações, sejam elas escritas, fotografadas, gravadas em áudio ou vídeo – e hoje todas elas juntas através da internet –, esse processo foi se adaptando às mesmas – processo similar à própria maneira com que a música popular se difundiu.

No que se refere ao material impresso – buscando seguir uma ordem no desenvolvimento tecnológico –, um dos mais utilizados era o uso de “revistinhas” que traziam sucessos, dos mais variados estilos, em formato de letra cifrada, contendo ainda o desenho dos

---

<sup>46</sup> No trabalho, uma dissertação de Mestrado, o professor Anderson Mariano apresenta uma vasta lista de obras de compositores com representação na música de caráter vanguardista de concerto do século XX, “em que a guitarra se apresenta como solista, em grupos de câmara” (MARIANO, 2011, p. 38-51).

<sup>47</sup> Como explicação para esse termo utilizarei a definição de Gonh (2006) encontrada no trabalho de Garcia (2011) onde diz que: “a educação informal é aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização – na família, bairro, clube, amigos, etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimentos e sentimentos herdados” (GONH, 2006, p.28, *apud* GARCIA, 2011, p. 45).

acordes em pequenos modelos do braço do instrumento ao término de cada música, sugerindo a formação dos acordes – em alguns exemplares havia setas que buscavam sugerir o ritmo da música.



IMAGEM 2<sup>48</sup>: Revistas com músicas cifradas

Logo após, nas décadas de 1980 e 1990, e ainda no início da primeira década do presente século, foi muito difundido entre músicos, que buscavam uma informação mais aprofundada, no que se refere ao estudo de técnicas relacionadas ao estudo da Guitarra Elétrica, bem como estudos de estilos e repertórios, o uso de publicações de empresas como *Hal Leonard Corporation*<sup>49</sup>, *Warner Bros. Publications* (para citar algumas), que traziam em seu conteúdo poucas informações textuais de cunho teórico e bastantes exercícios, em que se trabalham vários estilos, técnicas, repertórios transcritos (pelos próprios autores e por terceiros), etc., a maioria deles acompanhada de um CD, contendo *Play Alongs*<sup>50</sup> para praticar com o material. No Brasil, empresas editoras como LUMIAR, FERMATA do Brasil, dentre outras, passaram a produzir livros que tratavam de temas como harmonia, improvisação,

<sup>48</sup>Disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es\\_sm=91&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ\\_AUoAg&biw=1164&bih=598#facrc=\\_&imgdii=\\_&imgrc=cDqv\\_txEzYnPCM%253A%3BbuqjPsBmxT7JjM%3Bhttp%253A%252F%252Fmlb-s1-p.mlstatic.com%252Fflote-14-revistas-de-partituras-para-violao-cifras-14419-MLB3304159516\\_102012-F.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fproduto.mercadolivre.com.br%252FMLB-596955847-lote-14-revistas-de-partituras-para-violao-cifras-\\_JM%3B1200%3B1152](https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es_sm=91&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ_AUoAg&biw=1164&bih=598#facrc=_&imgdii=_&imgrc=cDqv_txEzYnPCM%253A%3BbuqjPsBmxT7JjM%3Bhttp%253A%252F%252Fmlb-s1-p.mlstatic.com%252Fflote-14-revistas-de-partituras-para-violao-cifras-14419-MLB3304159516_102012-F.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fproduto.mercadolivre.com.br%252FMLB-596955847-lote-14-revistas-de-partituras-para-violao-cifras-_JM%3B1200%3B1152)

<sup>49</sup> Só esta empresa possui em seu site centenas de títulos referentes a Guitarra Elétrica, subdividindo-os em gêneros como: Rock Guitar; Acoustic Guitar; Bluegrass/ Flatpicking; Blues; Classical; Country; Fingerstyle; Jazz; Flamenco; Funk; Christian; Guitar Lesson Goldtime, além de vários DVDs contendo todos esses títulos e ainda outros para vários instrumentos. Disponível em: <http://www.halleonard.com/search/search.do?seriesfeature=&menuid=444&subsiteid=7&searchtype=product&page=2#>

<sup>50</sup> Play Alongs são gravações de áudios para acompanhamento, com intuito de servir de apoio sonoro para o estudo do material impresso, como uma espécie de “banda base” para o desenvolvimento das melodias propostas, bem como para o estudo de improvisação.

estudo de escalas, Song books<sup>51</sup> etc., fomentando assim muito material para esse tipo de prática.

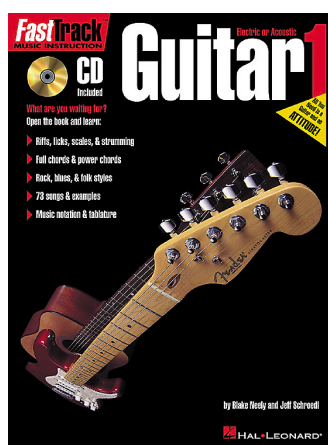


IMAGEM 3<sup>52</sup>: Exemplo de Livro voltado para o estudo de exercícios técnicos

Concomitante a esse período houve grande difusão do uso de vídeo-aulas, em que vários artistas partilhavam seu conhecimento, ora teórico, ora prático, passando suas músicas (à maneira como eles executavam), e dando dicas de ajustes para o instrumento, regulagem de equipamentos, dentre vários outros temas relacionados à área e ao instrumento.



IMAGEM 4<sup>53</sup>: Exemplo de vídeo aula

<sup>51</sup> Livros que trazem transcritos obras musicais contendo, em muitos casos, a melodia, harmonia e letras das músicas, quando temas não instrumentais. Nesse seguimento LUMIAR produziu diversos com músicas de vários artistas nacionais renomados. Disponível em: [http://www.lumiar.com.br/abertura/intro\\_.htm](http://www.lumiar.com.br/abertura/intro_.htm)

<sup>52</sup> Disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es\\_sm=91&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ\\_AUoAg&biw=1164&bih=598#tbn=isch&q=hal+leonard+guitar+method+book+1&facr=\\_&imgdii=\\_&imgcr=xQIoG4Ep4CaNFM%253A%3Bn3n4IJovP9LDEM%3Bhttp%253A%252F%252Fmedia.musiciansfriend.com%252Fis%252Fimage%252FMMGS7%252FFastTrack-Guitar-Method-Book-1-CD-Package%252F940016000000000-00-750x750.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.musiciansfriend.com%252Fguitar-method-books%252Fhal-leonard-fasttrack-guitar-method-book-1-cd-package%3B750%3B750](https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es_sm=91&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ_AUoAg&biw=1164&bih=598#tbn=isch&q=hal+leonard+guitar+method+book+1&facr=_&imgdii=_&imgcr=xQIoG4Ep4CaNFM%253A%3Bn3n4IJovP9LDEM%3Bhttp%253A%252F%252Fmedia.musiciansfriend.com%252Fis%252Fimage%252FMMGS7%252FFastTrack-Guitar-Method-Book-1-CD-Package%252F940016000000000-00-750x750.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.musiciansfriend.com%252Fguitar-method-books%252Fhal-leonard-fasttrack-guitar-method-book-1-cd-package%3B750%3B750)

Outra prática comum no ensino desse instrumento é o que chamaremos aqui de Aulas Particulares. Essas aulas ocorrem, em alguns casos, nas próprias residências dos estudantes, ou até mesmo dos professores. Tais atividades se desenvolvem com conteúdos oriundos das vivências dos seus ministrantes, baseadas nos mais variados tipos de experiências, a maioria regida por esses recursos supracitados. Sobre esse formato, Garcia explica que:

Essas aulas se caracterizam por ocorrerem em espaços como a casa dos professores ou a casa dos alunos, ou, ainda, em outro espaço escolhido em comum acordo entre os mesmos e que pode ser especificamente preparado para essa prática. É um tipo de “escola de música alternativa”, onde os professores não precisam ser concursados. Pois sua competência docente é legitimada por sua atuação como músicos e pela sociedade. (GARCIA, 2011, p. 21)

Ainda outro recurso são as escolas específicas de ensino, não formal, de música. Nelas, muitas vezes, se repetem experiências semelhantes às aulas particulares, porém, por acontecerem em um espaço mais formalizado, transmitem a ideia de um caráter mais profissional, em que, em um mesmo prédio ocorrem várias atividades relacionadas ao ensino da música e, em muitos casos, possuem várias modalidades de ensino de instrumento. Aqui em João Pessoa, instituições como a Central de Música, Spac, Gênios, Stúdio, todas de caráter particular, têm atividades voltadas para o ensino da guitarra elétrica desde a década de 1980.

Assim, podemos observar que no meio social, existem várias práticas que fomentam experiências diversas no que se refere ao ensino/aprendizagem da Guitarra Elétrica. Além disso, é possível observar que essas atividades encontram apoio em um certo tipo de material já aceito e legitimado nesses ambientes onde ocorrem esses tipos de atividades. Esses materiais, como visto anteriormente, visam ao contato direto com o instrumento, deixando um pouco de lado o aprofundamento nas questões teóricas que apoiam o estudo de um instrumento, porém, também foi possível observar a existência de materiais que tratam desses assuntos, voltados para esse tipo de público, principalmente no que se refere ao estudo de temas como Harmonia e Improvisação.

---

<sup>53</sup> Disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es\\_sm=91&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ\\_AUoAg&biw=1164&bih=598#tbn=isch&q=video+aula+de+guitarra&facrc=\\_&imgdii=\\_&imgcr=dqDLGZXcwYDo5M%253A%3BotDLjQ4Onrv46M%3Bhttp%253A%252F%252F1.bp.blogspot.com%252F-VS6i569kd5Y%252FtejVEE4atUI%252FAAAAAAAAAAMA%252Fh4EJ4b\\_Zujc%252Fs1600%252Fvideoaula-mozartmello-guitarra%252Bfusion.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.centraldorock.com.br%252F2011%252F06%252Fvideoaula-guitarra-fusion-mozart-mello.html%3B500%3B500](https://www.google.com.br/search?q=revistas+de+violao+para+iniciantes&es_sm=91&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=FIV0VLnAOeefNtKkgvgG&ved=0CAkQ_AUoAg&biw=1164&bih=598#tbn=isch&q=video+aula+de+guitarra&facrc=_&imgdii=_&imgcr=dqDLGZXcwYDo5M%253A%3BotDLjQ4Onrv46M%3Bhttp%253A%252F%252F1.bp.blogspot.com%252F-VS6i569kd5Y%252FtejVEE4atUI%252FAAAAAAAAAAMA%252Fh4EJ4b_Zujc%252Fs1600%252Fvideoaula-mozartmello-guitarra%252Bfusion.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.centraldorock.com.br%252F2011%252F06%252Fvideoaula-guitarra-fusion-mozart-mello.html%3B500%3B500)

Podemos afirmar que os contextos não formais foram os grandes precursores dos processos de ensino e aprendizagem do instrumento, visto que supriam (e continuam a suprir) a grande demanda de novos guitarristas que não encontravam outro meio de estudar nas instituições ou conservatórios formais, além de permitir a atuação como pedagogos de outros tantos profissionais sem qualificação certificada. (GARCIA, 2011, p. 49)

Quero ainda por fim apresentar um fenômeno existente dentre as práticas de estudo dos guitarristas, o aspecto de estudar o instrumento sozinho (GARCIA, 2011). Através dos vários recursos que foi possível observar até aqui, muitos guitarristas precisavam apenas possuir o instrumento para desenvolver suas atividades de estudo. Hoje, com o advento da internet é possível acreditar que essa prática esteja ainda mais forte, uma vez que essa tecnologia trouxe a oportunidade de concentrar muitos dos recursos vistos por esse tópico em um só lugar.

## 4.2 A guitarra nas instituições de ensino

A entrada da Guitarra Elétrica nas instituições legitimadas de ensino encontra-se em estado incipiente, se comparada a outros instrumentos (tais como Piano, Violino, etc.). Dotada de um potencial extremamente eclético, “a guitarra elétrica é um instrumento de muita versatilidade, com possibilidades melódicas, contrapontísticas, harmônicas e multitimbrísticas” (MARIANO, 2011, p. 35). Tal característica gera um dos fatores ao qual podemos atribuir a falta de um desenvolvimento de estudo sistemático, tão comum ao que encontramos em outros instrumentos em que existem escolas bem definidas, com seus repertórios bem delimitados e legitimados.

Trabalhos como os de Borda (2005) e Garcia (2011) trazem-nos informações quanto ao registro do primeiro curso que apresenta um currículo com proposta definida para o ensino da Guitarra Elétrica, ocorrido durante os anos de 1960 no *Berklee College of Music*. Garcia (2011) ressalta ainda que “essa também foi uma instituição pioneira na elaboração de cursos de bacharelado em música popular desde sua fundação nos anos 1945” (p. 50). No Brasil, podemos observar que o estado de São Paulo apresenta um bom número dessas instituições, inclusive com convênios com instituições internacionais, dentre as quais a *Berklee* é uma delas. As mais conhecidas são: Conservatório Sousa Lima, GIT (*Guitar Institute of Technology*) e o Conservatório de Tatuí (LIMA, 2014). Das instituições públicas e que atuam com o ensino superior podemos citar a UNICAMP como pioneira, havendo hoje outras

instituições em todo o país dentre elas a UFPB, intuição em que se encontra o ambiente desta pesquisa.

### **4.3 Os cursos de música da UFPB**

#### **4.3.1 O Ambiente (localização e estruturas)**

O Campus I – João Pessoa, identificado para endereço como Cidade Universitária s/n, encontra-se no bairro do Castelo Branco, João Pessoa, CEP 58051-900, e teve sua fundação em 02 de dezembro de 1955<sup>54</sup>. Esta localização é de fácil acesso, contando com várias linhas de transporte urbano intermunicipal – o que ajuda o acesso dos estudantes. Vale salientar, também, que projetos existentes em prefeituras de cidades vizinhas, em parceria com o governo do estado, disponibilizam transportes para o traslado de vários estudantes até a instituição, o que fomenta a vinda dos mesmos de outros municípios.

A UFPB possui hoje dois departamentos trabalhando diretamente com a área da música, ambos situados no endereço supracitado. São eles: Departamento de Música e Departamento de Educação Musical.

#### **4.3.2 O Departamento de Música**

O Departamento de Música<sup>55</sup> da Universidade Federal da Paraíba foi fundado no ano de 1978, mesmo ano em que nasce o Curso de Bacharelado em Música, através da Resolução nº 261/78 do Conselho Universitário (CONSUNI), de 20 de novembro de 1978, passando a ser, posteriormente, reconhecido pela Portaria Ministerial nº 188, de 30 de abril de 1984, sendo assim um dos cursos mais antigos do país. Tal curso possui um caráter Erudito e, ao longo do tempo, foi adicionando várias habilitações específicas nas áreas diversas (tais como instrumento, canto, composição etc.), porém, mantendo o mesmo caráter. O Departamento de Música (DM) encontra-se locado no Centro de Comunicação, Turismo e Artes.

No ano de 2008, o DM abraçou a ideia de montar um curso de Música Popular. Para isso, realizou concurso para a contratação de professores com as competências necessárias para

---

<sup>54</sup> Todas as informações referentes ao endereço, bem como a fundação da Instituição foram adquiridas no site da mesma através do endereço eletrônico: [www.ufpb.br](http://www.ufpb.br)

<sup>55</sup> Todas as informações referentes ao Departamento de Música foram adquiridas através de um documento de proposta apresentada para a criação do curso de Música Popular, onde consta o histórico do mesmo, seu site, bem como de consulta a chefia departamental e professores. No início o curso de música acontecia em instalações separadas do Campus I.

atuação nessa área, uma vez que, até então, desenvolvia um Bacharelado de cunho mais erudito – como visto anteriormente.

O DM desenvolve suas atividades através dos Cursos de Bacharelado em Música, Sequencial em Música Popular e Bandas e Fanfarras, em instalações construídas desde o ano de 1978, as quais possuem 05 salas de aulas coletivas, 15 salas para desenvolver atividades de ensino de instrumento, 03 laboratórios, 01 biblioteca setorial, 03 ambientes para atividades administrativas, 01 auditório, 02 baterias de banheiros (uma destinada a professores e outra a estudantes). Nas fotos a seguir poderemos observar a fachada do prédio como também alguns ambientes do mesmo.



IMAGEM 5: Frente do Departamento de Música



IMAGEM 6: Corredor central que dá acesso às salas.



IMAGEM 7: Sala IM, onde são ministradas aulas coletivas.

As aulas de instrumento são ministradas em salas diferenciadas, em formatos de cabines, como podemos observar nas fotos abaixo:



IMAGEM 8: Sala B, onde ocorrem as aulas de Guitarra



IMAGEM 9: Sala B Vista de outro angulo



IMAGEM 10: Sala 17, onde também são ministradas aulas de Guitarra



IMAGEM 11: Sala 17 vista de outro ângulo

Para os recitais, *masterclass*, oficinas, defesas de conclusão de curso, existe um pequeno auditório, com capacidade para 100 pessoas, o qual podemos observar na foto a seguir.



IMAGEM 12: Auditório de Práticas Interpretativas Gerardo Parente.



IMAGEM 13: Vista a partir do palco.

O departamento possui em seu corpo docente 51 professores, apresentados no quadro abaixo, onde podemos observar suas áreas de atuação, bem como a titulação dos mesmos:

NOME	ÁREA DE ATUAÇÃO	TÍTULO
1- Albérgio Claudino Diniz Soares	Violão	Doutor
2- Alexandre Magno e Silva Ferreira	Trombone	Doutor
3- Anderson de souze Mariano	Guitarra	Doutorando
4- Ariana Perazzo da Nóbrega	Viola	Doutoranda
5- Aynara Dilma Vieira da Silva	Clarinete	Mestra
6- Ayrton Muzel Benck Filho	Trompete	Doutor
7- Carlos Anísio de Oliveira e Silva	Regência, Canto Coral, História da Música	Mestre
8- Cisneiro Soares de Andrade	Trompa, Percepção	Mestre
9- Daniella Gramani	Canto Popular	Mestra
10- Didier Jean Georges Guigue	História da Música, Estruturação e Análise Musical	Doutor
11- Dilson Afonso Fereira Florêncio	Saxofone	Mestre
12- Eli-Eri Luiz de Moura	Estruturação e Análise Musical, Composição, Harmonia	Doutor
13- Erik de Lucena Pronk	Violão	Mestre
14- Eurides de Souza Santos	Etnomusicologia, Flauta Doce, Percepção	Doutora
15- Felipe José Avellar de Aquino	Violoncelo	Doutor
16- Francisco Xavier de Souza Neto	Percussão	Graduado
17- Geraldo Dias da Rocha Júnior	Regência, Flauta, Percepção	Mestrando
18- Gilson Uehara Gimenez Antunes	Violão	Doutor
19- Gláucio Xavier da Fonseca	Trompete	Doutor
20- Gledson Meira Dantas	Bateria	Mestre
21- Gustavo Gines de Paco de Géa	Flauta	Graduado
22- Harue Tanaka	Piano	Doutora
23- Heleno Feitosa Costa Filho	Fagote, Saxofone	Mestre
24- Hélio Giovanni de Medeiros	Acordeon	Graduado
25- Heloisa Müller	Piano	Doutora
26- Hermes Cuzzuol Alvarenga	Violino	Doutor
27- Ibaney Chasin	Estruturação e Análise Musical, História da Música	Doutor
28- João Johnson dos Anjos	Oboé, Percepção Musical	Mestre
29- Jorge Alessandro Castor de Lima	Violão, Percepção, Estruturação e Análise Musical	Graduado
30- José Andrade de Mello Junior	Teclado	Mestrando
31- José de Arimatéia Formiga Veríssimo	Saxofone, Clarinete	Mestre
32- José Henrique Martins	Piano, Música de Câmara	Doutor
33- José Henrique Padovani Veloso	Estruturação e Análise Musical, Composição, Harmonia	Doutor
34- José Orlando Alves	Estruturação e Análise	Doutor

	Musical, Composição, Harmonia	
35- José Vianey dos Santos	Canto, Técnica Vocal	Doutor
36- Lara Venusta de Almeida Lemos	Violino	Mestranda
37- Leonardo Meira Dantas	Guitarra e Violão Popular	Mestrando
38- Luceni Caetano da Silva	Flauta, Flauta Doce	Doutora
39- Luciana Noda	Piano	Doutora
40- Luciano Carneiro de Lima e Silva	Contrabaixo	Doutor
41- Marcílio Fagner Onofre	Estruturação e Análise Musical, Composição, Harmonia	Mestre
42- Maria da Conceição Gico Casado	Flauta	Doutora
43- Marília Cahino Bezerra	Piano	Mestra
44- Maurílio José Albino Rafael	Piano	Doutor
45- Mônica Moreira Cury	Harpa, Percepção	Mestra
46- Sandoval Moreno de Oliveira	Trombone, História da Música	Graduado
47- Sandra Kalina Martins Cabral de Aquino	Violino	Mestra
48- Ulisses Carvalho da Silva	Viola	Doutor
49- Valério Fiel da Costa	Estruturação e Análise Musical, Composição, Harmonia	Doutor
50- Vânia Claudia da Gama Costa	Piano	Doutora
51- Xisto Medeiros	Baixo Elétrico	Graduado

No que se refere às atividades de cunho artístico, o DM possui Grupos Musicais constituídos por professores e também por professores e estudantes. Como exemplo temos: Rubação Jazz, Banda Sinfônica José Siqueira, Quinteto da Paraíba (Cordas), Quinteto de Sopros Latino-Americano, Brassil (metais e percussão), Quarteto de Trombones da Paraíba, Brazilian Trombone Ensemble, JPSax, Grupo de Percussão do Nordeste, Camerata Arte Mulher, SONANTIS, a Orquestra Sinfônica da UFPB e a Orquestra Sinfônica Jovem da UFPB.

#### 4.3.3 – O Departamento de Educação Musical

O Departamento de Educação Musical<sup>56</sup> foi criado no ano de 2004, através da resolução N° 12/2004<sup>57</sup>, do Conselho Universitário (CONSUNI), em que extinguiu o Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes e criou, além deste, os

<sup>56</sup> As informações sobre o departamento de Educação Musical foram obtidas no site do mesmo, no endereço eletrônico: [www.ccta.ufpb.br/clm](http://www.ccta.ufpb.br/clm). Nele constam explicações sobre o curso, bem como links para documentos como o Plano Pedagógico do Curso e as Resoluções que dizem respeito ao mesmo.

<sup>57</sup> Disponível em: <http://www.ufpb.br/sods/consuni/resolu/2004/Runi122004.htm>

Departamentos de Artes Cênicas e Artes Visuais. Também possui instalações próprias, porém, por ter surgido desta ação institucional que multiplicou em áreas o que antes representava a antiga área Educação Artística, seus espaços encontram-se alocados em junção com estes demais Departamentos criados. Porém, o Departamento conta com instalações exclusivas destinadas às suas atividades, que são: 05 salas, onde são realizadas aulas coletivas, de instrumento e laboratórios, 02 ambientes para atividades administrativas, 02 baterias de banheiros.

É importante salientar, que a partir do ano 2009 houve uma junção entre os dois departamentos, no que diz respeito ao desenvolvimento dos cursos, fazendo com que ambos usufríssem os recursos pertencentes aos mesmos, desde a parte física estrutural à parte humana – ocorrendo assim a unificação de disciplinas como tronco comum entre os cursos oferecidos nos dois departamentos. Além disso, encontra-se em construção um prédio que irá concentrar toda a área de Música da UFPB. Com isso, haverá a junção completa dos departamentos. Nas fotos a seguir podemos ter uma ideia das obras em andamento.



IMAGEM 14: Visão lateral direita do futuro prédio.



IMAGEM 15: Visão lateral esquerda do futuro prédio.

O Novo prédio conta com 07 novas salas para aulas em formato coletivo, sendo 04 com capacidade para 50 alunos e 03 para 38 alunos. Além disso, irá alojar todos os laboratórios supra citados (de ambos os departamentos), um miniauditório, com capacidade para 80 pessoas – nesse espaço também será instalado um sistema de captação de áudio (estúdio de gravação) – , um anfiteatro, novas baterias de banheiros, além de uma grande sala de percussão e 08 novas salas em formato de cabine, onde serão ministradas aulas de instrumento. Vejamos alguns desses espaços nas fotos a seguir:



IMAGEM 16: Futura sala de aula para disciplinas coletivas.



IMAGEM 17: Futuro Anfiteatro.

Quanto ao quadro de docentes, o DEM possui 17 professores, apresentados no quadro abaixo, no qual podemos observar suas áreas de atuação, bem como a titulação dos mesmos:

NOME	ÁREA DE ATUAÇÃO	TÍTULO
1- Alice Lumi Satomi	Estágio Supervisionado, Metodologia do Ensino da Música, Oficina de Música, Piano, Piano Complementar, TCC	Doutora
2- Amarilis Rebuá de Matos	Afastada para Doutoramento	Doutoranda
3- Antônio Carlos Batista Pinto Coelho	Apreciação Musical, História da Música – Medieval ao Barroco, Percepção Musical	Mestre
4- Carla Pereira dos Santos	Estágio Supervisionado, Metodologia do Ensino da Música, Metodologia do Ensino do Instrumento Oficina de Música, Pesquisa Orientada	Doutora
5- Caroline Brendel Pacheco	Estágio Supervisionado, Flauta Doce Complementar, Metodologia do Ensino da Música, Oficina de Música, TCC	Mestra
6- Eduardo de Oliveira Nóbrega	Canto Coral, Regência, História da Música Popular Brasileira	Mestre
7- Fábio Henrique Ribeiro	Metodologia do Ensino da Música, Metodologia do Ensino do Instrumento,	Doutorando

	TCC, Pesquisa Orientada	
8- Josélia Vieira Alberda	Afastada para Doutoramento	Doutoranda
9- Juciane Araldi Beltrame	Afastada para Doutoramento	Doutoranda
10- Luiz Fernando Navarro Costa	Música de Câmara, Violão, Classe de Violão, Pesquisa Orientada	Mestre
11- Luís Ricardo Silva Queiroz	Metodologia da Pesquisa em Educação Musical, Violão, TCC, Nivelamento Instrumental, História da Música Popular Brasileira	Doutor
12- Maria Eleonora Montenegro de Souza	Afastada por Licença Prêmio	Mestre
13- Maria Guiomar de Carvalho Ribas	Afastada para Pós-Doc	Pós-Doutoranda
14- Maria Juliana Figueirêdo Linhares Penna	Introdução às Músicas do Mundo, Metodologia do Ensino do Canto, Canto, Classe de Canto	Prof. Substituta (Mestranda)
15- Maura Lúcia Fernandes Penna	Afastada por Licença Prêmio	Doutora
16- Paulo Marcelo Marcelino Cardoso	Afastado para Doutoramento	Doutorando
17- Vanildo Mousinho Marinho	Percepção Musical, TCC	Doutorando

Ainda quanto à parte de estrutura física, o CCTA conta com um auditório (Imagem 18) onde se concentram atividades referentes aos Departamentos. Em suas instalações funciona o Laboratório de Música Aplicada (LAMUSI).



IMAGEM 18: Sala de concertos Radegundis Feitosa.



IMAGEM 19: Sala de Concertos: vista interna a partir da plateia.



IMAGEM 20: Sala de Concertos: vista interna a partir do palco.

O LAMUSI possui coordenação própria, e é responsável por administrar além da parte estrutural, no que se refere ao espaço físico e equipamentos pertencentes à Sala de Concertos, toda a parte de agenda das programações existentes para esse equipamento institucional. Além disso, está vinculado a esse laboratório a OSUFPB (Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba). Esta, por sua vez, ramifica seu potencial em diversas possibilidades de formação musical, tendo como base duas Orquestras (uma principal e uma jovem), Grupos de Metais, Grupos de Percussão, Big Bands, Cordas, além de apresentar um viés voltado para um repertório mais popular, a OSUFPB Pop.

Toda essa estrutura contempla professores e estudantes dos dois departamentos; sendo assim, dos cursos de uma forma geral, aumentando assim o potencial de produção, no que diz respeito às experiências na parte artística.

Assim, apresentado todo esse processo de desenvolvimento na área de música da UFPB, podemos chegar ao ponto de interesse desta pesquisa que é o ensino de guitarra elétrica. Logo, no que se refere a esse fenômeno, a UFPB oferece três formatos para os estudantes que buscam desenvolver seus estudos no mesmo, são eles: Licenciatura, Sequencial e Extensão.

Passarei agora a discorrer sobre eles de forma mais aprofundada, buscando trazer discussões acerca do surgimento, desenvolvimento, estruturações e mudanças, assim como busco entender seus processos desde a criação aos desenvolvimentos práticos dos cursos, em um primeiro momento, afinando em um segundo momento para discussões quanto ao ensino da Guitarra Elétrica, isso em cada um dos Cursos.

#### 4.3.4 O curso de Licenciatura em Música

Criado no ano de 2005, através da Resolução nº 17/2005 do CONSEPE, teve seu Projeto Político Pedagógico aprovado no mesmo ano pela Resolução nº 35/2005 do CONSEPE, o Curso de Licenciatura em Música recebeu sua primeira turma no ano de 2006. Tal curso nasce com um caráter menos conservador, no que se refere ao estudo dos diversos tipos de fazeres musicais; sendo assim, responsável pela entrada da música popular na instituição, o que vem a se ampliar com a entrada de novos professores – advindos desta área –, inserindo outras habilitações mais voltadas para esse tipo de fazer musical.

A maneira de ingressar no Curso se dá através de um Processo Seletivo Específico, neste caso, o candidato irá se submeter a prova do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) e a uma Prova de Conhecimento Específico em Música. Esta segunda prova consta de três etapas, em que o candidato terá que ser avaliado quanto aos seus conhecimentos na área da Teoria Musical (prova Teórica), suas habilidades quanto à percepção e leitura de partitura (prova de Solfejo) e suas habilidades no Instrumento/Canto escolhido (prova Prática).

O curso possui, quanto à sua Carga Horária, um sistema seriado semestral, em que o estudante precisa cursar 190 créditos para integralizá-lo, o que corresponde a 2.850 h/a, estando os Estágios de Ensino, a Monografia e a Performance de Conclusão de Curso já incluídos nessa Carga Horária. Vale ainda salientar que o estudante, para administrar o desenvolvimento de seu curso, conta com algumas especificidades no que diz respeito à Carga Horária, que são: Tempo Mínimo (em que o estudante pode integralizar seu currículo em quatro anos, o que corresponde a oito períodos letivos); Tempo Máximo (neste o estudante terá até seis anos, o que corresponde a doze períodos letivos). Conta ainda, para esta administração, com o limite de créditos por período, onde o mesmo terá que optar por um máximo de 30 e um mínimo de 18 créditos por período letivo.

Na área de práticas interpretativas (Subáreas: Instrumento), o curso possui as seguintes habilitações: Baixo Elétrico, Bandolim, Bateria, Cavaquinho, Clarinete, Contrabaixo, Cravo, Fagote, Flauta Doce, Flauta Transversa, Guitarra Elétrica, Harpa, Oboé, Percussão, Percussão (perfil popular), Piano, Saxofone, Saxofone (perfil popular), Teclado, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola, Viola Caipira, Viola Nordestina, Violão, Violão (perfil popular), Violino, Violoncelo, além de Canto e Canto (perfil popular).

Como objetivo, o curso apresenta em seu *site* a proposta de:

[...] habilitar professores para o ensino de música, capacitando-os para a atuação em escolas de educação básica, escolas especializadas da área e demais contextos de ensino e aprendizagem da música, formando assim profissionais dotados de competências e habilidades enquanto músicos, educadores musicais e agentes de produção cultural.(CLM)

Já em seu PPC, o texto nos apresenta como Objetivo Geral do curso a proposta de “formar professores para o ensino de música, habilitando-os para a atuação em escolas de educação básica, escolas especializadas da área e demais contextos de ensino e aprendizagem da música” (PPC, 2009, p. 12). Logo, gostaria de chamar a atenção para o fato de que a habilitação em Licenciatura já traz em si, como foco central, a preparação à atuação no ensino básico, isso não só em música, mas nas demais áreas que formam com essa habilitação; todavia, dadas as especificidades que contemplam a área de Música, podemos encontrar essas possíveis vertentes apresentadas nos objetivos acima. Sobre isso em determinada parte do texto do PPC do Curso de Licenciatura, encontramos a seguinte informação:

Por outra perspectiva, compete aos cursos de licenciatura em música a capacitação de profissionais para a atuação na docência, abrangendo, no caso da música, não somente a educação básica, mas também lugares como escolas especializadas de ensino da música e outros contextos emergentes na sociedade, onde a atuação docente de um professor com formação específica nesse campo de conhecimento se mostra fundamental. Com vista a atender essa demanda a UFPB criou, em 2005, o Curso de Licenciatura em Música, com duas habilitações: Educação Musical e Instrumento/Canto. (PPC, p.5)

Sobre o Egresso do Curso de Licenciatura em Música, o *site* do mesmo traz a seguinte informação:

O egresso do curso de Licenciatura em Música é essencialmente um professor de música, estando apto a atuar em escolas de educação básica, escolas especializadas da área e diferentes espaços de ensino não-formal – como projetos sociais, organizações não-governamentais (ONGs), associações, igrejas, entre outros. As pesquisas e estudos da área de educação musical têm apontado a diversidade de demandas atuais e os múltiplos contextos educativos, escolares e extraescolares, em que processos de ensino e aprendizagem musicais podem ser desenvolvidos na sociedade contemporânea. (CLM, 2014)

É importante resaltar que um dos conflitos que iremos encontrar no decorrer deste trabalho encontra-se exatamente neste ponto; ou seja, o foco central da Licenciatura, o estudo de um instrumento (guitarra elétrica) e a grade curricular proposta pelo curso. Logo, para que possamos ter mais conteúdo para a observação dessas questões, apresento abaixo o fluxograma do curso, para que possamos discutir acerca desse assunto à luz dos dados.

**Fluxograma**  
**Curso: Graduação em Música / Modalidade: Licenciatura**  
**Área: Práticas Interpretativas da Música / Subárea: Instrumento ou Canto**

1º Período	2º Período	3º Período	4º Período	5º Período	6º Período	7º Período	8º Período
Instrumento/Canto I 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto II 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto III 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto IV 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto V 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto VI 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto VII 2 cr. (BP)	Instrumento/Canto VIII 2 cr. (BP)
Classe de Instrumento/Canto I 2 cr. (BP)	Classe de Instrumento/Canto II 2 cr. (BP)	Classe de Instrumento/Canto III 2 cr. (BP)	Classe de Instrumento/Canto IV 2 cr. (BP)	Classe de Instrumento/Canto V 2 cr. (BP)			
Contraponto Modal I 2 cr. (BP)	História da Música – Medieval ao Barroco 2 cr. (BP)	Contraponto Tonal I 2 cr. (BP)	História da Música – Classicismo ao Romantismo 2 cr. (BP)		História da Música – Moderna à Contemporânea 2 cr. (BP)	História da Música Brasileira 2 cr. (BP)	História da Música Popular Brasileira 2 cr. (BP)
Harmonia Tonal I 2 cr. (BP)	Harmonia Tonal II 2 cr. (BP)	Estruturação e Análise Musical I 3 cr. (BP)	Estruturação e Análise Musical II 3 cr. (BP)	Estruturação e Análise Musical III 3 cr. (BP)	Estruturação e Análise Musical IV 3 cr. (BP)		
Percepção Musical I 2 cr. (BP)	Percepção Musical II 2 cr. (BP)	Percepção Musical III 2 cr. (BP)	Percepção Musical IV 2 cr. (BP)	Literatura Vocal/Instrumental/Orquestral 2 cr. (BP)	Regência I 2 cr. (CO)	Regência II 2 cr. (CO)	
Metodologia do Ensino da Música I 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino da Música II 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino da Música III 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino da Música IV 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino da Música V 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino do Instrumento/Canto I 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino do Instrumento/Canto II 2 cr. (BP)	Metodologia do Ensino do Instrumento/Canto III 2 cr. (BP)
Metodologia do Trabalho Científico 2 cr. (CO)	Metodologia da Pesquisa em Educação Musical 2 cr. (CO)	Música de Câmara I 3 cr. (CO)	Música de Câmara II 3 cr. (CO)	Conjunto de Música Contemporânea I 3 cr. (CO)	Trabalho de Conclusão de Curso I 3 cr. (CO)	Libras 4 cr. (CO)	Trabalho de Conclusão de Curso II 3 cr. (CO)
Fundamentos Sócio-Históricos da Educação 4 cr. (BP)	Fundamentos Antropo-Filosóficos da Educação 4 cr. (BP)	Fundamentos Psicológicos da Educação 4 cr. (BP)	Política e Gestão da Educação 4 cr. (BP)	Didática 4 cr. (BP)	Estágio Supervisionado I 9 cr. (BP)	Estágio Supervisionado II 9 cr. (BP)	Estágio Supervisionado III 9 cr. (BP)
Oficina de Música I 2 cr. (BP)	Oficina de Música II 2 cr. (BP)	Oficina de Música III 2 cr. (BP)	Oficina de Música IV 2 cr. (BP)	Optativa 4 cr. (OP)	Optativa 2 cr. (OP)	Optativa 2 cr. (OP)	
	Introdução às Músicas do Mundo 2 cr. (CO)	Canto Coral I 2 cr. (CO)	Optativa Pedagógica 4 cr. (OP)	Optativa Pedagógica 4 cr. (OP)	Componente Flexível 2 cr. (FL)	Componente Flexível 2 cr. (FL)	Componente Flexível 2 cr. (FL)
20	22	24	26	26	27	25	20

CARGA HORÁRIA: 2.850 / CRÉDITOS: 190

Conteúdos: Básicos e Profissionais (BP), Complementares Obrigatórios (CO), Optativos (OP), Flexíveis (FL)

O primeiro item que gostaria de chamar a atenção é quanto à estrutura do fluxograma, no que se refere à quantidade de créditos e sua falta de flexibilidade quanto à administração por meio de trancamento e escolha de disciplinas para o estudante que busca seu aperfeiçoamento com vistas a atuar como professor de instrumento. Outro ponto é quanto à falta de relação das disciplinas propostas pela grade curricular em relação aos instrumentos que atuam no viés da música popular (como guitarra elétrica, bateria, baixo elétrico, etc.), oferecidos pelo curso.

Como este é um trabalho voltado para o ensino da Guitarra Elétrica, tal ponto se apresenta como um dos fatores a ser observado com mais atenção neste momento. Assim, gostaria que observássemos alguns detalhes, como, por exemplo, a quantidade de créditos destinados ao ensino do instrumento em relação às demais disciplinas. Embora não se encontrem problemas em haver 2 créditos direcionados para o ensino do instrumento por período, por entender que se possa desenvolver um trabalho no mesmo com essa quantidade, e ainda podendo contar com auxílio das aulas de Classe de Instrumento – embora estas só

caminhem com as aulas de instrumento até o 5º Período –, há uma discrepância em relação às demais, que torna, de certa maneira, sufocante a relação entre elas, para o estudante que busca desenvolver suas habilidades para o trabalho com o ensino do Instrumento.

Outro ponto é quanto ao uso de disciplinas como Contraponto Modal, Harmonia Tonal, Estruturação e Análise Musical, História da Música (Medieval ao Barroco; Classicismo ao Romantismo; Moderna a Contemporânea), Literatura Vocal/Instrumental Orquestral, como base estruturante para o ensino de instrumento como Guitarra Elétrica – e os demais de viés mais voltados para Música Popular. Tais disciplinas são mais características como base para o ensino de instrumentos de cunho erudito.

Entretanto, é importante ressaltar a presença da disciplina História da Música Popular Brasileira, embora no último período, bem como o acesso às disciplinas do Curso Sequencial em Música Popular para preenchimento dos créditos destinados às disciplinas Optativas e de Conteúdo Flexível, o que ocorre a partir do 5º Período e, de certa forma, descontextualizada, no que se refere ao cronograma das demais disciplinas do fluxograma apresentado ao estudante.

#### **4.3.5 O ensino da guitarra no curso de Licenciatura em Música**

O Curso possui dois professores atuando no ensino da Guitarra Elétrica. Ambos possuem formação em Bacharelado em Música com habilitação em Violão (Clássico), sendo um mestre em Musicologia (atualmente Doutorando em Educação Musical) e o outro Mestrando em Educação Musical. Os professores passaram a fazer parte do quadro de docentes a partir do ano de 2009, tendo um entrado no segundo semestre de 2009, e o outro, no primeiro semestre de 2010. São os mesmos que atuam no Curso Sequencial – modalidade que iremos ver a seguir – bem como coordenam as atividades na área de extensão.

As aulas de Instrumento possuem uma Carga Horária de dois créditos semanais, havendo ainda uma aula de Classe de Instrumento. Nas aulas de instrumento, os alunos se deparam com aulas em formatos individual e coletivo; entretanto, devemos entender, neste caso, o termo coletivo como sendo, no máximo, a presença de dois alunos por turma.

Em Instrumento I, encontramos o seguinte texto na sua Ementa:

Introdução aos aspectos fundamentais da performance do instrumento, compreendendo suas concepções técnicas e estruturais através da interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos visando à

formação do intérprete solista e/ou músico para os diversos conjuntos musicais. (PPP do CLM)

É importante destacar que não se trata de uma Ementa específica para o ensino de Guitarra Elétrica, e sim pertencente à disciplina Instrumento; sendo assim, a mesma para todos os instrumentos. Logo, gostaria de chamar a atenção para o fato de a Ementa direcionar as aulas para o uso de “obras de diferentes gêneros, estilos e períodos”, o que na verdade não é muito comum nas aulas de instrumento de cunho mais popular; ou seja, embora haja o uso de obras no desenvolvimento do ensino do instrumento, é bem comum o uso de métodos que tratam de diferentes técnicas referentes ao instrumento, principalmente no período inicial das aulas<sup>58</sup>. Podemos observar isso através do plano de curso, no item “Conteúdo Programático”, apresentado para a disciplina Instrumento I, que diz:

Revisão dos princípios elementares da técnica guitarrística, enfatizando os aspectos técnicos e posturais básicos; reconhecimento da primeira posição aberta; modelos básicos de digitações de escalas (maior) e arpejos (tríades e tétrades); estudo progressivo sobre tríades e tétrades em modelos de arpejos e acordes; possibilidades de movimentação horizontal e vertical pelo braço da guitarra; aplicação dos conteúdos abordados em contextos de improvisação; início da abordagem histórica sobre o instrumento e iniciação à leitura aplicada; iniciação ao estudo em ciclo de quartas; uso das técnicas de palhetada alternada e varrida. (Plano de Curso, 3013.1)

E ainda no item Objetivo:

Desenvolver e sedimentar a capacidade do aluno em executar os acordes básicos para o acompanhamento; inseri-los dentro do universo do repertório guitarrístico; trabalhar o reconhecimento do braço da guitarra a partir da primeira posição e o desenvolvimento da técnica básica das mãos esquerda e direita; aplicar os conceitos em contextos de improvisação. (Plano de Curso, 2013.1)

Faz-se necessário informar que tomei a Ementa de Instrumento I como exemplo; no entanto, a presença da utilização desse recurso, apresentado para direcionar as aulas, se encontra nos textos das demais, apenas acrescido do texto “aprimoramento artístico para a interpretação do repertório específico desenvolvido em nível sequente” ao instrumento anterior – isso ocorre entre os instrumentos II e VI –, sendo acrescido aos dois restantes (VII e VIII) o texto “revisão do repertório estudado visando o Recital/Concerto de conclusão do Curso” (PPP, 2009, p. 33).

---

<sup>58</sup> Sobre esse ponto ler Garcia (2011).

Introdução aos aspectos fundamentais da performance do instrumento, compreendendo suas concepções técnicas e estruturais através da interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos, possibilitando o intercâmbio entre estudantes de diferentes níveis. (PPP do CLM)

Assim como nas aulas de instrumento, vemos a presença do mesmo recurso como material principal para o desenvolvimento das atividades relacionadas a essa disciplina, observando, como acréscimo ao texto, a possibilidade de intercâmbio entre os estudantes de níveis diferentes, o que é o objetivo principal desse tipo de atividade. Ainda como na disciplina Instrumento, o recurso percorre todas as disciplinas, que nessa modalidade vai da I até a V.

Consta ainda, no que se refere à questão da performance no curso, o Item 9.11 do PPP, intitulado “Performance musical de conclusão de curso”, que nos traz a seguinte informação:

Os alunos da Licenciatura em Música deverão realizar, ainda, **obrigatoriamente**, uma apresentação musical para conclusão do Curso, ao final do 8º período, que deverá ser preparada durante as disciplinas “Instrumento” VII e VIII ou “Canto” VII e VIII, e que poderá abarcar formas distintas de performance musical. Essa atividade, da mesma forma que o TCC, será regulamentada pelo colegiado do curso. (PPP do Curso, 2009, p.19. Grifo meu)

Gostaria de chamar a atenção para outro ponto com base nas informações apresentadas até aqui. Quando as Ementas da disciplina Instrumento VII e VIII trazem uma direção para a “revisão do repertório estudado visando o Recital/Concerto de conclusão de do Curso”, como apresentado logo acima, e ainda seu PPP nos informa da obrigatoriedade de “uma apresentação musical para conclusão do Curso”, no mesmo período em que o estudante precisa preparar o seu Trabalho de Conclusão de Curso, que consta de uma monografia, em um curso de Licenciatura, pergunto-me se este não estaria abarcando atribuições acima de seu perfil?! Não teríamos com isso a ideia de um perfil de curso de Bacharelado dentro da Licenciatura?

#### 4.3.6 O curso sequencial

O Curso Superior em Música Popular, na modalidade Sequencial de Formação Específica, foi criado no ano de 2009, no Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. Sua criação se deu através do Projeto REUNI/UFPB, aprovado pelo Conselho Universitário (CONSUNI), em que está prevista a criação dos cursos sequenciais de formação específica em Música Popular e em Regências de Bandas e Fanfarras. Para tal, contou com a base legal apoiada nos seguintes recursos: LDB 9394/96; Resolução CES nº 1 de 27/01/1999; Portaria MEC nº 612 de 12/04/1999; Portaria MEC nº 482 de 07/04/2000; Portaria MEC nº 4.363 de 29/12/2004; Decreto PR/SC/CCSAJ nº 5.773 de 09/05/2006.

Possui habilitações em Contrabaixo Elétrico, Saxofone, Trompete, Trombone, Bateria, Percussão, Violão, Guitarra Elétrica, Teclado, Acordeom e Canto. Tem suas atividades realizadas no turno Vespertino/Noturno. Assim como o curso de Licenciatura em Música, possui Carga Horária em sistema seriado semestral, sendo de 108 créditos, o que equivale à 1.620 h/a, podendo ser administrada com Tempo Mínimo de quatro períodos letivos (dois anos), e Máximo de seis (três anos). Para isso o estudante também conta com a possibilidade de organizar seus créditos de maneira semelhante ao Curso de Licenciatura em Música, ou seja, Mínimo de 18 e Máximo de 30 por período letivo.

A maneira de ingressar no curso é através de uma prova de Português e uma prova de conhecimento específico em música, que se apresenta com formato mais simples, no que diz respeito aos conteúdos abordados, como também, menor, não havendo a parte de Teoria nem de Solfejo, sendo avaliado apenas os requisitos Práticos pertencentes aos candidatos.

No que se refere aos objetivos o curso apresenta o seguinte texto em seu Projeto Pedagógico do Curso:

O Curso Superior de Formação Específica em Música Popular, do Campus I da UFPB, visa formar profissionais com uma sólida formação artística, humanística e científica musicais, críticas e criativas para que possam desenvolver condições para releitura de obras musicais compostas ou para gêneses de obras musicais compostas ou para gênese de obras musicais originais. (PPC, 2008, p.13)

Apresenta ainda como Objetivos Específicos :

Atender às demandas profissionais oriundas dos mais variados meios musicais em termos de Instrumentistas e Cantores; Formar Interpretes –

Instrumentistas e Cantores com qualificação otimizada para o Exercício de seu ofício.” (PPP, 2008, p. 13)

Para o Egresso o texto do PPP apresenta a seguinte informação:

O Curso Superior de Formação Específica em Música Popular, proporcionará ao egresso uma visão panorâmica do fazer e do pensar musicais, bem como o domínio específico do conhecimento e da técnica no âmbito da sua Habilitação. Esta formação musical permitirá, igualmente, ao egresso um olhar multidimensional sobre a música em seus aspectos artísticos, históricos e sociais, desenvolvendo uma capacidade de reflexão sobre seu papel de musicista, intérprete na sociedade contemporânea. Além disso, este Curso estimulará no egresso a integração entre teoria e prática para uma efetiva consolidação na aquisição e geração de conhecimento. Assim sendo, o egresso deste Curso, a partir da sua Habilitação, apresentará competências para atuar como: Instrumentista ou Cantor, como solista ou em conjunto, em diversos grupos musicais pelo domínio técnico do seu instrumento ou voz; Produzir, dirigir e participar em apresentações e espetáculos musicais ou artísticos em geral, onde a música popular estiver presente. Formar, dirigir e atuar em grupos musicais populares; Elaborar e coordenar projetos e oficinas de forma privada ou em instituições não e governamentais.(PPP, 2008, p. 14)

O curso possui em seu fluxograma 40 disciplinas distribuídas entre modalidades que apresentam as divisões dos créditos como sendo: Básicos (19 disciplinas / 54 créditos); Complementares (13 disciplinas / 26 créditos); Optativos (4 disciplinas / 12 créditos); Flexíveis (4 disciplinas / 16 créditos). Para estes últimos não foi encontrado nenhum documento com a resolução que os possa reger, sendo assim, foi possível adquirir com a coordenação informações de que atividades referentes às praticas existentes na música popular são desenvolvidas nesses créditos, tais como improvisação, composição, arranjos e instrumentação, etc. Apresento a seguir o fluxograma do curso para que possamos ter uma melhor ideia do que acabei de apresentar.

### Fluxograma: Curso Superior de Formação Específica em Música Popular

1º Período	2º Período	3º Período	4º Período
Instrumento/Voz I 4 cr	Instrumento/Voz II 4 cr	Instrumento/Voz III 4 cr	Instrumento/Voz IV 4 cr
Teoria e Percepção Musical I 2 cr	Teoria e Percepção Musical II 2 cr	Teoria e Percepção Musical III 2 cr	Teoria e Percepção Musical IV 2 cr
Prática de Conjuntos Populares I 4 cr	Prática de Conjuntos Populares II 4 cr	Prática de Conjuntos Populares III 4 cr	Prática de Conjuntos Populares IV 4 cr
História da Música Brasileira 2 cr	História da MPB 2 cr	Manifestações Musicais da Cultura Popular Brasileira 2 cr	Legislação Profissional e Direito Autoral 2 cr
Fundamentos de Acústica Musical 2 cr	Técnicas de Gravação e Sonorização I 2 cr	Técnicas de Gravação e Sonorização II 2 cr	Edição de Partituras 2 cr
Técnicas de Ensaio I 2 cr	Técnicas de Ensaio II 2 cr	Produção Musical I 2 cr	Produção Musical II 2 cr
Instrumento Complementar I 2 cr	Instrumento Complementar II 2 cr	Instrumento Complementar III 2 cr	Instrumento Complementar IV 2 cr
Apreciação Musical 2 cr	Harmonia I 2 cr	Harmonia II 2 cr	Técnicas de Arranjo I 2 cr
Optativos 4 cr	Optativos 4 cr	Optativos 2 cr	Optativos 2 cr
Conteúdos Flexíveis 4 cr	Conteúdos Flexíveis 4 cr	Conteúdos Flexíveis 4 cr	Conteúdos Flexíveis 4 cr
28	28	26	26

**CARGA HORÁRIA TOTAL = HORAS/AULA: 1.620 – CRÉDITOS: 108**

Básicos Complementares Optativos Flexíveis

As disciplinas do curso sequencial são ministradas, em sua grande maioria, pelos professores de instrumento, contando com quatro professores que não foram contratados para atuar na área popular, mas que ministram as aulas de História da música, Teoria e percepção musical, Legislação profissional e direito autoral e Canto coral. É importante informar que tal programa foi desenvolvido sem a participação de boa parte dos professores que hoje atuam ministrando aulas no curso Sequencial de música popular. Assim, foi possível observar que embora tenhamos aqui um conjunto de disciplinas voltados para a atuação na área de música popular, algumas delas não possuem uma literatura que possa nortear suas atividades, bem como, a similaridade entra disciplinas como Técnicas de ensaio e Prática de conjuntos populares acabam por gerar alguns conflitos e repetições de atividades. O fato desses professores terem que assumir as atividades na maioria das disciplinas, além de atuar como professores de instrumento, pode acarretar numa sobrecarga de atividades, bem como a falta de habilidades para lidar com determinados temas.

#### 4.3.7 O ensino da guitarra no curso Sequencial

O Curso Sequencial desenvolve suas atividades, no que se refere ao ensino de guitarra elétrica, com os mesmos professores da Licenciatura e, embora esteja na mesma instituição contando com o mesmo corpo docente para o desenvolvimento dessa atividade, possui uma formatação mais leve. Uma vez que o grau de exigência para ingressar no curso, no que se refere à parte específica, se apresenta de forma mais suave, ou seja, elementos como leitura (seja de cifra ou partitura), teorias relacionadas a música, percepção, dentre outros, o perfil do estudante se mostra diferente do estudante de Licenciatura. Esses aspectos acabam exigindo dos professores uma maneira diferente de tratar com esses estudantes nas aulas de instrumento, tendo que lidar, também, com uma carga horária bem menor que a do curso de Licenciatura.

Por ser um curso mais prático, acaba atraindo um perfil de estudante que já atua como músico e vem para universidade com a ideia de adicionar novos elementos aos que ele adquiriu no decorrer de sua vida musical, através de várias experiências vividas e que pudemos ver anteriormente como sendo comum aos músicos de cunho popular. Assim, é comum o trabalho de elementos que tragam informações sobre os recursos que eles já possuem, adicionando elementos como a leitura para o instrumento, a disciplina dos estudos e a contextualização com o mundo do estudo dentro da academia, através do estudo sistemático de alguns métodos e práticas concernentes ao estudo nesse tipo de ambiente. Além disso, há por parte dos professores um incentivo a que os estudantes tenham experiências de compor para o instrumento e este aspecto também é um dos elementos tratados nas aulas. Coloco a seguir o texto contido no ementário do PPP do curso Sequencial tratando da disciplina Instrumento/Voz I:

Introdução aos aspectos fundamentais da performance do instrumento/voz, compreendendo suas concepções técnicas e estruturais através da interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos visando à formação do intérprete solista e/ou músico para os diversos conjuntos musicais. (PPP do Sequencial, 2008).

Da mesma maneira como foi possível observar no curso de Licenciatura, trata-se de um documento único que rege todas as diretrizes para as atividades do ensino dos instrumentos/Voz. Também como na licenciatura as ementas dos Instrumentos/Voz II, III e IV, seguem a ideia de aprimorar os pontos contidos nas disciplinas anteriores. Assim, com a ideia de complementar essas informações busquei os objetivos contidos nos planos de curso

para as aulas de guitarra de um a quatro, onde poderemos observar a proposta de se trabalhar com elementos como acompanhamento, repertório voltado para o instrumento, trabalhos específicos com vistas a desenvolver técnicas para as duas mãos, o estudo da improvisação bem como a produção de uma apresentação musical. Apresento-os a seguir de forma crescente;

GUIARRA ELÉTRICA 1: Desenvolver e sedimentar a capacidade do aluno em executar os acordes básicos para o acompanhamento; inseri-los dentro do universo do repertório guitarrístico; trabalhar o reconhecimento do braço da guitarra a partir da primeira posição e o desenvolvimento da técnica básica das mãos esquerda e direita; aplicar os conceitos em contextos de improvisação. (Plano de curso, 2013)

GUIARRA ELÉTRICA 2: Desenvolver e sedimentar a capacidade do aluno em executar os acordes básicos para o acompanhamento, inseri-los dentro do universo do repertório guitarrístico, bem como trabalhar o reconhecimento do braço da guitarra a partir da segunda posição e o desenvolvimento da técnica básica das mãos esquerda e direita, focalizando estudos de desenvolvimento de velocidade e clareza na execução, familiarizando os alunos com a metodologia dos modelos de digitação. (Plano de curso, 2013)

GUIARRA ELÉTRICA 3: Desenvolver e sedimentar a capacidade do aluno em executar os acordes básicos para o acompanhamento, inseri-los dentro do universo do repertório guitarrístico, bem como trabalhar o reconhecimento do braço da guitarra a partir da primeira posição e o desenvolvimento da técnica básica das mãos esquerda e direita, aplicar os conceitos em contextos de improvisação. (Plano de curso, 2013)

GUIARRA ELÉTRICA 4: Proporcionar ao aluno a experiência de auto-produção de um espetáculo musical. (Plano de curso, 2013)

A carga horária para as aulas de instrumento representam o dobro das aulas na Licenciatura, porém foi possível observar que os professores administram isso de várias maneiras, em que além dos momentos de orientação específica de cada estudante, há uma grande interação com os demais estudantes promovidas por encontros de forma coletiva, cumprido assim a carga horária para esses estudantes. As aulas desenvolvem também o direcionamento dos estudos com recursos que levem os músicos a perceber alguns aspectos importantes no ato de tocar, assim, metrônomos, sons pré-gravados, audições e o incentivo para que uns acompanhem ou outros são atividades comuns nas aulas de guitarra do curso sequencial. Por fim, os ECGU do Sequencial também são direcionados para um recital de conclusão do curso, porém em um formato bem mais amplo e livre em que os estudantes

podem ser acompanhados por outros músicos, além de serem estimulados apresentarem suas próprias composições desenvolvidas no decorrer do curso ou não.

#### 4.3.8 O curso de extensão

O curso de extensão existe desde a fundação do Departamento de música, porém, foi definitivamente oficializado pela UFPB em 2013, quando também passou a existir o ensino de guitarra elétrica no formato de extensão. Nesse novo formato, existe uma Coordenação Geral das Extensões, que funciona como um guarda-chuva abarcando os demais projetos de extensão. Na área de Música podemos encontrar hoje duas modalidades: Práticas Interpretativas e Composição. Ambas possuem como complemento obrigatório aulas de teoria e percepção musical<sup>59</sup>. A subárea de Instrumento apresenta como possibilidades de habilitações aulas de violino, contrabaixo, flauta transversal, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, percussão e harpa na vertente erudita, bem como violão, saxofone, piano, Guitarra, contrabaixo elétrico, acordeom, bateria e percussão na vertente popular.

A maneira de ingressar na Extensão é através de um processo de seleção que consta de uma entrevista para os candidatos que se encontram em estado iniciante, e para quem já possui alguma experiência com o instrumento uma prova específica composta de questões teóricas e práticas que tem como objetivo identificar o nível do candidato para melhor encaminhá-lo ao período correspondente aos seus conhecimentos. O Curso apresenta o seguinte objetivo geral:

O Curso de Extensão em Música, do Campus I da UFPB, visa formar cidadãos com uma formação básica musical nas áreas de Práticas Interpretativas e de Composição, desenvolvendo suas habilidades individuais e capacidades musicais, tornando-os capazes de ingressarem nos cursos superiores em música (PPC EXTENSÃO, 2013, p.13)

Como específicos temos o seguinte:

Atender as demandas da comunidade oriundas dos mais diversificados meios da sociedades; Desenvolver as habilidades técnicas e interpretativas dos novos instrumentistas, cantores e compositores; Propiciar campo de estágio para os alunos do Curso de Licenciatura em Música; Propiciar campo de

---

<sup>59</sup> Para a modalidade Composição o estudante “obedecerá à mesma base curricular referida anteriormente, porém, pela sua natureza criativa, seus conteúdos profissionais distintivos serão: Introdução à composição, Composição avançada, Tutoriais de I a VIII, Cursos livres e Orquestração.” (PPC EXTENSÃO, 2013, p. 15)

pesquisa na área de educação musical da Pós-Graduação em Música (PPGM). (PPC EXTENSÃO, 2013, p.13)

Para as aulas de teoria e percepção, o PPC apresenta em seu ementário o mesmo texto para as atividades do I ao VIII período, no qual consta da proposta de desenvolvimento de estratégias que envolvem “esquemas de percepção auditiva relacionados com os conceitos musicais estabelecidos pela cultura musical ocidental, a fim de favorecer o domínio e a fluência da leitura e da escrita musical” (PPC EXTENSÃO, 2013, p. 23). Apresento a seguir o fluxograma do curso de extensão como forma de seguir o padrão ao qual venho apresentando as características dos cursos nesse trabalho. Vejamos:

### **Fluxograma: Curso de Extensão em Música – Práticas Interpretativas: Instrumento ou Canto e Teoria e Percepção Musical**

1º Semestre	2º Semestre	3º Semestre	4º Semestre	5º Semestre	6º Semestre	7º Semestre	8º Semestre
Instrumento/ Canto I 1 cr.	Instrumento/ Canto II 1 cr.	Instrumento/ Canto III 1 cr.	Instrumento/ Canto IV 1 cr.	Instrumento/ Canto V 1 cr.	Instrumento/ Canto VI 1 cr.	Instrumento/C anto VII 1 cr.	Instrumento/ Canto VIII 1 cr.
Teoria e Percepção Musical I 1 cr.	Teoria e Percepção Musical II 1 cr.	Teoria e Percepção Musical III 1 cr.	Teoria e Percepção Musical IV 1 cr.	Teoria e Percepção Musical V 1 cr.	Teoria e Percepção Musical VI 1 cr.	Teoria e Percepção Musical VII 1 cr.	Teoria e Percepção Musical VIII 1 cr.
<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>

**CARGA HORÁRIA TOTAL = HORAS/AULA: 240**

Básicos Complementares

As aulas nos cursos de Extensão são ministradas por professores e estudantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em música da UFPB. Na parte de musica popular, essencialmente os professores e estudantes de Licenciatura, atingindo assim um dos objetivos específicos observados anteriormente.

#### **4.3.9 O ensino da guitarra no curso de Extensão**

No que se refere ao ensino de Guitarra Elétrica, encontramos duas modalidades. Uma, intitulada “Guitarra/Violão Popular”, destina-se a desenvolver aulas, de cunho mais coletivo, com encontros semanais e que possuem como complemento aulas de teoria musical. Outra, intitulada GEPAGE (Grupo de Estudo e Pesquisa Aplicado a Guitarra Elétrica), desenvolve atividades em forma de palestras, recitais, apresentações, *masterclass*, *workshops*, etc.

A modalidade “Guitarra/Violão Popular”, é coordenada pelo Professor Leonardo Meira, e têm suas aulas ministradas pelos alunos de Guitarra e Violão do curso de Licenciatura em Música. Desempenha suas atividades nas instalações do DM, utilizando além da sala destinada para as aulas de guitarra, outras salas cedidas em horários reservados para as atividades de extensão. As aulas se apresentam de forma coletiva em sua grande maioria, porém há casos em que o nível do estudante o impede de se integrar com outros sujeitos. Assim como em todos os cursos apresentados até aqui o PPC deste apresenta também uma proposta de ementa única para as atividades de aulas de Instrumento/Canto. Quanto aos planos de cursos, estavam sendo desenvolvidos e adaptados para esse formato de curso.

Já o GEPAGE, é coordenado pelo professor Anderson Mariano, tendo como colaboradores os professor José Andrade Mello Jr e Leonardo Meira, e desenvolve suas atividades de maneira não seriada. Essas atividades ocorrem na Instituição e em espaços existentes em vários ambientes destinados a educação e cultura na Cidade. Em sua atividades são tratados diversos temas referentes ao instrumento e ao seu ensino.

## **CAPÍTULO 5**

### **Perfil, demandas e expectativas do alunos dos cursos de guitarra da UFPB**

Neste capítulo apresento e analiso os dados empíricos produzidos a partir da pesquisa realizada, coletados por meio da aplicação de questionários e da realização das entrevistas com alunos dos cursos de guitarra da UFPB e, também, via observações de atividades de ensino realizadas nesse contexto. Será possível observar, a partir dessa informações importantes questões referentes ao que foi discutido até aqui neste trabalho (mais especificamente o contexto música popular e o ensino da guitarra), bem como novos aspectos que emergiram especificamente da prática de ensino investigada.

Por se tratar de uma pesquisa que observa três níveis de ensino em uma mesma Instituição, e que cada curso apresenta singularidades, mostrarei inicialmente um panorama geral do perfil dos alunos, considerando aspectos como faixa etária, sexo, experiências anteriores e motivações que os influenciaram na busca pelo estudo da música, através da guitarra, nas práticas de ensino existentes na UFPB. Alguns desses dados quando necessário reaparecerão de forma segmentada, evidenciando singularidades que permeiam cada um dos cursos investigados.

Os dados apresentados foram coletados junto aos alunos regularmente matriculados em, pelo menos, um dos cursos abordados no trabalho e que estivessem frequentando regularmente as atividades no período em que foram aplicados os questionários e realizadas as entrevistas (2014-2015). Assim, alunos matriculados, mas que estavam em situação de trancamento total ou parcial não foram contemplados pelo estudo. Além dos alunos regularmente matriculados, fizeram parte do universo de aplicação dos questionários 4 egressos do cursos de guitarra, mais precisamente, egressos dos cursos Sequencial e Licenciatura.

Quero salientar ainda que algumas dificuldades comuns a esse tipo de coleta como: comprometimento de todos os participantes com as atividades da pesquisa, e falta de agenda para participar dos encontros programados, entre outros aspectos dessa natureza, impediram que se contemplassem a totalidade dos alunos de guitarra existentes nos cursos no período da coleta. No entanto, como a pesquisa não trabalhou com amostragem probabilística, mas sim com amostra por conveniência no questionário e a seleção por perfil na entrevista, considerando a dimensão qualitativa do estudo realizado, o número de sujeitos contemplados

pela aplicação dos questionário e pela realização das entrevistas foi suficiente para o escopo deste trabalho.

Isto posto, segue abaixo os resultados obtidos, analisados à luz das perspectivas teóricas que alicerçam esta dissertação. Para facilitar a identificação dos sujeitos, nos trechos do trabalho em que me refiro aos alunos de todos os cursos, utilizo a seguinte sigla ECGU<sup>60</sup>.

## 5.1 Perfil dos estudantes de guitarra da UFPB

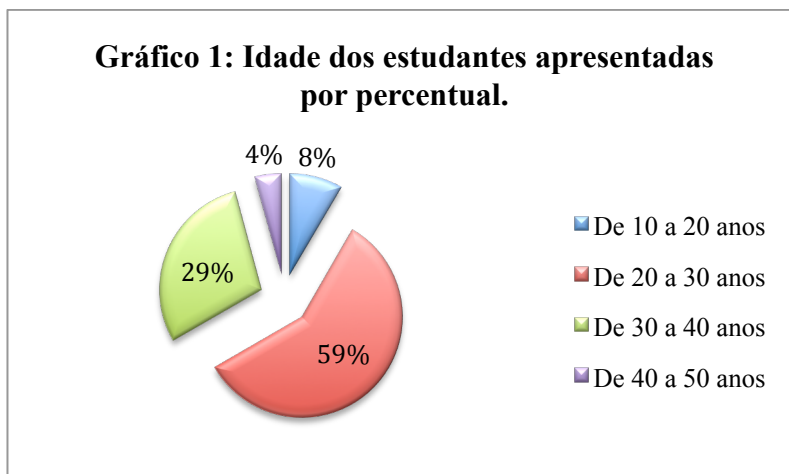
A Universidade Federal da Paraíba contava no período de realização da pesquisa com 34 alunos de guitarra, assim distribuídos: 11 alunos do curso de Extensão, 08 alunos do Curso Sequencial e 15 alunos do Curso de Licenciatura. Entre todos os estudantes regulares não havia nenhuma estudante do sexo feminino. Desse universo, 24 alunos responderam o questionário aplicado, sendo 10 dos alunos do curso de Extensão, 04 do Sequencial e 10 do curso de Licenciatura. Quanto a faixa etária dos estudantes há grande variação, considerando, inclusive, os níveis diferentes dos cursos, sendo encontrados alunos que vão de 12 a 44 anos de idade, conforme ilustra a tabela a seguir.

Quantidade de estudantes por faixa etária														
Idade	12	20	22	23	24	25	27	30	31	33	37	38	39	44
Quantidade	2	5	3	3	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1

[TABELA 1; quantidade dos alunos dos cursos de guitarra da UFPB apresentados por idade.]

Os dados da tabela evidenciam que há uma maior presença de estudantes entre 20 e 30 anos de idade, seguidos por um número menor, porém expressivo, que têm entre 30 e 40 anos. Assim, apresento no gráfico seguinte (GRAF. 1), essa informação de forma mais detalhada, a fim de evidenciar claramente as faixas etárias que constituem a atual realidade dos cursos de guitarra da UFPB

<sup>60</sup> ECGU (Estudantes dos Cursos de Guitarra da UFPB – especificamente no período que contempla o ano de 2014).

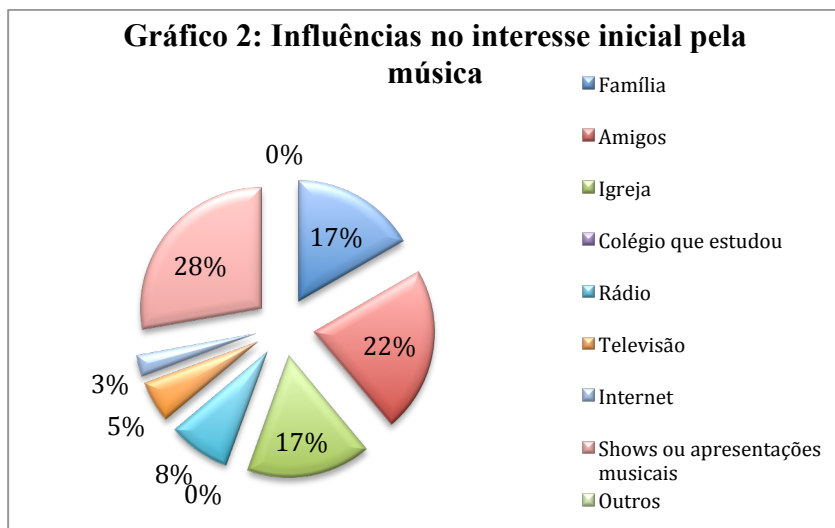


Assim, podemos afirmar com base nesses dados que mais de 50% dos ECGU são do sexo masculino e possuem entre 20 e 30 anos de idade. Esses dados corroboram com uma característica comum à prática da música popular, discutida nos capítulos 2 e 3, qual seja: a baixa frequência de mulheres atuando como instrumentistas na música popular brasileira urbana, fato que permeia o universo de ensino da guitarra na UFPB.

### 5.1.1 Trajetórias e influências na música

Foi possível observar no decorrer deste trabalho que a trajetória do músico popular, conseqüentemente do guitarrista, pode ser estabelecida a partir de uma infinidade de experiências e por caminhos altamente diversificados. Assim, é comum na vida de um sujeito imerso no contexto da música popular, que vários espaços, agentes e meios de comunicação tenham sido, ou estado, de alguma maneira, presentes como fator de estímulo e de definição nas escolhas realizadas. Fatores como família, escola, igrejas, amigos, meios de comunicação e performances, entre outros, são imprescindíveis para despertar e nortear, de maneiras diversas, a trajetória e a prática de alguém que se insere no universo da música popular.

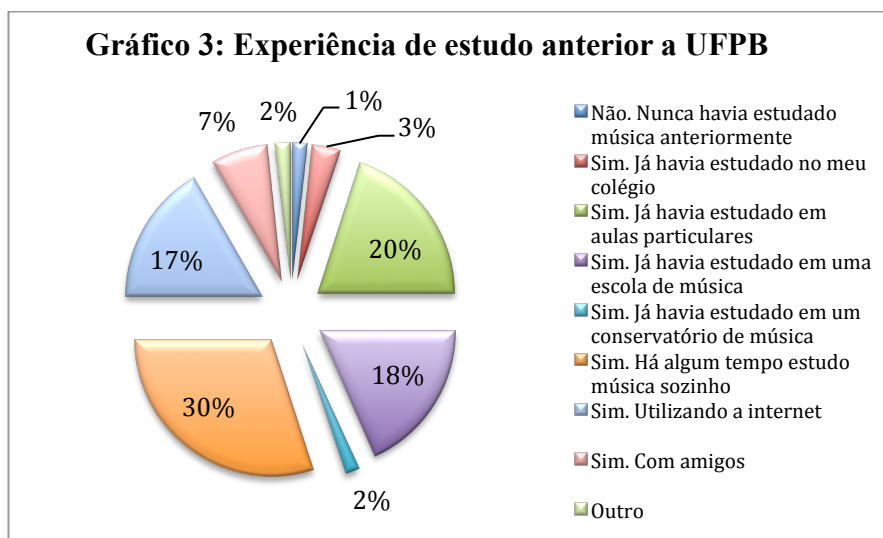
Nessa direção, os estudantes de guitarra da UFPB, ao destacar especificidades acerca das influências que marcaram sua inserção na prática da música popular, evidenciaram que, principalmente, a observação em shows as apresentações musicais, o contato com amigos e familiares, bem como as experiências em igrejas, constituem os principais agentes que motivaram a busca pelo estudo e a prática musical, conforme ilustra o próximo gráfico (GRAF. 2):



É válido salientar que esse resultado foi obtido a partir da aplicação dos questionários, sendo que, sobre essa questão específica, os respondentes podiam marcar até três alternativas. Conforme ficou explícito, a participação em shows e apresentações musicais e o contato com os amigos são os dois grandes fatores de influência dos estudantes de guitarra, considerando que essas duas categorias juntas representam 50% das alternativas indicadas pelos respondentes. Mas é possível, ainda, perceber a influência que a família e a igreja exerce na vida do músico popular, haja vista que tais categorias ocupam um espaço de destaque nas respostas dos estudantes, ambas com 17%, totalizando juntas 34%. Um fator que chama a atenção é que veículos de comunicação de massa como rádio, televisão e internet não obtiveram, nesse contexto, um índice representativo como fator de influência dos alunos, o que demonstra que para este contexto, a mídia não tem um papel tão preponderante quanto o que exerce no gosto e na definição das escolhas musicais de parte da sociedade contemporânea. Os dados apresentados no GRAF. 2 também destacam a importância da performance ao vivo na vida musical desses indivíduos, corroborando com discussões já realizadas em capítulos anteriores que evidenciam a experiência e a convivência na prática musical como fatores marcantes na trajetória do músico popular.

Os ECGU também foram questionados quanto às possíveis experiências com o estudo da música anteriores ao estudo na UFPB, sendo dada aos estudantes, também nessa questão, a possibilidade de indicar mais de uma alternativa. Conforme os dados apresentados no GRAF. 3, praticamente todos os alunos, de forma mais ou menos sistemática, já haviam estudado música antes de ingressarem nos cursos da UFPB. Tal aspecto demonstra que, além das influências destacadas no gráfico anterior para a inserção na prática musical, de alguma forma

a entrada na UFPB é motivada por atividades de aprendizagem já presentes na vida dos estudantes, mesmo que não oficializadas em uma instituição de ensino.



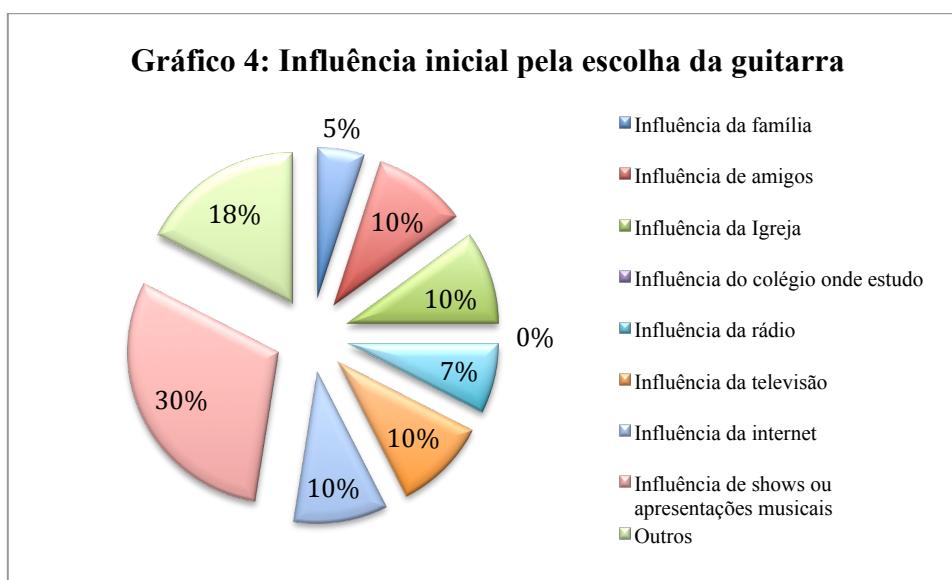
É importante evidenciar ainda que todos os ECGU que responderam o questionário possuem seus próprios instrumentos. Tal fato permite inferir que tais alunos, antes mesmo de ingressarem na universidade, puderam estudar música via estratégias de autoaprendizagem e em espaços como aulas particulares e escolas especializadas, fazendo da aprendizagem informal e não-formal uma base para a iniciação no estudo musical. De tal forma, o que se percebe é que, de maneira geral, os cursos de guitarra da UFPB, mesmo no que concerne à extensão, não têm sido lugares de iniciação à prática musical, mas sim, de fato, contextos de aperfeiçoamento de sujeitos que almejam desenvolver uma prática mais sistemática como a guitarra elétrica.

Outro aspecto importante de ser destacado acerca da formação desses alunos antes do ingresso no curso de guitarra, é o fato de que entre os 24 ECGU que responderam o questionário, cerca de 63%, 15 alunos, haviam tido experiência com o estudo de outros instrumentos antes da guitarra. Dentre os instrumentos mencionados pelos estudantes estão: piano, flauta, trompa, trompete e o violão, esse último com maior frequência, considerando sua interrelação mais direta com a guitarra.

### 5.1.2 Trajetórias e influências na prática da guitarra elétrica

Neste tópico analiso dados referentes aos aspectos que influenciaram os ECGU na escolha da guitarra como instrumento de prática musical e, conseqüentemente, como foco de

estudo. De acordo com os dados apresentados no GRAF. 4, é possível observar que, assim como os shows e apresentações musicais exerceram forte influência na inserção dos alunos na prática musical, esses fatores também foram os principais motivadores (30%) para que os estudantes definissem a guitarra como instrumento de performance. Um dado específico da motivação para tocar guitarra que se diferencia da motivação inicial para ingresso na música é que os indicadores igreja, amigos, televisão e internet se equilibram, com 10% cada, no processo motivacional dos estudantes. Outro dado significativo é que, enquanto a família desempenhou um papel fundamental na motivação dos alunos para iniciarem o estudo musical, tal categoria não teve, segundo as respostas dos alunos, influência na escolha pela guitarra.

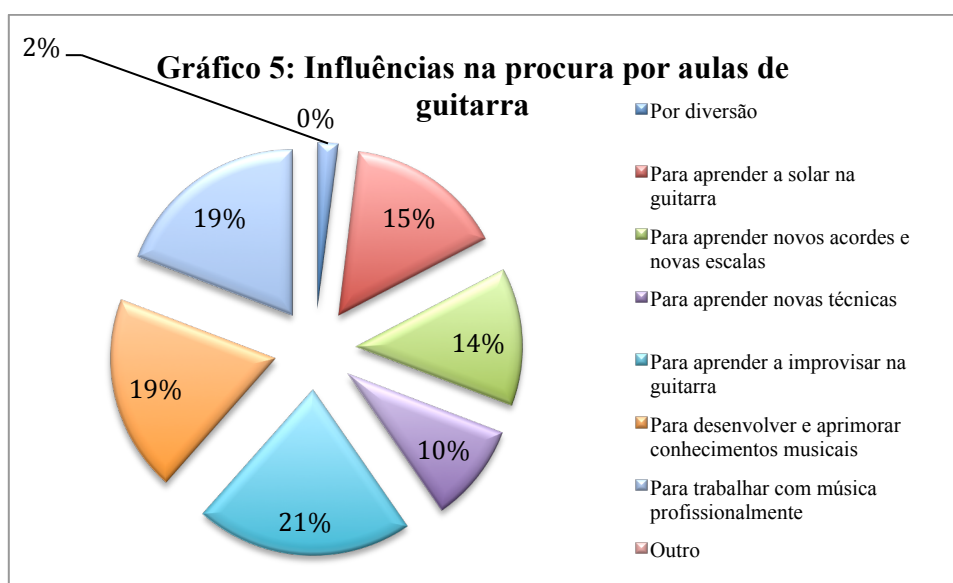


Além das categorias destacadas acima, os estudantes ainda indicaram no questionário que foram influenciados por elementos como: sonoridade da guitarra, fascínio pelo instrumento, influência de bandas, vontade própria para aprender e referências de guitarristas “consagrados”. Somadas essas categorias totalizaram 18% das respostas e estão agrupadas no GRAF. 4 dentro da categoria “outros”.

Em relação à resposta dos estudantes que indicam a influência de guitarristas consagrados na sua definição e escolha pela guitarra, encontramos aqui um paralelo com discussões já apresentadas nos capítulos anteriores, que aponta como a figura “performática” do guitarrista pode influenciar demasiadamente outros sujeitos na escolha do instrumento. Os guitarristas atuantes principalmente em bandas de *Rock*, *Jazz*, entre outros gêneros consagrados da música internacional ou nacional, muitas vezes, por ocuparem lugar de

destaque no palco e na performance, acaba adquirindo certo *status* dentre os demais músicos e, conseqüentemente, podem se tornar um espécie de “espelho” para outras pessoas que almejam a prática musical.

Finalizando a apresentação dos dados que retratam as trajetórias e influências dos estudantes, apresento, a seguir, dados que evidenciam o interesse dos estudantes pelas aulas de guitarra no início de sua trajetória dos indivíduos, ou seja, as experiências que precedem o estudo do instrumento na UFPB. Assim, questionados quanto aos motivos que os levaram a procurar aulas de guitarra, e sendo-lhes oferecidas as seguintes alternativas: por diversão; para aprender a solar na guitarra; para aprender novos acordes e novas escalas; para aprender novas técnicas; para aprender a improvisar na guitarra e com isso construir meus próprios solos<sup>61</sup>; para desenvolver e aprimorar conhecimentos musicais; para trabalhar com música profissionalmente e outros (aqui também foi-lhes oferecido a oportunidade de especificar), obtive o seguinte resultado:



Para essa questão a alternativa “Outros” não foi assinalada, estando representada no GRAF. 5 por 0%. Assim, o resultado mostrou que a improvisação aparece como item importante nos estudos ECGU no período que antecedeu a entrada dos estudantes na UFPB. Esse fator nos mostra o quanto realmente a improvisação ocupa espaço privilegiado nos estudos dos músicos populares e, conseqüentemente, dos guitarristas. Tal característica

<sup>61</sup> Por uma questão de espaço no gráfico, essa alternativa será apresentada no mesmo como “para aprender a improvisar na guitarra”, sabendo que serão considerados os aspectos que compõem a alternativa, e que as respostas correspondem ao todo, uma vez que a questão foi disponibilizada no questionário por completo.

também pode ser observada nas discussões dos capítulos II e III como forte elemento do fenômeno (música popular) que, conseqüentemente, tem grande influência na formação e prática dos músicos populares.

Esses resultados demonstram também a forte inclinação dos estudantes para o desenvolvimento e aprimoramento dos conhecimentos musicais, visando trabalhar com a música de maneira profissional, essas duas categorias juntas representam 38% dos motivos que levaram os ECGU a procurar aulas de guitarra na UFPB. Elementos relacionados ao estudo específico da guitarra (tais como técnicas, acordes, escalas, solos) também apresentam, juntos, a porcentagem de 39%, sendo que esses elementos obtiveram peso praticamente equivalente nas respostas, variando entre 10% a 15%. Observa-se também que nessa fase da vida, em que o estudante está à procura de aulas que lhe ofereçam conhecimentos distintos, como os apresentados, a relação com o instrumento já não se dá apenas no âmbito da diversão, ganhando tendências mais voltadas para o estudo sistemático. Tal característica foi um ponto comum nas respostas obtidas e, de acordo com as discussões da literatura relacionado ao tema, representa, de certa forma, uma marca comum na trajetória do músico popular.

## **5.2 Das práticas nos cursos de música da UFPB**

Conforme já apontado ao longo deste trabalho, a Universidade Federal da Paraíba possui atualmente três cursos que contemplam o ensino da guitarra elétrica. Pelo fato de cada curso apresentar características singulares, a partir deste tópico os dados serão apresentados e discutidos a partir das especificidades de cada um deles. Nesta parte do trabalho, além das respostas obtidas nos questionário, passo a utilizar também informações coletadas a partir das entrevistas e das observações.

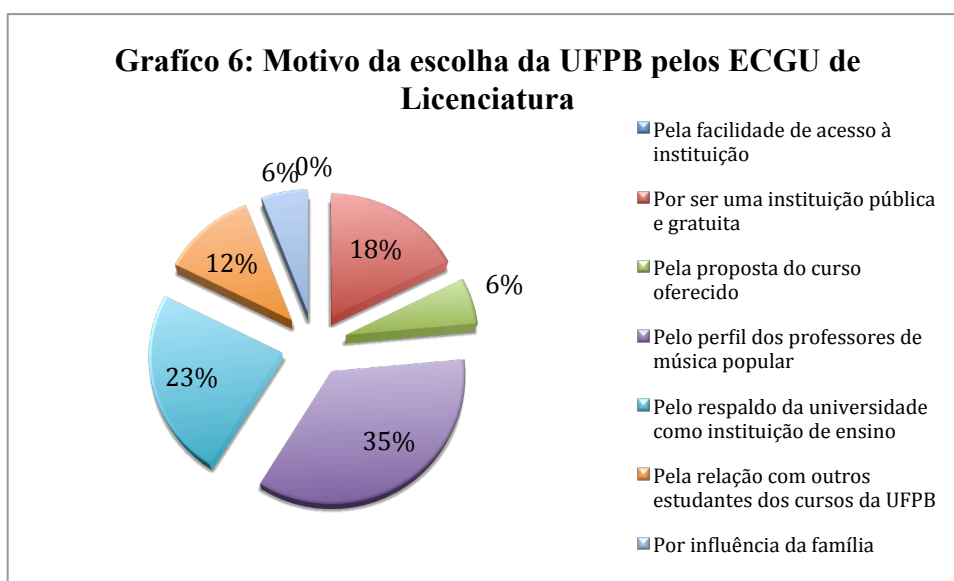
### **5.2.1 A escolha, as expectativas e as demandas dos ECGU**

Com o intuito de conhecer o que motivou a escolha dos ECGU pelo estudo da guitarra nos cursos da UFPB, lhes fiz esse questionamento apresentando as seguintes alternativas: pela facilidade de acesso à instituição; por ser uma instituição pública e gratuita; pela proposta do curso oferecido; pelo perfil dos professores de música popular; pelo respaldo da universidade como instituição de ensino; pela relação com outros estudantes dos cursos de música da

UFPB; por influência da família (havia ao lado da questão a orientação de se escolher no máximo três alternativas). Também foram questionados quanto ao que esperam, principalmente do curso, sendo essa questão de caráter dissertativo e, em alguns casos, será complementada com materiais colhidos nas entrevistas e observações. Por fim apresentarei dados referentes às suas perspectivas após saírem do curso. Quero, por último informar que devido ao estado inicial em que foi encontrado o curso de Extensão, a maneira livre como estão sendo mantidas as aulas de instrumento e as dificuldades apresentadas por mim anteriormente quanto à aplicação de questões por meio de entrevista, tal recurso não foi aplicado aos estudantes do curso de Extensão.

### 5.2.1.1 Expectativas e demandas dos estudantes da Licenciatura

Dentre os estudantes que contribuíram para os dados dessa pesquisa, através de suas respostas aos questionários e de suas entrevistas, dez fazem parte do curso de Licenciatura, sendo que dois deles estavam se formando e já responderam como egressos. Dentre os oito restantes haviam estudantes em períodos distintos sendo dois no 1º período, um do 2º, três no 3º, um no 5º e um no 7º. A faixa etária entre estes era de 20 a 31 anos de idade. Assim, apresento a seguir os dados coletados destes estudantes quanto aos motivos que os influenciaram na escolha pela UFPB.



O item acessibilidade não obteve nenhuma escolha sendo representado no gráfico pelo 0%. O perfil dos professores aparece como sendo o fator mais atrativo segundo as escolhas

dos ECGU de Licenciatura, seguido pelo respaldo da instituição e a gratuidade no acesso ao curso, juntos representam 76% no que se refere à motivação pela escolha de estudar guitarra na UFPB. A relação com outros estudantes dos cursos apresenta-se, de certa forma, como um fator também expressivo. Quero, porém, chamar a atenção para o fato da pouca atenção dada pelos ECGU de Licenciatura no que se refere à proposta oferecida pelo curso. A influência familiar também não se apresenta como fator expressivo, ambas com 6%.

Quanto às expectativas dos ECGU de Licenciatura quando questionados quanto ao que esperam do curso, no que se refere aos conhecimentos e habilidades que o mesmo pode lhes oferecer percebe-se que em alguns casos há uma confusão entre as competências concernentes a um curso de Bacharelado e uma Licenciatura em música. Alguns deixam claro o desejo de atuar como professor, o que representa de certa forma o entendimento quanto ao curso de Licenciatura, porém, é preciso também deixar claro que esse interesse, em sua grande maioria se apresenta, se encontra no âmbito do ensino de instrumento, havendo quase que total rejeição pelo ofício de docente no ensino básico – o que pressupõe os cursos de Licenciatura.

O termo “mercado de trabalho” aparece com frequência nas respostas, porém é preciso entender essa fato não apenas com a ideia da atividade docente, mas, também, o ato de tocar e as demais atividades existentes no entorno da carreira profissional de um músico – atividade observadas através de exemplos apresentados nos capítulos II e III.

Outro ponto que aparece com bastante frequência é o apelo pela ênfase nas aulas de instrumento, esperando que as mesmas ocupem uma carga horária prioritária no fluxograma do curso. Essa discussão aparece de várias formas, desde uma busca delineada pelas habilidades que o curso possa oferecer às dramáticas solicitações do tipo: “pelo amor de Deus, mais aulas de guitarra!!”; “que eu possa tocar guitarra o maior tempo do curso” – o que resume claramente o que estamos discutindo aqui. Apresento abaixo algumas respostas transcritas das entrevistas com relação a esse ponto. Vejamos:

É ...(pausa) espero que o curso me traga muito conhecimento, é... lógico na parte musical, mas também o conhecimento em que eu possa é, me inserir num contexto de... de mercado, não só no mercado da música em si, mas (sons) ... porque eu pretendo trabalhar como professor também, principalmente porque eu participo de um projeto de musicalização infantil, e eu espero que a música me dê respaldo pra atuar nessas áreas, lógico, eu gosto de tocar, eu gosto de estar com meu instrumento, mas, é, de uns tempos pra cá eu descobri um prazer também que é educar, e educar principalmente criança, e isso foi um horizonte que se abriu e espero que o curso me dê respaldo pra isso. (ESTUDANTE 1, 2015, 0:15”- 1:08”)

Quando eu (pausa) é, me inscrevi na época para o vestibular, eu vim mais com a intenção do mercado que a licenciatura nos proporcionava na época, e, vim mais com essa intenção, num, num vim com muita intenção, assim, da perspectiva do curso em si não. É isso! (ESTUDANTE 2, 2014, 0:09"-0:35")

Eu espero adquirir capacidade, metodologias, e aprender a refletir mais minha prática docente, também como instrumentista, aprender novas técnicas, e avançar teoria, somente. (ESTUDANTE 4, 2014, 4:36"- 5:00")

É, (pausa) que ele me dê a formação necessária pra, não só atuar como *performer* ou como professor, pelo fato de ser licenciatura. Eu acho que por ser licenciatura em música e até por ter habilitação nesse instrumento, em vários instrumentos, no caso guitarra, a ideia seria ela dá um suporte aí relacionando à essa questão da atuação como músico no sentido performático como no sentido do, no sentido docente, é, esses dois lados. (ESTUDANTE 5, 2014, 0:20"- 1:08")

É possível observar nos relatos um certo entendimento quanto às habilidades que podem ser adquiridas num curso de Licenciatura em música. A resposta do estudante 1, aponta para uma real leitura como curso, bem como o desejo de atuar em atividades docentes até mesmo com a vertente da educação infantil. O estudante 2, demonstra apenas a procura por um espaço no mercado reservado ao profissional que possui habilidades concernentes ao Licenciado, ou seja, com uma graduação em Licenciatura o indivíduo passa a pertencer a uma camada mais seleta da sociedade, suas habilidades passam, entre outras possibilidades, a fornecer acesso a espaços de trabalho que se alcança através de concurso, onde geralmente é exigido a formação devida, obtida pela graduação (nesse caso).

O estudante 4, também apresenta uma leitura ampla das possibilidades que um curso de Licenciatura em música pode oferecer, enquanto a resposta do estudante 5, se apresenta como a que melhor representa o desejo da maioria dos ECGU de Licenciatura, ou seja, aquisição de habilidades que os capacitem para atuar tanto como professores (e esse de instrumento na grande maioria), como músicos (e as atividades que envolvem a performance).

Quanto ao que se pretende fazer após concluírem o curso as respostas esclarecem o fato de que mesmos aqueles que possuem uma visão correta das competências atribuídas a um curso de Licenciatura, o desejo de atuar como músico se encontra em primeiro lugar. Foram apresentadas as seguintes alternativas como possibilidades de atuação profissional<sup>62</sup>: atuar

---

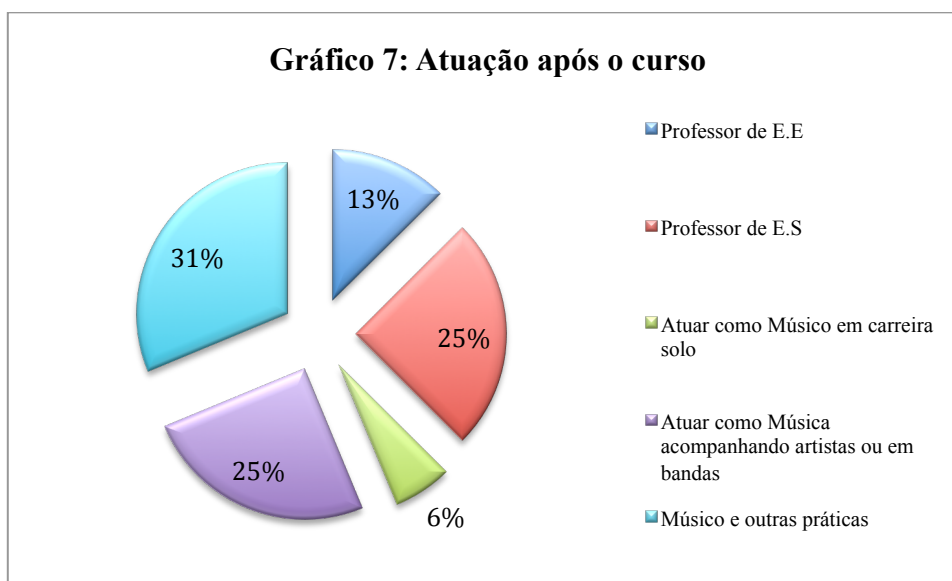
<sup>62</sup> Por conta das dimensões da tabela em relação com os textos das alternativas, foram geradas as seguintes abreviações para a identificar algumas delas:

Atuar como professor em escolas específicas (**Professor E.E**);

Atuar como professor em Escolas do Ensino Básico (**Professor E.E.B**)

Seguir carreira acadêmica e atuar como professor no Ensino Superior (**Professor E.S**)

como professor em aulas particulares; atuar como professor em escolas específicas; atuar como professor em escolas do ensino básico; seguir carreira acadêmica e atuar como professor no ensino superior; atuar como músico em carreira solo; atuar como músico acompanhando artistas ou em bandas; atuar como músico guitarrista de forma articulada com outras práticas, exemplo: produtor musical, diretor musical, arranjador, músico de estúdio; atuar como músico em geral, sem atuar diretamente como guitarrista; outro.



Assim como nas questões anteriores os ECGU que escolhessem a alternativa “Outros” foram orientados a especificar as alternativas possíveis que não constavam nas que foram sugeridas, porém, não houve nenhuma escolha para essa alternativa, bem como para as alternativas: “atuar como professor em aulas particulares”; “atuar como professor de ensino básico” e “atuar como músico em geral, sem atuar como guitarrista”, nesse caso, acabei optando por não apresentá-las no gráfico, uma vez que ambas representariam 0%. Outro ponto que merece ser ressaltado quanto à essa questão é que os ECGU de Licenciatura receberam a orientação de marcar no máximo três alternativas – fator que explica de certa forma o 0% para tantas alternativas.

---

Atuar como Músico em carreira solo  
 Atuar como Música acompanhando artistas ou em bandas  
 Atuar como Músico Guitarrista de forma articulada com outras práticas, eg. Produtor Musical, Diretor Musical, Arranjador, Músico de Estúdio (**Músicos e outras práticas**)  
 Atuar como músico em geral, sem atuar diretamente como guitarrista (**Músico não instrumentista**)  
 Outro

A atuação como músico em espaços para além dos de instrumentistas (produtor musical, diretor musical, arranjador, músico de estúdio) apresenta-se como uma forte tendência nos ECGU do curso de Licenciatura, se somada às outras atuações relacionadas ao ato de trabalhar na carreira de músico (como acompanhante e como solista) representam 61% das escolhas apresentadas, afirmando assim a forte tendência para o perfil do músico em detrimento do perfil docente. Nesta segunda vertente (a docência) observa-se uma tendência maior na busca por atuar em espaços onde ocorre o ensino da música em nível superior (25%) seguida pela opção da escola específica. Quero ainda acrescentar, que fica claro a afirmação de que mesmo quando se opta pela docência aqui, estamos lidando com o desejo de atuar como professor de instrumento, assim, percebe-se então um conflito que irá se apresentar de forma mais clara posteriormente, ou seja, um perfil de Bacharel em um curso de Licenciatura. Os relatos apresentados abaixo já apontam para essa discussão. Vejamos:

Bem, depois do curso eu pretendo atuar como músico, é... (pausa), tenho pretensão de atuar como produtor musical também, mas também tenho uma grande pretensão de atuar como professor de música, principalmente musicalização infantil que é o meu..., tem sido a minha diretriz ultimamente [...] pretendo atuar em escola de ensino básico também, e tem um projeto que estou lançando com um amigo [...] o projeto é um embrião ainda mas tá, tá se fazendo, de abrir uma escola de musicalização infantil, que traz um conceito diferente de educar a criança. (ESTUDANTE 1, 2015, 1:19"-2:07")

Depois do curso eu estou aberto a estudar pra concursos de diversas áreas, mas não pretendo fazer concurso pra, pro ensino básico, da música, escola básica [...] qualquer concurso num, num tenho nenhum concurso assim específico não (ESTUDANTE 2, 2014, 0:43"- 1:10")

Eu pretendo permanecer no trabalho musical mas ir adiante especialização, mestrado, doutorado e como foco principal ensinar em universidade né, ensinar numa federal.(ESTUDANTE 3, 2014, 0:21"- 0:33")

Após o curso, eu pretendo me dedicar mais ao instrumento, pra melhorar meu nível e tudo que eu acho necessário pra minha prática de músico e talvez dar aula, começar a dar aula em casa ou fazer algum concurso de alguma escola ir, atrás de alguma escola específica de guitarra mesmo [...] ensino básico nem tanto, eu penso como algo de segundo plano, meu foco mesmo é mais o instrumento, e se caso for ensinar, o instrumento também. (ESTUDANTE 4, 2014, 0:25"- 1:09")

[Risos] É tem as possibilidades né? O, agora mesmo eu "tô" numa questão que eu estou meio indeciso né, tá uma coisa meio incerta assim o que eu vou fazer, mas, que considerando a... considerando a, essa, esse curso que eu "tô" fazendo como uma das possibilidades de não só ganhar dinheiro como

também ter uma satisfação é relacionada ao gosto né, isso que eu gosto que é música, uma das coisas que me satisfaz é, a ideia seria atuar como professor é, e tocar né? Com grupos, acho que, o que eu, relacionado à música o que mais me interessa mesmo seria atuar num grupo formado, um grupo que eu formasse ou qual eu participasse e que tivesse um caráter, é, um caráter de uma (esqueci a palavra) mas uma banda mesmo de trabalho autoral mas assim a atuação como professor não é em primeiro lugar não, mas não é descartada. (ESTUDANTE 5, 2014, 1:16”- 2:31”)

Exceto pelo relato do estudante 2 que reafirma que o curso representa a possibilidade de buscar estabilidade através de concursos (seja em que área for, menos ensino básico) todas as outras informações fortalecem a ideia de que, embora estejam cursando uma Licenciatura, os estudantes não almejam tornarem-se docentes atuantes no ensino básico (campo que pressupõe atuação do professor licenciado), sendo o desejo de atuar como músico o fator motivador desses estudantes.

Outro dado que chama a atenção, e que apresenta uma característica de estudantes que norteiam seus estudos na vertente da música popular, é o fato de não ter havido uma escolha expressiva pela opção de solista (apenas 6%). Esse fato realmente confirma o quanto o perfil do músico popular, analisado nos capítulos anteriores, é voltado para a prática mais coletiva. A figura do solista virtuose, comum nos estudantes de música erudita, não se apresenta com tanta força entre os indivíduos que desenvolvem seus estudos na música popular. Pode-se afirmar, então, que dentre os muitos motivos que possam aparecer para explicar essa estatística, as várias possibilidades e espaços apresentados à carreira do músico popular como áreas de atuação no mercado de trabalho se apresentam como um forte fator a influenciar esse dado.

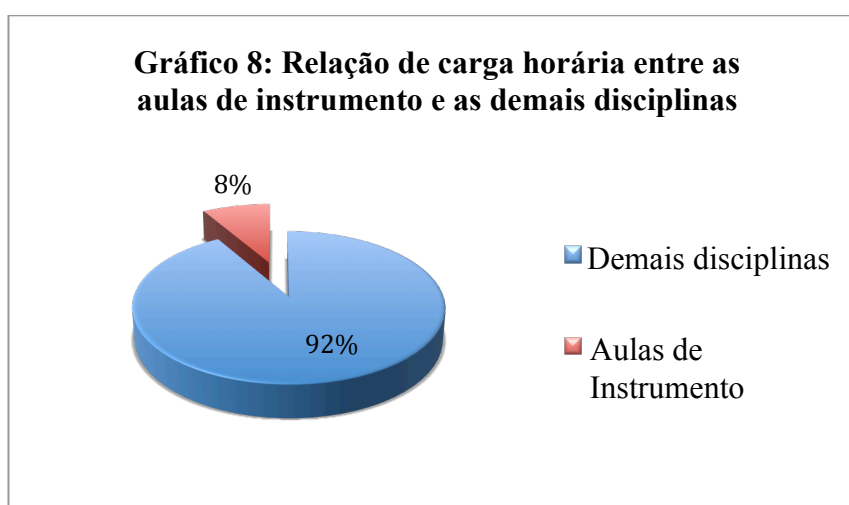
#### **5.2.1.1.1 As aulas de guitarra na Licenciatura**

Foi possível observar até aqui uma forte tendência dos ECGU do curso de Licenciatura por um desejo de trilhar suas atividades profissionais nas áreas práticas de atuação de um músico em relação à possibilidade de atuação na carreira docente, e ainda quando essa possibilidade aparece fica nítida a opção pelo ensino do instrumento. É importante apresentar o dado de que 9 dentre os 10 estudantes que se submeteram ao questionário atuam como músico, fator que reforça o desejo de se aprimorar na guitarra com vistas a melhorar suas performances em suas atividades práticas. Logo, as aulas de instrumento aparecem como sendo, dentre as demais disciplinas, as que mais recebem atenção e preferência por parte dos ECGU.

Sendo assim, esse tópico irá observar a partir dos questionários e relatos dos estudantes, suas perspectivas e demandas referentes à essa prática dentro do curso de Licenciatura. Entretanto, é importante reapresentar que este trabalho não tem como foco principal a observação detalhada dessas práticas, mas discutir sua relação com a proposta de cada curso (no caso aqui a Licenciatura), isso por entender os limites de uma pesquisa, em que investir em observações e análises dessa prática apontam para uma nova perspectiva de trabalho, ou seja, um outro projeto. Aproveito para informar que essas observações cabem aos demais cursos contemplados por este trabalho.

Isso posto, gostaria de iniciar observando a carga horária oferecida pelo fluxograma do curso com relação às atividades do ensino prático da guitarra. O curso apresenta para esse fim dois formatos: as aulas de Instrumento e as aulas de Classe de instrumento. Ambas possuem 2 créditos de carga horária semanais por período, sendo que as aulas de Instrumento acompanham os oito períodos existentes no curso, enquanto que as de Classe de Instrumento encerram-se no quinto. Logo, em um curso que apresenta em seu fluxograma uma carga horária completa de 2.850 horas, o que representam 190 créditos, observa-se aqui uma das principais queixas dos ECGU do curso de licenciatura; o pouco número de créditos destinados as aulas de instrumento em relação às demais disciplinas do curso.

Comparadas as porcentagem, é possível observar que as aulas de instrumento ocupam apenas 8% das atividades concernentes aos ECGU do curso de Licenciatura da UFPB. Para melhor dimensionarmos esse fato observemos o gráfico a seguir:



Acrescentando a carga horária das aulas de Classe de Instrumento e fazendo a mesma comparação obteremos 26 créditos da carga horária total, o que representa 14% de ocupação

dos créditos investidos na formação de um ECGU do curso de Licenciatura em música da Universidade Federal da Paraíba. Aos olhos dos estudantes esse é um aspecto que os frustra em relação ao curso, pois segundo seus objetivos há uma discrepância muito grande o que soa para alguns como um descaso quanto às atividades de músico, sendo esse fato apontado por muitos como algo que vem “atrapalhando” seus estudos. Vejamos alguns relatos que exemplificam essa discussão:

É..., eu acho que a quantidade de cadeiras que a gente paga, [...], acaba atrapalhando um pouco, é..., eu acho que é desnecessário pagar tanta cadeira num curso, é num, num semestre, e lógico, isso acaba atropelando [...] nós estamos num curso de licenciatura mas nós somos músicos também, o que acaba atrapalhando é que nós não temos tempo também pra pegar no instrumento, e nós temos que nos dedicar [...] nós somos instrumentistas acima de tudo, eu vim pra cá, lógico, eu não vim pra ser um professor de música, eu vim porque eu tocava um instrumento e eu quis desenvolver nessa área, mas lógico que chegando aqui abriu-se o leque, mas a principio eu sou um instrumentista, antes de mais nada! (ESTUDANTE 1, 2015, 2:14”- 3:43”)

É, primeiro ponto, o curso oferece aulas de instrumento né, apesar de ser um curso voltado pra licenciatura mas ele oferece instrumento, então [...] eu acho que deveria ter mais espaço para o instrumento, ele é um curso voltado muito pra área da pedagogia e tudo mais, mas, deveria ter mais espaço para o instrumento. (ESTUDANTE 2, 2014)

[...] negativo é essa grande carga horária da parte pedagógica, embora eu veja que tem muita coisa que é necessária, também há certas coisas que tomam muito tempo da pessoa, e é uma demanda muito grande de trabalho aí acaba tomando muito tempo já pra questão do instrumento, do estudo da música em específico, ... requer uma grande quantidade de tempo para dedicação, dedicar à parte teórica, à escrita, eu sei que tudo isso é válido, “tô” na universidade e escolhi licenciatura, mas talvez repensassem pra otimizar mais a questão do instrumento e pedagogia. (ESTUDANTE 4, 2014)

Outra discussão que aparece quando estamos tratando do estudo do instrumento é o fato dessa prática não se encontrar apoiada pelas disciplinas ofertadas pelo curso. Assim, não bastassem ocupar um espaço significativo das atividades apresentadas para a formação dos ECGU de Licenciatura, aos seus olhos, essas disciplinas também não contribuem como complemento das atividades relacionadas ao ensino da guitarra. Segundo muitos deles, não há uma relação entre as disciplinas oferecidas no fluxograma e as aulas de instrumento.

Por ter havido uma junção entre os programas dos cursos de Bacharelado e o de Licenciatura em Música – como visto anteriormente – seus fluxogramas foram montados com

vistas a contemplar as disciplinas existentes em ambos os cursos. Com isso, disciplinas como Contraponto Modal, Harmonia Tonal, Estruturação e Análise, Percepção Musical, oriundas do curso de Bacharelado em Música – curso de cunho erudito e que não possuem em sua grade habilitações em instrumentos concernentes à música popular – são ofertadas e ministradas por professores que atuam na área da música erudita. Observemos alguns relatos quanto a esse ponto.

[...] nós temos cadeira também que, particularmente eu vejo que pra mim não vai servir de nada no momento, eu “tô” pagando essa cadeira por, pra, porque o curso pede, mas eu entendo que aquilo num vai, eu não vou usar aquilo pra minha vida profissional, mas infelizmente as pessoas estão obrigadas a “perder tempo” com aquilo porque o curso pede, eu acho que isso, que algumas cadeiras deveriam ser revisadas, é quanto a sua importância, e os professores deveriam, é, ter mais, ter essa mentalidade, que é, não existe só a cadeira dele que nós (ESTUDANTE 1, 2014)

[...] algumas disciplinas do bacharelado eu acho equivocado, como por exemplo, quatro disciplinas de estruturação e análise, e nenhuma disciplina de harmonia funcional por exemplo, e..., (como é que eu falo), (ESTUDANTE 2, 2014)

É, [ risos] (vou pensar aqui) uma das coisas que eu acho que poderia mudar é relacionado às disciplinas é que envolvem essa formação que existe em humanas né, que toda licenciatura tem como fundamentos é “antropofilosóficos”, é psicológicos, é eu acho que a duração dessas aulas aí é, assim, que normalmente são aulas de quatro, são quatro aulas né, e eu acho que não, assim eu acho que é necessário a formação relacionada a esses conteúdos né, até pra a gente ter uma noção mesmo que seja a básica, a desses, desses conteúdos aí, mas – e é uma coisa que vai ajudar agente – mas eu acho que existe um limite né pra (pausa) (vou reformular aqui) eu acho que isso aí é necessário, tão necessário quanto a nossa formação como, como músico mesmo e quando a maior, acho que boa parte das pessoas que entram aqui, é, tiveram que procurar os conhecimentos relacionados a música, ou pagaram uma escola de música ou foi uma coisa autodidata, é, e enquanto esses conhecimentos relacionados à história por exemplo é, filosofia mesmo, aí a gente viu é, mesmo pouco né, mas a gente viu no ensino médio, é e por isso que eu acho que não é, talvez devesse ser mais trabalhado esse lado musical porque é uma coisa que a maioria das pessoas não tiveram, a não ser aqueles que é, vem de família isso, né é, eu acho que é por essa questão do acesso que a gente teve antes é, pelo fato de ter tido acesso a esses conteúdos é de boa parte dessas disciplinas que eu falei de humanas, que não precisava a carga horário ser tão grande.(ESTUDANTE 5, 2014)

Além desses pontos, nas aulas de classe de instrumento foi possível observar por várias ocasiões, uma constante discussão acerca das demais disciplinas. Nas disciplinas com o título de Música de Câmara e Conjunto de Música Contemporânea, os ECGU de Licenciatura

levantaram a expectativa de se desenvolverem atividades práticas que os levassem para o instrumento através de experiências advindas do ato de tocar junto com outros músicos, porém, eles demonstram em seus relatos uma total frustração e até falam que os professores dessas disciplinas não veem com bons olhos a presença de estudantes de música popular entre eles. Realmente observa-se que essa seria uma boa oportunidade de se promover atividades voltadas para o instrumento aumentando assim o número de créditos em atividades que privilegiam o uso do instrumento no curso. Vale apresentar aqui que os disciplinas do curso sequencial podem ser cursadas pelos estudantes do curso de licenciatura, porém, o que parece ser caminho para amenizar esse déficit, acaba por comprometer mais ainda o tempo dos estudantes, uma vez que tais disciplinas também possuem suas demandas e nem sempre estão tratando do estudo do instrumento em si, com isso acabam ocupando ainda mais o tempo dos estudantes com outras atividades que não a do estudo da guitarra.

Quanto às aulas de instrumento, foi possível observar que elas acontecem em formatos distintos, onde os professores adotam para as aulas de instrumento duas formas individuais e coletivas. Muitas vezes o que rege essa decisão por parte dos professores quanto a quem vai estudar só e quem vai estudar em grupo parte, principalmente, do nível dos alunos. As atividades ocorrem em duas salas (A e 17) onde se encontram alguns amplificadores, cadeiras, birô e estantes. Os instrumentos pertencem aos estudantes, pois a UFPB até o período em que essa pesquisa foi realizada não possuía nenhuma guitarra. Os amplificadores utilizados nas aulas apresentam poucos recursos, esse também aparece como um motivo de queixa tanto dos professores quanto dos estudantes. As aulas referentes às tecnologias aplicadas à guitarra elétrica, como por exemplo, sobre os efeitos e timbres, sofrem com esse tipo de falta de estrutura. Muitas vezes os professores ou os estudantes precisam trazer seus próprios equipamentos para as aulas com o fim de se estudar esses aspectos específicos do instrumento. O problema é que muitos desses equipamentos ocupam um certo espaço e também não são tão leves – o que dificulta seu transporte –, fazendo com que não haja frequência na utilização dos mesmos, conseqüentemente há ausência das discussões necessárias para esse tópico tão importante para o ensino da guitarra – me refiro às questões de sonoridade (timbre e efeitos) do instrumento.

Questionados quanto ao que achavam de positivo nas aulas de instrumento, observa-se que são as mais desejadas e, de certa forma, mais valorizadas pelos estudantes. Para a grande maioria dos alunos, são elas que dão sentido e motivação para que prossigam no curso. Apresento abaixo algumas respostas transcritas das entrevistas que retratam essa perspectiva.

É, em primeiro lugar o que eu acho muito positivo, é o fato de que o professor não se coloca como um superior, é, ele se coloca como um amigo e, lógico, isso tira toda aquela tensão de que eu “tô” sendo avaliado, que particularmente eu me sinto muito mal quando, quando estou nessa situação, e eu acho isso muito positivo o professor se colocar como um, como mais um de nós, um amigo e sempre se por à disposição de tirar dúvida, e não só se portar como professor mas se portar como um amigo também, isso é muito importante, pelo menos pra mim. (ESTUDANTE 1, 2015)

Os formatos da aula de instrumento até então têm sido bastante proveitosa agora é, o que tem faltado é o espaço pra a gente poder estudar para as aulas de instrumento (ESTUDANTE 2, 2014)

Eu acho que as aulas são, são, primordiais, são importantíssimas instrumentos, porque você trabalha – pra quem nunca teve professor também – é importantíssimo você trabalhar suas técnica e principal, principalmente a questão da sonoridade, acho importantíssimo isso. (ESTUDANTE 3, 2014)

Pra mim, tudo conta, tudo pra mim tá tudo válido, a aula é cem por cento prática, até agora não vi nada de negativo, estou sendo sincero! Tudo pra mim serve, é cem por cento prática, tiro minhas dúvidas, tem novidades assuntos novos, e só tenho a aproveitar (ESTUDANTE 4, 2014)

É, uma das... primeiro que assim é um interesse nosso né? melhorar no instrumento, tanto como uma realização pessoal como também pela cobrança né que normalmente professor de música pra maioria das pessoas, pro senso comum professor de música ele é aquele que toca, toca muito, toca bem né, ainda é essa visão, é e querendo ou não eu acho necessário esse domínio né, um domínio mínimo do instrumento pra poder atuar que vai ter essa cobrança, e o interessante também e que a cada aula a gente vai aprendendo mais não só sobre o instrumento mas até a respeito de si mesmo né acho que tem esse lado filosófico que tocar um instrumento é um ato que ele, assim o que você é ele reflete no que você faz no instrumento né, então eu acho que é isso aí, é essa aprendizagem. (ESTUDANTE 5, 2014)

Essa relatos demonstram, que desde a relações com os professores até às práticas desenvolvidas, as aulas de instrumento representam, de certa forma, a parte do curso em que atendem às expectativas dos estudantes. Relatam como sendo algo positivo a maneira com que as aulas são conduzidas e o fato de ser “cem por cento práticas”, ou seja, toda a atenção para os assuntos tratados estão relacionadas com o uso do instrumento. Porém, com o objetivo de tentar entender mais quanto as expectativas dos ECGU de Licenciatura em relação a essa atividade do curso, questioneei o que eles apontavam como negativo na aula de instrumento. Vejamos alguns dos relatos:

O que eu acredito ser negativo? (nesse momento ele pede para dar uma pausa), bom nas aulas de instrumento nós temos tido uma dificuldade porque

o professor tá no mestrado, e isso tem feito com que ele tenha pouco tempo, é..., pra se dedicar, não vou dizer assim se dedicar mas, ele tem tido pouco tempo pra nós, assim, apesar de todo esforço que a gente percebe, mas sempre há uma dificuldade e sempre há um déficit, por mais que seja um déficit mínimo, mais há por causa dessa dedicação que ele precisa ter nesse momento ao, ao mestrado. Eu, eu acho que a aula de instrumento é, é realmente deveria ter um pouco mais de tempo, e acho que a aula poderia ser um pouco mais sistematizada e um pouco mais contínua, é eu ver o conteúdo e vê esse conteúdo muito bem esmiuçado e que esse conteúdo que foi dado na aula anterior se dê continuidade pra que não se quebre o raciocínio do aprendizado, eu tô aprendendo uma coisa e na outra aula a gente vê outra coisa, e o que eu vi antes talvez se perca, porque não se construiu nada, apenas se jogou cimento no terreno. Eu acho que isso é a única crítica que eu tenho a fazer. (ESTUDANTE 1, 2015)

Negativo, eu acho que é o tempo e também a menor quantidade de aulas por serem só uma aula né? Praticamente de instrumento em si, no seu instrumento e as outras serem praticamente muitas em relação, e você tem pouco tempo pra direcionar seu instrumento que eu acho que é importante, pra quem é músico né? Com certeza tem que ter uma vivência com o seu instrumento. (ESTUDANTE 3, 2014)

Melhorar só a questão da estrutura, questão de acústica da sala, amplificador – deixa eu ver outra coisa aqui – (pausa) é no momento que eu me lembre só isso mesmo, só mais questão de estrutura. (ESTUDANTE 4, 2014)

Embora poucos dos estudantes tenham relatado os pontos negativos nas aulas de instrumento, é possível observar no relato do Estudante 1 um desejo por uma aula mais sistematizada no que se refere a continuidade dos assuntos estudados. A estrutura e o pouco tempo destinado às aulas de instrumento (re)apresentam-se também como fatores que têm prejudicado essas atividades.

Por fim, com o objetivo de conhecer as expectativas dos estudantes quanto a importância de se estudar alguns assuntos ligados à prática do ensino da guitarra, formulei uma questão que lhes apresentavam esses temas e o grau de importância que poderia ser aplicado aos mesmos. Sendo assim, foram apresentados temas como Acompanhamento, Harmonia, Improvisação, Leitura, Técnica, Repertório e ainda a possibilidade de apresentar novos temas através da alternativa “outros”. Como graus de importância foram apresentadas as seguintes possibilidades: Muito Importante (MI); Importante (I); Pouco Importante (PI); Irrelevante (IR) e Desnecessário (D).

Cada tema foi apresentado com seu conteúdo para que os estudantes pudessem compreender da mesma forma do que (e como) estamos tratando, ou seja, para Acompanhamento apresentamos a ideia de se estudar a maneira de como conduzir as bases nos mais variados estilos/gêneros; para Harmonia, entendendo-a como um estudo

aprofundado quanto à formação dos acordes e as possíveis progressões entre eles; para Improvisação, as possibilidades e caminhos para os improvisos; para Leitura, o estudo tanto de cifras como de partituras; para Técnica, o estudo de diversos elementos relacionados às escalas, arpejos, padrões, sonoridade, etc.; para Repertório, a busca por um conhecimento de obras diversas com uma consciência interpretativa. Como não houve nenhuma resposta para os itens IR e D, não os adicionei na tabela de respostas apresentada a seguir.

<b>Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso de Licenciatura</b>			
<b>Nível Referencial de Importância</b>	<b>Muito Importante</b>	<b>Importante</b>	<b>Pouco Importante</b>
<b>Acompanhamento</b>	7	3	0
<b>Harmonia</b>	9	1	0
<b>Improvisação</b>	5	4	1
<b>Leitura</b>	6	4	0
<b>Técnica</b>	7	3	0
<b>Repertório</b>	2	8	0
<b>Outros</b>	0	0	0

[TABELA 2; resultado do nível de relevância dos tópicos apresentados aos ECGU de Licenciatura]

Como essa tabela nos apresenta os resultados com base nas escolhas entre os dez estudantes que responderam ao questionário, fica clara a ideia de porcentagem para cada tema a ser estudado em relação aos graus de importância dados pelos estudantes. Fazendo uma leitura panorâmica pude observar que os dados demonstram que há por parte dos ECGU de Licenciatura uma maior importância quanto ao estudo dos elementos que envolvem o ato de tocar uma determinada obra. Apenas no tópico Repertório houve um número maior de estudantes que acharam Importante (80%) a necessidade de estudá-lo em relação aos que acreditam ser Muito Importante (20%). Nos demais, cada item obteve maioria no referencial **MI** em relação ao **I**, com destaque para Harmonia que foi apontada por nove dentre dez dos candidatos como sendo um tópico necessário no programa de estudos da guitarra elétrica.

O Acompanhamento e a Técnica se igualam no nível de relevância entre os ECGU, seguido da Leitura que se apresenta com 60% de **MI** contra 20% de **I**. Chamo ainda a atenção para um tópico comum no estudo da guitarra elétrica mas que aqui aparece em escala menor de prioridade, se comparado aos demais (exceto repertório como visto anteriormente), a

Improvisação; 50% dos ECGU de Licenciatura pesquisados apresentaram como **MI**, enquanto 40% I e 10% acreditam ser pouco importante tal tema para formação do guitarrista.

#### **5.2.1.1.2 O curso de Licenciatura sob a ótica dos estudantes**

Para concluir o material coletado na pesquisa, agora com vistas a fechar a visão dos estudantes com relação ao curso, eles ainda responderam quais as expectativas que não foram atendidas e pontos que consideram terem sido ajudados. Essas questões, embora pareçam relacionadas apenas aos estudantes que saíram do curso, foram explicadas que deveriam ser respondidas de acordo com o momento em que eles se encontravam no curso.

Foi possível observar a confirmação da insatisfação quanto a discrepância entre o tempo destinado ao estudo do instrumento em relação às demais disciplinas. A pouca relação destas mesmas disciplinas com os assuntos referentes à música popular, bem como ao estudo da guitarra. Não haver um espaço para atuar com outros músicos com um repertório voltado para música popular. Porém, os mesmos conseguem enxergar algumas conquistas, apresentando como positivo a ideia de se ter um curso superior em guitarra, o convívio com outros músicos, a disciplina nos estudos, as descobertas de vários elementos que hoje consideram indispensáveis para a atuação pedagógica, uma visão musical mais ampla. Mesmo com o tempo menor para o instrumento, segundo eles, houve um melhor desenvolvimento técnico no instrumento bem como a aquisição de novos conteúdos que irão auxiliar nas atividades docentes e prática da música. Os dois relatos a seguir resumem bem esses pontos negativos e positivos para os ECGU.

O fato de muitas disciplinas como metodologia do trabalho científico que envolve é, trabalhos como dissertação, que, geralmente são feitos no final do curso né, serem colocadas no primeiro período em si, primeiro, segundo período, (pausa), eu acho que deveriam ser colocadas mais perto do final né, essas disciplinas. (ESTUDANTE 3, 2014)

Positivo, ... em geral tá dizendo? ... No caso, na parte de música tudo pra mim é válido, eu refletindo, fazendo uma avaliação do começo, do começo do curso! Já agora no final, vejo que eu melhorei muita coisa, e aprendi bastante, e na parte pedagógica, também acho interessante o que contém lá, porém, as vezes eu acho exagerado, toma muito tempo, pra, no meu caso que quero mais ser instrumentista, aí a parte pedagógica acaba me consumindo muito, nesse sentido. (ESTUDANTE 4, 2014)

### 5.2.1.1.3 Reflexões

Muitas são as possibilidades de análise para esses mesmos dados, uma vez que estamos tratando de ciências humanas, vários olhares podem ser aplicados. Porém, para o objetivo desta pesquisa é possível sentir que, em determinado prisma, os dados convergem para apontar caminhos que se apresentam de maneira muito clara. Assim, gostaria de considerar alguns pontos no que se refere aos dados oferecidos pelos ECGU de Licenciatura.

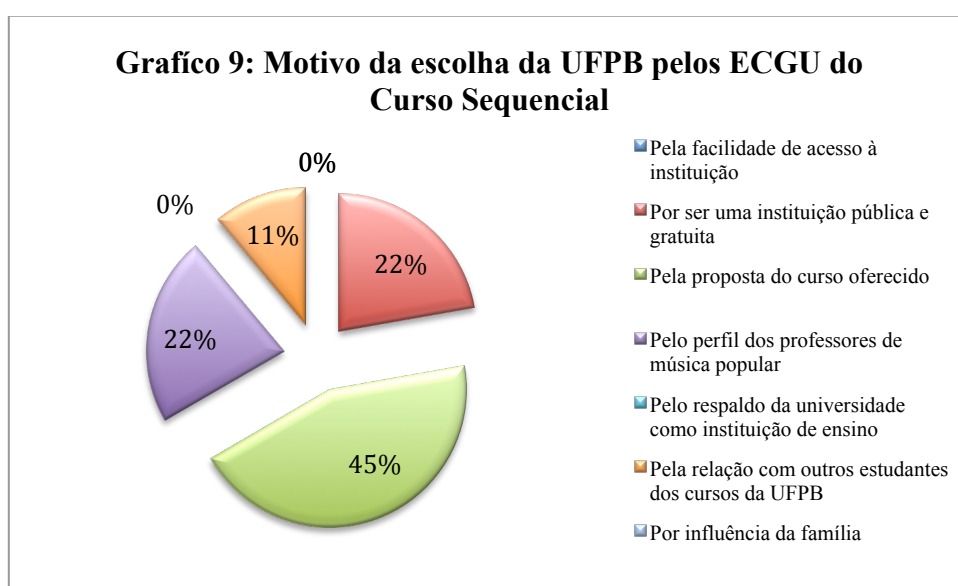
Em primeiro lugar, fica claro que estamos tratando de um encaixe do ensino da guitarra elétrica em um fluxograma pré-existente e que não consegue atender às especificidades necessárias aos complementos do ensino do instrumento em si. Nesse caso, é preciso entender a conquista de se ter conseguido inserir a guitarra no contexto de uma graduação em um espaço acadêmico, porém, se faz necessário a busca por completar essa conquista, construindo assim um novo Projeto Pedagógico do Curso que possa contemplar as necessidades específicas dos conteúdos exigidos para se formar um estudante em guitarra em seu contexto de música popular.

Além disso, entender que estamos tratando de um instrumento intimamente ligado aos componentes tecnológicos, sendo assim, se faz necessário a presença desse elemento de forma física e em forma de conhecimento, ou seja, que o tema seja tratado de maneira prática e teórica. O crescimento das áreas correlatas, sejam elas instrumentos ou teorias, também devem estar desenvolvendo-se paralelamente para que possa haver uma interrelação entre o ensino e as práticas concernentes ao estudo da guitarra.

Por fim, temos um perfil de estudante de Licenciatura em música que está buscando na academia não apenas o ato de tocar, mas, refletir quanto a esse ato com vistas à performance mas, também, ao ato de lecionar o instrumento em vários espaços existentes na sociedade. Nesse sentido, é preciso entender que a exigência por parte destes, não se dá apenas por momentos de apresentação com o instrumento ou a montagem de um repertório em si, mas, tempo para pesquisar, descobrir e trabalhar elementos que possam enriquecer sua carreira profissional, seja em qual das vertentes queira escolher para exercer seu ofício de músico/educador.

### 5.2.1.2 Expectativas e demandas do Curso Sequencial

Segui nesse tópico a mesma sequência das análises que fiz para o curso de Licenciatura, sendo assim, dentre os estudantes que colaboraram para essa pesquisa quatro foram do Curso Sequencial dois do 4º período, um do 1º e um egresso. Um possuía 20 anos de idade e os demais 37, 38 e 39. Iniciarei apresentando os dados referentes aos motivos que influenciaram os alunos do Curso Sequencial a buscar estudar guitarra na UFPB nessa modalidade.



Para os ECGU do Curso Sequencial alternativas como acessibilidade, família e respaldo da instituição não apresentaram influência nas suas escolhas, sendo tais alternativas representadas no gráfico pelo 0%. Observa-se a proposta do curso como sendo uma forte influência na escolha pela UFPB, totalizando 45% dentre as alternativas apresentadas. O perfil dos professores surge empatado com o fato da instituição ser pública e gratuita, ambas com 22%. Por fim temos a relação com os demais estudantes do curso apresentando um percentual de 11%.

Por ser um curso que lida direto com o ato de tocar, havendo além das aulas de instrumento várias disciplinas de cunho prático, é possível detectar um nível maior de satisfação dos estudantes no que se refere às práticas do curso. Tendo sido menor o número de participantes dessa modalidade nas entrevistas, na verdade apenas um, irei utilizar (além dos seus relatos) os dados dos questionários e as observações para discutirmos aqui quanto às expectativas e demandas dos ECGU do Curso Sequencial. Por se tratar de um perfil diferente

de estudante, ou seja, um que se encontra inserido no contexto da prática da ação musical, uma dos aspectos que mais me chamou a atenção nesse curso foi o fato da academia se apresentar para esses sujeitos. Durante as aulas coletivas, foi possível observar muitos diálogos em que os ECGU do Sequencial, em convívio com os demais estudantes apresentavam como positiva essa experiência de um estudo formal, mais sistematizado, que os levam a refletir questões que estão no entorno do ato de tocar.

Eles apontam como sendo muito positivo a relação com os demais estudantes, pois estes, por já possuírem experiências – muitos deles com discos gravados além de apresentações em shows até fora do país –, acabam trocando informações entre si, num processo de aprendizagem semelhante ao que os músicos populares têm fora da academia, porém, com a ajuda da regularidade dos encontros e as formatações existentes e características desses tipos de práticas dentro de um ambiente formal de ensino. Nesse sentido, as cobranças existentes por conta da maneira de lidar com o ensino da música popular em ambiente formal, passa a ser um diferencial para esses estudantes, um deles relatou que “nos momentos em que houve mais exigência e rigidez me senti mais produtivo em termos técnicos, sinto que houve crescimento” (ESTUDANTE SQ1, 2014). Logo, podemos observar que mesmo sendo exigidos pelos professores do curso, os conteúdos aos quais estes estudantes estão sendo submetidos não lhes desestimulam, isso pelo fato de se tratar de um curso que tem suas disciplinas voltadas para o estudo da música popular.

Porém, embora haja em sua maioria uma demanda de satisfação pelas atividades oferecidas pelo curso, é possível detectar também alguns pontos em que os ECGU apresentam certas frustrações. Em sua grande maioria são queixas quanto à falta de estrutura, uma vez que boa parte das disciplinas são voltadas para a ação prática da música popular, e que essa, na maioria dos casos, apresenta a necessidade de sonorização para suas atividades. Assim, disciplinas como Prática de conjuntos, Técnicas de ensaio, Produção musical e Técnicas de gravação e Sonorização acabam sendo ministradas de maneira teórica apenas; quando necessário, os professores e estudantes trazem de casa seus próprios equipamentos para que se tenha um pouco de prática nessas atividades. Outro ponto apresentado pelos ECGU do Sequencial é quanto ao método pedagógico de alguns professores frente à algumas disciplinas oferecidas pelo curso. Os relatos a seguir revelam as preocupações com esses pontos.

O método pedagógico oscila entre o rígido e produtivo ao solto e desinteressado, há algumas aulas menos produtivas, talvez com a vantagem de investir na interação espontânea entre professores e alunos, ou até de

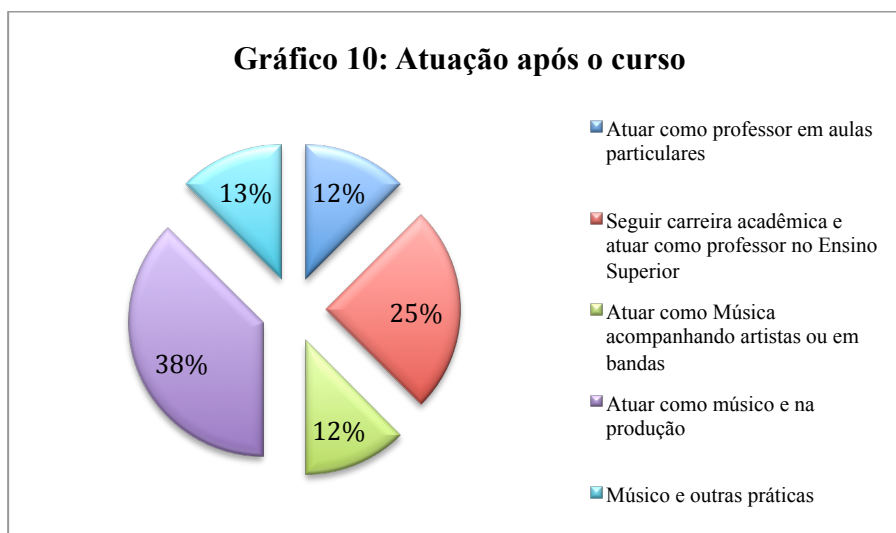
alunos com alunos, mas pra mim, talvez fosse mais proveitoso um método mais sistemático. (ESTUDANTE SQ2, 2014)

Maior abrangência e aprofundamento do conteúdo abordado, explicando melhor: Aprender música exige um contato e convívio com uma ampla gama de assuntos, bem como o aprofundamento e amadurecimento nesses assuntos, no caso do curso, alguns destes foram mal foram abordados e outros mal foram desenvolvidos, permanecendo na zona da superficialidade, seja pela já mencionada falta de estrutura, seja por questões administrativas no planejamento e prioridades das matérias (cadeiras) oferecidas no decorrer curso, seja pelo tempo relativamente curto para tal. (ESTUDANTE SQ4, 2015)

Dedicação e cuidado com a didática e atenção necessária para se fazer o bom ensino e a aula produtiva, por parte de alguns professores, estando eles presentes em sala ou não. (ESTUDANTE SQ4, 2015)

Na fala do estudante 2 é possível confirmar o interesse apresentado pelos ECGU do Sequencial por uma aula mais sistematizada. Quanto aos métodos didáticos, foi possível observar no capítulo anterior que boa parte das disciplinas são ministradas pelos professores de instrumentos e canto, logo, é possível que em alguns casos, em que as disciplinas convergem para as atividades relacionadas com a prática, haja por parte dos professores uma certa aptidão, enquanto que em disciplinas que tratam com conteúdos mais teóricos e de cunho tecnológicos, essas características possam apresentar um certo desconforto e até mesmo despreparo para lidar com as mesmas. Foi possível detectar que além das habilidades (ou falta delas) que possam existir nos professores, sem que se tenha os equipamentos necessários, esse conteúdo será tratado de forma incompleta. Ainda quanto à necessidade de se estudar elementos que completem a carreira de um músico instrumentista o estudante 2 ainda apresenta a: “importância do conhecimento e habilidade em estúdio, onde se faz necessário práticas com equipamentos de software e hardware, imprescindíveis da pré-produção e pós-produção de um CD, por exemplo” (ESTUDANTE SQ2, 2014).

Outro aspecto apresentado como sendo negativo por parte de alguns dos ECGU do Sequencial, é a falta de comprometimento por parte de alguns estudantes do curso. Esse fator acaba comprometendo o funcionamento adequado de algumas disciplinas como também o fator motivação dos demais como ideia de desvalorização do curso por parte destes sujeitos. Os ECGU do Sequencial também responderam quanto ao que pretendem fazer após saírem do curso, sobre esses dados apresento o gráfico a seguir.



As alternativas referentes a atuar como professor em escolas específicas, em escola de ensino básico, como músico de carreira solo e outros não obtiveram nenhuma escolha, sendo assim, não as coloquei na construção do gráfico. A alternativa “atuar como músico e na produção” abarca as atividades de produtor musical, diretor musical, arranjador, músico de estúdio, enquanto “músico e outras práticas” oferece a mesma possibilidade sem a atuação no instrumento. Assim, é possível observar que a maioria dos ECGU do Sequencial esperam atuar após o curso como guitarristas mas também em atividades que estão nas áreas da produção musical 38%, esse fato pode ser constatado na preocupação apresentada anteriormente no relato do estudante quanto às aulas relacionadas às tecnologias voltadas à música.

Outro ponto importante é a descoberta da academia por esses estudantes, 25%. Por ser um curso mais prático e com uma forma de ingressar que apresenta pouca exigência – se comparado aos cursos de graduação em música – o curso Sequencial acaba por atrair um perfil de estudante que se identifica com a formatação de aulas que é comum fora das instituições de ensino formal, porém, uma vez inseridos neste contexto, alguns passam a ser atraídos pelos moldes da academia e assim acabam por aceitar a ideia de seguir uma carreira acadêmica. Esse era um objetivo pouco comum para o músico popular até pouco tempo atrás e, em se tratando do ensino da guitarra elétrica, menos ainda. Atuar como professor em aulas particulares aparece com a mesma porcentagem de atuar como músico acompanhante, 12%. A possibilidade de se trabalhar com música sem necessariamente atuar como guitarrista

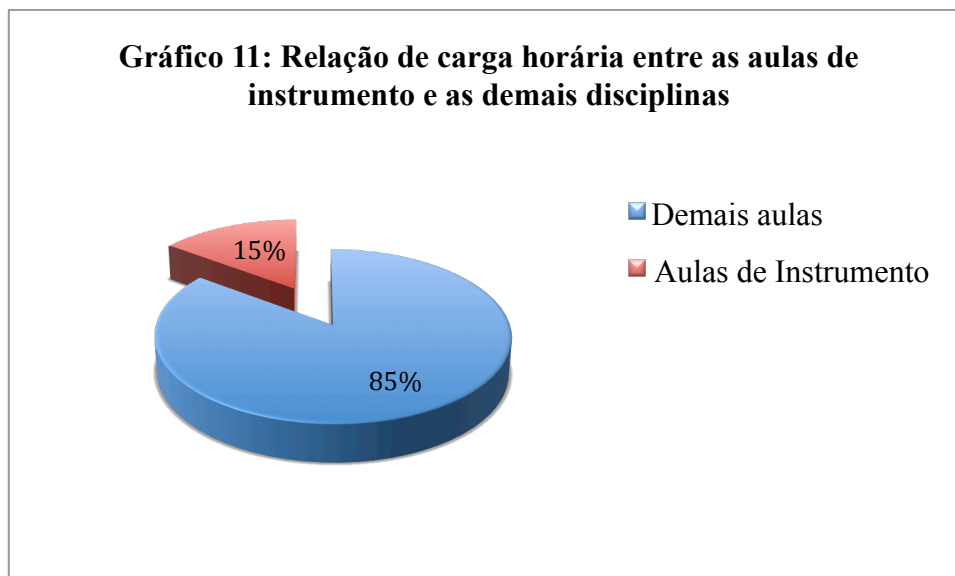
apresenta 13% das escolhas dos estudantes, o que mostra uma relação com a preocupação apresentada anteriormente com relação à necessidade de se estudar elementos que estão no entorno do fazer musical. No relato a seguir podemos constatar um resumo do que foi possível observar nesse quadro.

Eu espero ter uma experiência ampla é [pausa] de tocar em conjunto e absorver o máximo de conhecimento da música popular brasileira [...] eu pretendo seguir a carreira musical, sendo ou em palco ou em estúdio, gravando e produzindo [...] a aula seria uma coisa mais nas últimas mesmo assim, nas últimas opções (ESTUDANTE SQ 3, 2015)

Observa-se nos ECGU do Sequencial um perfil verdadeiramente voltado para a atuação prática das atividades da música. As alternativas de atuarem como professores, também apresentadas para os mesmos, aparecem nitidamente como último plano e, surpreendentemente, aqueles que apresentaram esse desejo apontaram para as atividades no ensino superior, porém, com a ideia de atuar no ensino do instrumento ou nas áreas relacionadas com a prática da música.

#### **5.2.1.2.1 As aulas de guitarra no Curso Sequencial**

Como o curso Sequencial possui carga horaria de 1.620 h/a o que equivale a 108 créditos, quero começar observando essa relação entre as aulas de instrumento e as demais disciplinas. Dos 108 créditos que totalizam o curso, 16 são direcionados para as aulas de instrumento, ou seja, 15% dos créditos são destinados às aulas de instrumento. Da mesma forma que fiz na análise no curso de Licenciatura, apresento um quadro a seguir para que possamos visualizar essas dados.



Se comparada as aulas da Licenciatura, o curso sequencial possui o dobro da carga horária destinada às aulas de instrumento, porém, além desse fato é possível observar que boa parte das disciplinas oferecidas pelo curso utilizam o instrumento (nesse caso a guitarra) em suas atividades. Logo, se somarmos os créditos dessas disciplinas<sup>63</sup>, obteremos um total de 26, somados às aulas de instrumento resulta em 42 créditos, o que representa 39% da carga horária destinada para atividades realizadas com o uso da guitarra. Assim, podemos dizer que as aulas de instrumento recebem um grande reforço, encontrando espaços dentro do próprio curso para direcionar os trabalhos realizados na sala de aula.

Foi possível observar que nas aulas de instrumento do sequencial há maior direção para aula individual, porém haviam casos de aulas coletivas, mas em número bem menor que na Licenciatura. Por conta do nível dos estudantes, há uma ênfase em capacitá-los para o entendimento da leitura e estudos de técnicas e elementos iniciais do estudo sistematizado, ou seja, por mais que alguns possuam já certa habilidade no instrumento, eles passam por uma reciclagem até mesmo no que já tocam com vistas a desenvolver a reflexão sobre o ato de tocar, bem como organizar os seus estudos de maneira mais sistematizadas. Quanto aos dados referentes aos conteúdos que os ECGU do Sequencial elegeram com base no que lhes foi oferecido pela questão, obtive os seguintes resultados:

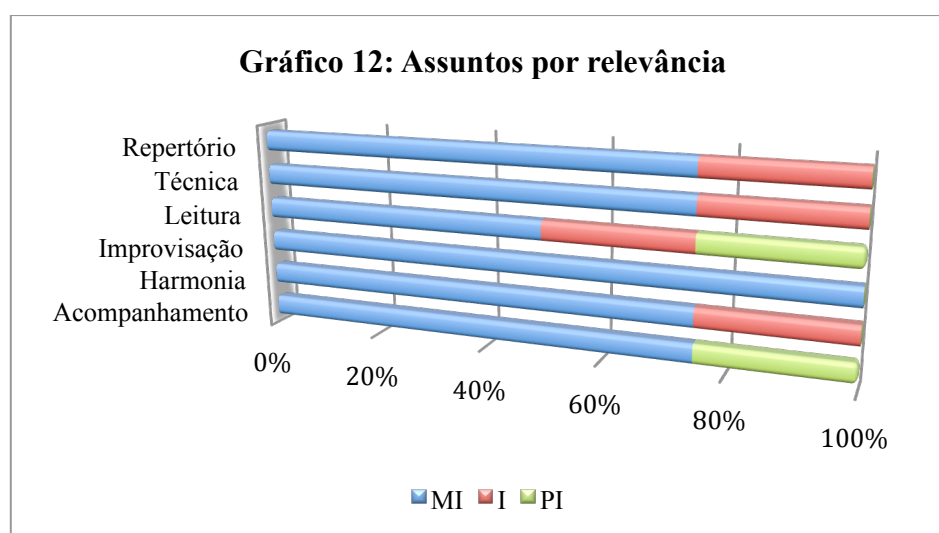
<b>Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso Sequencial</b>			
<b>Nível Referencial de Importância</b>	<b>Muito Importante</b>	<b>Importante</b>	<b>Pouco Importante</b>

<sup>63</sup> Prática de Conjuntos Populares: 16 c; Técnica de Ensaios 2: 2 c; Produção Musical: 8 c.

<b>Acompanhamento</b>	3	0	1
<b>Harmonia</b>	3	1	0
<b>Improvisação</b>	4	0	0
<b>Leitura</b>	2	1	1
<b>Técnica</b>	3	1	0
<b>Repertório</b>	3	1	0
<b>Outros</b>	0	0	0

[TABELA 3; resultado do nível de relevância dos tópicos apresentados aos ECGU do curso Sequencial]

Para melhor analisarmos esses dados coloquei-os em um gráfico facilitando assim a visualização dos mesmos. A alternativa “outros” não obteve nenhuma escolha, aparecendo como sendo o 0%.



É possível nitidamente observar a importância dada pelos ECGU do Sequencial pelo estudo da improvisação (100% acham que é muito importante), seguida por repertório, técnica e acompanhamento e harmonia. Dois dos estudantes apontam como sendo pouco importante o estudo de acompanhamento e leitura. Como muitos desses estudantes já atuam e possuem suas bandas e trabalhos com a música, percebemos quanto ao estudo do instrumento uma preocupação similar aos estudantes de licenciatura, ou seja, um desejo de se aprofundar nos elementos que se encontram no ato de tocar a guitarra.

As aulas de instrumento se apresentam como sendo as mais importantes do curso para os ECGU do Sequencial. Foi possível observar em várias discussões a valoração dada à essa atividade em relação as demais. Outro ponto que foi possível observar é que, assim como as

demais disciplinas que se utilizam do instrumento para suas atividades colaboram para o complemento das aulas de instrumento, essas disciplinas acabam por apresentar desafios que fomentam pontos a serem discutidos e trabalhados na aulas de instrumento. Um dos estudantes relata, respondendo sobre o que acha positivo nas aulas de instrumento, pontos como:

A abordagem da técnica e a preocupação com a musicalidade é [pausa], porque entra aqui muitos alunos de ouvido e aqui dentro pode ser abordado a técnica e tratar mais da musicalidade. (ESTUDANTE SQ 3, 2015)

#### **5.2.1.2.2 O Curso Sequencial sob a ótica dos estudantes**

Observei que os ECGU do Sequencial encontram um ambiente mais próximo de suas experiências práticas com o instrumento fora da academia. Essa característica acaba por apresentar duas visões por parte dos estudantes. Uma em que tal característica promove uma interação mais aberta, que acaba promovendo maior troca de conhecimento, não apenas por parte dos professores com os estudantes, mas, entre os próprios estudantes. Outra aponta para um descompromisso por parte de alguns colegas, gerando um certo empecilho no desenvolvimento das atividades coletivas e até certo ponto um desrespeito, uma vez que muitos saem de casa para algumas atividades que acabam não acontecendo pela falta desses sujeitos.

Muitas respostas apontam como um olhar positivo o fato de conhecerem muitos assuntos, e até mesmo alguns que já utilizavam de maneira empírica passaram a fazer parte de um fazer musical mais consciente. Outro aspecto positivo segundo o olhar desses estudantes, é o fato dos professores terem uma carreira ativa fora da instituição, atuando em estúdios, shows, palestras, workshops, *masterclass*, e ainda acompanharem artistas reconhecidos na cena local e até nacional/internacional. A falta de estrutura porém se apresenta como grande fator negativo para os ECGU do Sequencial. Muito dos pontos que eles apresentam como sendo negativos partem dessa falta de estrutura e, quando não, acabam potencializando.

### **5.2.1.2.3 Reflexões**

É possível observar que o curso Sequencial encontra-se como uma proposta que se apresenta mais atrativa aos estudantes de música popular, dentre os quais se encontram os guitarristas, porém, fica claro a necessidade de alguns ajustes para que se possa atender de maneira adequada as necessidades desses estudantes.

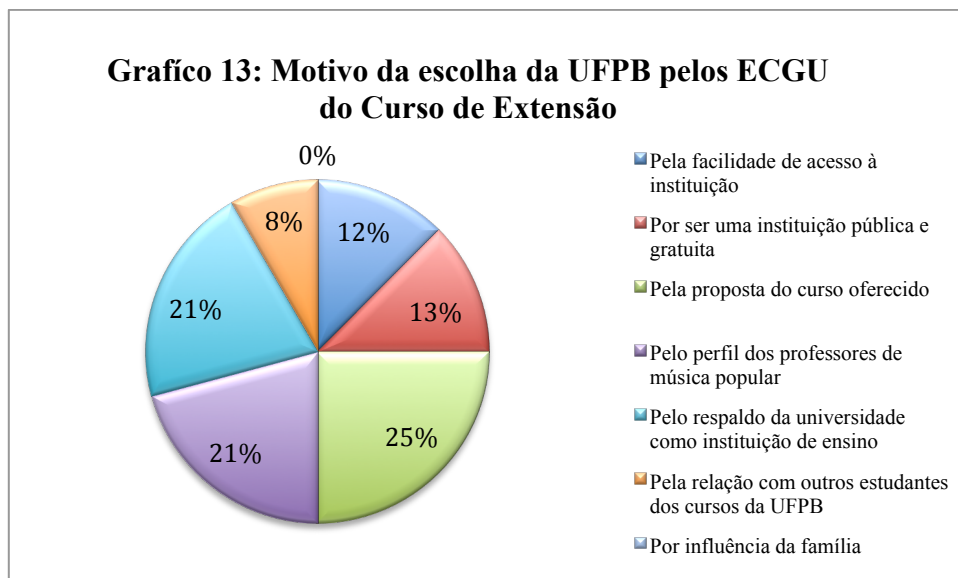
Os professores que atuam hoje nas diversas disciplinas do curso possuem uma trajetória que apresenta uma experiência prática e ativa com a atuação na música, uma formação superior erudita e pouca correlação com esses pontos.

O fato do curso funcionar no mesmo espaço que os outros formatos de ensino que atuam na graduação oferece para os estudantes uma relação positiva, em que os apresenta uma possibilidade de reflexão quanto à ideia de seguir uma carreira acadêmica.

A falta de estrutura impede uma melhor produção por parte das atividades, como também um melhor aproveitamento das habilidades existentes nos professores e estudantes, no que se refere à troca de conhecimentos. Esse também pode ser um dos fatores que desestimulam alguns estudantes.

### **5.2.1.3 Expectativas e demandas dos estudantes do Curso de Extensão**

Assim como fiz nos cursos anteriores, irei apresentar os resultados referentes aos ECGU do curso de Extensão, trazendo em um primeiro momento os dados referentes as escolhas da instituição por conta dos mesmos e seguirei as apresentações dos dados e análises na mesma sequência que apresentei os outros cursos. Para isso observo que dos 24 estudantes que se submeteram ao questionário que forneceu os dados que irei apresentar a seguir, 10 pertenciam ao curso de Extensão da UFPB. Quatro destes sujeitos encontravam-se no 1º período, cinco no 2º e um no 3º. Suas faixas etárias estavam apresentadas da seguinte maneira: dois com 12 anos de idade, dois com 20, um com 22, um com 23, um com 25, dois com 33 e um com 44. Isto posto, vejamos os dados do gráfico a seguir:



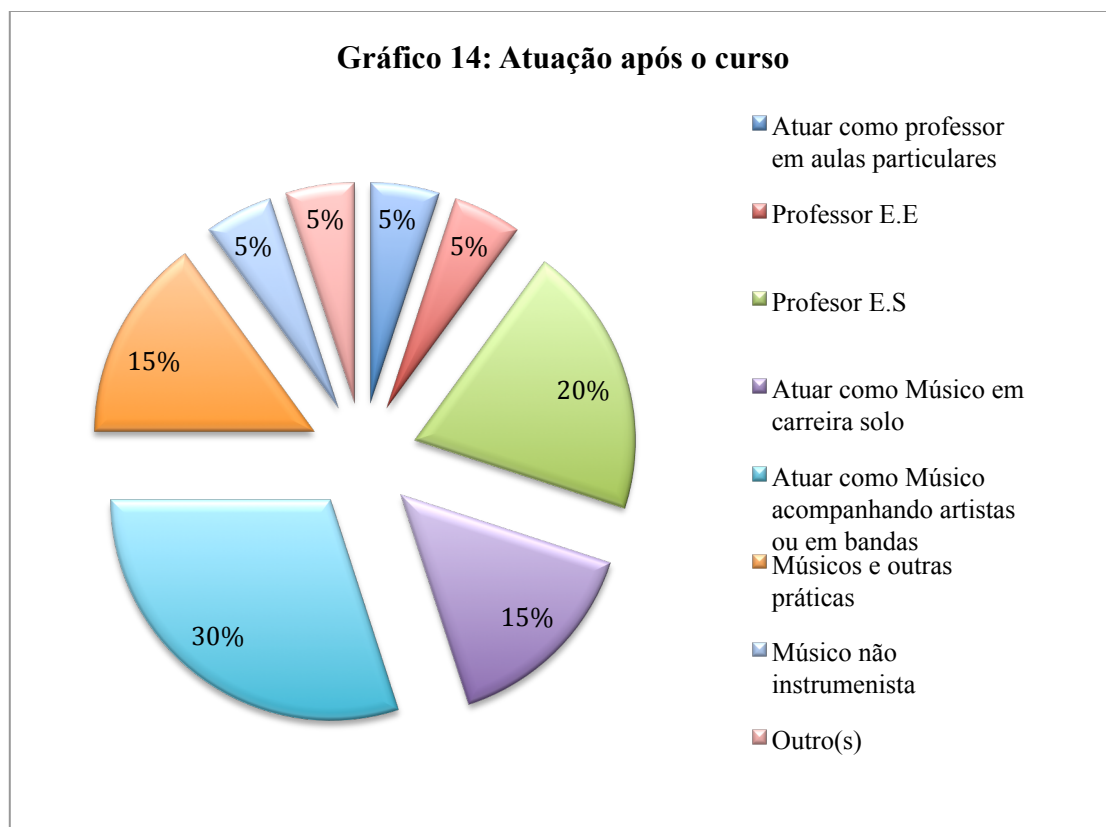
Pelo gráfico é possível observar escolhas mais equilibradas se comparadas aos cursos anteriores. A proposta do curso apresenta-se como sendo a que mais motivou a escolha dos estudantes, 25%, porém, dentro de uma esfera de equilíbrio entre o perfil dos professores e o respaldo da instituição, ambas com 21%. A acessibilidade, 12%, encontra-se em equilíbrio com o fator gratuidade da instituição, 13%. A relação com os estudantes dos demais cursos apresentou-se como sendo 8% das escolhas dos estudantes no que se refere ao fator motivação. Por fim, chamo a atenção para o fato de que, mesmo havendo dois estudantes com idade menor que 15 anos, a alternativa família não apresentou nenhuma escolha por conta dos ECGU do curso de Extensão, sendo representado no gráfico pelo 0%. Dos dez ECGU do curso de Extensão que responderam ao questionário, apenas quatro atuam como músico.

O curso se apresenta em formato bem mais simples que os demais observados nesse trabalho, possuindo apenas aulas de instrumento e teoria musical, ambas com carga horária de 1h/a semanal. Os ECGU do curso de Extensão apresentam características que tornam o curso bem heterogêneo. Desde as idades dos estudantes, motivos que o levaram a escolher a instituição e caminhos que apresentam como desejo de atuação após o curso podemos perceber o quanto esse grupo se apresenta multifacetado.

O pouco tempo e materiais aparecem como sendo uma dos motivos de maior queixa por parte dos ECGU do curso de Extensão. Em suas poucas respostas dissertativas foi possível detectar que eles esperam que o curso apresente uma melhor programação das atividades do curso. Soma-se a essas questões o nítido desejo de se ir direto aos assuntos como escalas, arpejos, padrões, acordes, etc. Já nas aulas de teoria, os estudantes se deparam com uma situação que, em alguns casos, os frustram, pois, como as turmas de teoria acolhem os

estudantes dos demais instrumentos oferecidos pelo curso de Extensão, as temáticas teoria e percepção abordam tais temas com um conteúdo mais abrangente. Sendo assim essas aulas acabam tendendo para o ensino dessas habilidades aos moldes tradicionais de lidar com os mesmos.

Outro ponto que pude observar através dos diálogos observados nas aulas de classe de instrumento é que eles sentem a falta de haver convívio com outros instrumentos na programação das atividades desse formato do curso, ou seja, falta-lhes oportunidades de tocarem juntos com outros instrumentistas. O gráfico a seguir irá nos fornecer dados com relações aos objetivos destes estudantes após a saída deles do curso.



Podemos observar nitidamente a miscelânea de interesses contidos no perfil dos ECGU do curso de Extensão. Observamos em primeiro lugar o desejo de estudar para adquirir capacidades para atuar como músico guitarrista acompanhando artistas e bandas, com 30%. Em segundo lugar aparece a ideia de se seguir a carreira acadêmica e está mesmo trabalhar como professor de música em nível superior, 20%. Ter uma carreira solo e atuar em outras atividades concernentes a área de música aparecem em terceiro lugar, ambas com 15%. As demais possibilidades dividem de igual forma o percentual restante das alternativas, todas

com 5%, sendo que para a alternativa “outro(s)” foi apresentada a opção de “tentar tocar em minha própria banda”.

### 5.2.1.3.1 As aulas de guitarra no Curso de Extensão

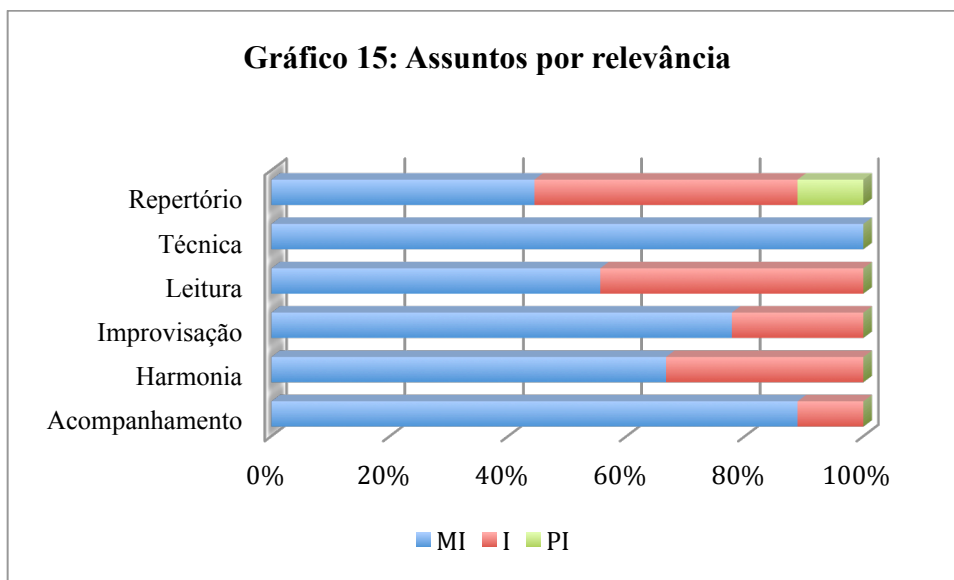
As aulas de guitarra no curso de extensão apresentam-se de forma individual e coletiva. Por não possuírem ainda um plano de curso as aulas seguem um padrão livre em que os assuntos são abordados de acordo com o grau de conhecimento dos estudantes. No período em que esta pesquisa foi realizada, todas as aulas estavam sendo ministradas por alguns ECGU do curso de Licenciatura. Os espaços utilizados para essas atividades são os mesmos dos cursos anteriores com o acréscimo de uma sala de aula coletiva, por haver turmas em que existem até quatro estudantes por aula.

Embora seja essa a formatação entre os cursos que possuem ensino de guitarra na UFPB a que apresenta menor carga horária semanal (apenas uma hora por semana) – embora o curso possua uma duração semestral semelhante a do curso de Licenciatura –, muitos estudantes apresentam o desejo de estudar os mais variados elementos que se apresentam como possibilidades para o estudo da guitarra elétrica. Então, assim como nos cursos anteriores, os ECGU do curso de Extensão responderam quanto aos tópicos que acreditam ser necessários e o grau de importância dos mesmos para a formação de um guitarrista. Vejamos os dados a seguir:

<b>Os tópicos e suas relevâncias segundo os ECGU do curso de Extensão</b>			
<b>Nível Referencial de Importância</b>	<b>Muito Importante</b>	<b>Importante</b>	<b>Pouco Importante</b>
<b>Acompanhamento</b>	8	1	0
<b>Harmonia</b>	6	3	0
<b>Improvisação</b>	7	2	0
<b>Leitura</b>	5	4	0
<b>Técnica</b>	9	0	0
<b>Repertório</b>	4	4	1
<b>Outros</b>	0	0	0

[TABELA 4; resultado do nível de relevância dos tópicos apresentados aos ECGU do curso de Extensão]

Da mesma forma que fiz com o curso sequencial, apresento um gráfico a seguir onde poderemos melhor observar as relações entre as escolhas frente as alternativas apresentadas. Aproveito para informar que por não ter apresentado nenhuma escolha por parte dos ECGU do curso de Extensão a alternativa “outro(s)” não aparecerá no gráfico a seguir.



A técnica aparece como sendo a principal escolha quando se trata da importância dada pelos ECGU do curso de Extensão quanto aos tópicos necessários para a formação de um guitarrista, esse fato confirma o anseio apresentado anteriormente por conta dos estudantes quanto ao estudo de escalas, arpejos, padrões. Em segundo lugar quanto ao grau de importância observamos o interesse pelo estudo da condução rítmica dos gêneros musicais. Improvisação também apresenta um bom índice de escolha entre os estudantes, seguido de harmonia e leitura. É possível observar também nos estudantes do ECGU do curso de Extensão que o repertório, dentre as alternativas oferecidas, se apresenta com menor grau de importância, fato que vem a confirmar uma característica para esse tipo de estudante que procura o estudo em espaços de ensino formal: a busca pelos conhecimentos que estão contidos no ato de tocar e não apenas o tocar em si.

#### 5.2.1.3.2 O Curso de Extensão sob a ótica dos estudantes

Devido as poucas respostas obtidas junto aos ECGU do curso de Extensão quanto a visão que os mesmos têm como leitura geral do curso, e também o fato de não ter conseguido nenhuma entrevista com os mesmos, esse tópico encontra-se extremamente comprometido. Sendo possível utilizar apenas algumas respostas e as observações feitas quando nas aulas de

classe de instrumento. Assim, observei que esse perfil de estudante apresenta o desejo de uma aula mais conectada, em que se abordem nas aulas de instrumento assuntos que utilizem os pontos que estão sendo estudados nas aulas de teoria, ou seja, a cada assunto visto na aula de teoria uma abordagem para o mesmo na aula de instrumento, um dos estudantes apresentou esse fato relatando que “os assuntos estão soltos”.

### **5.2.1.3.3 Reflexões**

O primeiro aspecto que desejo observar é quanto ao estado incipiente em que se encontra o curso de Extensão em guitarra. O fato de seu plano de curso se encontrar em estado de construção demonstra que a própria visão geral do curso ainda não foi concebida. Além disso, é preciso entender que não há um apoio por parte de outras disciplinas para se tratar do ensino de um instrumento de contexto popular, apenas aulas de teoria que como foi visto abordam os assuntos de maneira plural.

O fato da maneira de ingressar exigir apenas uma entrevista para detectar o nível dos candidatos, com vistas a direcioná-los aos respectivos níveis em que se encontram, apresenta-se como um dos fatores dessa heterogeneidade encontrada na turma. Assim, os vários interesses, que se encontram em estágios diversos no que se refere a níveis de conhecimento, só podem ser atendidos em formatos como estes. Não foi possível detectar um encaminhamento por conta deste curso para estudantes que desejam ingressar na Instituição com o fim de cursar os demais formatos existentes.

As entrevistas foram feitas apenas com os estudantes do curso regular. Porém, observa-se nas atividades do GEPAGE, a presença de estudantes que se encontram nos três formatos de cursos pesquisados por este trabalho, sendo que, por conta dos tópicos abordados, muito dos estudantes se encontram nos cursos Sequencial e de Licenciatura.

Outro ponto importante é que muitos ex-estudantes e outros guitarristas da cidade também frequentam as atividades promovidas pelo GEPAGE, participando de maneira ativa e desenvolvendo assim uma relação com os demais guitarristas que atuam de alguma forma no cenário local, seja com atividades musicais ou em aulas, promovendo com isso a relação da instituição com o público externo.

## CONCLUSÃO

A partir das informações apresentadas nesta dissertação, das análises e reflexões que emergiram dos dados coletados no processo de pesquisa que dá suporte a este trabalho, foi possível evidenciar aspectos fundamentais que permeiam as interrelações entre as principais demandas do corpo discente e a proposta pedagógico-musical dos cursos de guitarra elétrica da UFPB. O trabalho evidenciou que o ensino da música popular e, mais especificamente da guitarra elétrica, está vinculado a um universo de prática musical que assume características e singularidades diversas dentro da pluralidade de expressões que caracterizam tal fenômeno cultural.

Apesar do avanço considerável, nos últimos anos, da literatura científica que trata da guitarra elétrica e das contribuições já existentes acerca do tema formação de guitarristas, ficou evidente o estágio embrionário do estado da arte do tema, o que denota a responsabilidade dos estudiosos da guitarra na construção de caminhos sólidos de análise e reflexão acerca de novas propostas relacionadas ao ensino e aprendizagem do instrumento. A análise de obras que evidenciam o conhecimento produzido sobre o tema, explicitou que, sobretudo no que tange ao estudo do ensino da guitarra elétrica em contextos institucionalizados, há ainda muito a ser investigado, principalmente se considerarmos perspectivas investigativas que interrelacionem objetivos e estruturas institucionais para o ensino do instrumento nos contextos formais com perspectivas e demandas do público alvo atendido por esses espaços.

O trabalho evidenciou que as práticas da guitarra elétrica estão intimamente imbricadas à pluralidade de expressões da música popular urbana, não sendo possível compreender caminhos para a formação do guitarrista de forma descontextualizada dos aspectos que dão forma e sentido a essa prática social. Nessa direção, ficou claro ao longo do estudo que é preciso delinear parâmetros acerca do que caracteriza a chamada música popular urbana, em seus diferentes universos de expressão, pois tais parâmetros poderão elucidar propostas sistemáticas de formação do guitarrista nas instituições formais de ensino.

Dentre as características que se destacaram no confronto da literatura estudada, chamou a atenção o fato da onnipresença da música no enredamento de relações entre os seres humanos em vários aspectos da vida social. Essa característica também delinea as sociedades urbanas que encontraram na música popular uma forte forma de consumo, relação, expressão e manifestação. Surge assim, vinculada a cada tempo e espaço, o que hoje denominamos de música popular, caracterizando um produto apto a ser consumido,

compartilhado, produzido e vendido. Logo, foi possível observar que desenvolveram-se vários recursos e tecnologias voltados para a produção, reprodução e projeção desse novo produto cultural de consumo e, à medida que as músicas se utilizavam desses recursos, eles também passaram a ter papel definidor nas suas formas de produção, circulação e transmissão. Imersa em realidades culturais distintas, inclusive dentro de um mesmo território geográfico, a música popular se constitui de forma singular em cada realidade estabelecendo particularidades tanto nos seus aspectos simbólicos quanto em suas estruturações estéticas, tais como a condução rítmica dos gêneros, os instrumentos utilizados, a forma de cantar, as maneiras de construir melodias, ritmos e harmonias, as tecnologias e sua relação com a plateia, entre outros parâmetros.

Esses aspectos gerais demonstram que ao pensar em cursos que abarquem a música popular brasileira é preciso que sejam considerados elementos que estão na base dessa expressão cultural no país. Assim, as matrizes históricas e culturais em torno da música brasileira forneceram no trabalho um campo analítico significativo para pensar e problematizar caminhos acerca do ensino da guitarra elétrica dentro de um contexto específico de formação, no caso deste trabalho os cursos de Extensão, Sequencial e Licenciatura em Música da UFPB.

O olhar sobre aspectos que têm caracterizado o ensino e a aprendizagem do músico popular na sociedade, têm levado pesquisadores e estudiosos desse fenômeno a refletir acerca das especificidades da formação musical nesse contexto, levando conseqüentemente à problematização dos limites que ainda cercam a institucionalização do ensino da música popular. Tal fato, se deve aos entraves de estruturas curriculares direcionadas para o universo da música erudita e que, conseqüentemente, têm pouca relação com as demandas e formação do músico popular, conforme pode ser atestada na análise da estrutura curricular e dos depoimentos dos estudantes acerca do Curso de Licenciatura em Música da UFPB.

As características gerais discutidas acerca do ensino da música popular ao longo do trabalho estabelecem bases importantes para as reflexões acerca das especificidades do ensino da guitarra elétrica. Dada a inserção do instrumento na atualidade, considerando de forma mais específica a realidade da música brasileira, ficam explícitas nas análises realizadas no trabalho, que uma proposta de ensino planejada e sistematizada para a guitarra elétrica em instituições formais, transcende visões, por vezes, romantizadas, que, em alguns casos, ainda aparecem associadas à formação do músico popular. Ou seja, sem desconsiderar espontaneidade, criatividade, intuição, entre outros elementos, o trabalho destaca que é

possível e necessário pensar em caminhos sistemáticos para a formação do guitarrista e é com esse intuito que nascem os cursos de música popular na Universidade Federal da Paraíba.

A análise das propostas pedagógicas dos diferentes cursos demonstram que a Instituição estudada vêm se estabelecendo consideravelmente na oferta institucional do ensino de guitarra elétrica. Assim, atendendo um público de diferentes faixas etárias, perfis, estágios de formação e expectativas profissionais com o instrumento, os cursos de Extensão, Sequencial e Licenciatura em música, inserem a UFPB no cenário ainda pequeno de instituições de ensino superior que oferecem cursos regulares de formação do guitarrista. Não obstante aos problemas, dilemas e desafios que permeiam as três propostas pedagógicas, é preciso destacar o avanço social que a oferta desses três cursos vêm possibilitando na cena da música urbana paraibana e na prática dos guitarristas nesse contexto.

Chegando ao cerne da questão que norteou esta pesquisa, é possível afirmar que as expectativas e demandas dos discentes estão vinculadas às suas experiências de vida e a intenção de cada um em dar continuidade a sua trajetória com o instrumento. Certamente, os estudantes dos diferentes cursos, conforme explicitado nas análises, têm objetivos distintos que são, geralmente, associados ao grau de profissionalização de cada proposta de ensino e ao nível de exigência de cada curso para o ingresso do aluno.

Em linhas gerais, os dados mostram que no curso Sequencial, mas principalmente, no Curso de Licenciatura em Música, há um confronto bastante claro entre as expectativas dos alunos e as propostas dos cursos, sobretudo no que tange ao amplo conjunto de disciplinas ofertadas. Para os estudantes há dois problemas fundamentais: 1) o excesso de disciplinas, que impedem uma dedicação maior ao instrumento, inclusive dentro das próprias atividades curriculares dos cursos; 2) falta de interrelação entre algumas disciplinas obrigatórias e o perfil de formação almejado por eles e pelo próprio curso, com maior ênfase às especificidades da música popular. Esse confronto pouco ocorre no curso de extensão, pois o seu formato é definido de forma mais direcionada, quase que exclusivamente, para a prática do instrumento, em repertórios e atividades musicais contextualizadas com as especificidades da guitarra elétrica, tendo, além disso, somente uma hora de aula de teoria da música por semana.

Mas há uma interrelação significativa entre as expectativas dos discentes e as propostas dos cursos, que apontam para um cenário bastante positivo, qual seja: a indicação dos estudantes de que, ao ter contato com as novas dimensões apresentadas pelos cursos regulares e associarem essas dimensões aos seus objetivos, eles têm vislumbrado novos

caminhos para a sua formação como instrumentista e, conseqüentemente, novas perspectivas para sua inserção cultural como guitarrista.

Sem a pretensão de ter dado conta das muitas facetas que configuram a problematização acerca da institucionalização da guitarra elétrica e da formação do guitarrista no âmbito formal de ensino, tenho total consciência de que os dados aqui analisados não podem ser generalizados, retratando mais diretamente a realidade do contexto investigado, os cursos de guitarra da UFPB. Mas, em linhas gerais, a literatura explorada e os dados empíricos que emergiram a partir da pesquisa, permitiram refletir sobre aspectos que podem singelamente contribuir para a problematização e os desnivelamentos de caminhos relacionados ao ensino da guitarra elétrica em instituições formais de ensino.

Deste trabalho emergiram questões que poderão nortear novas investidas científicas que, acredito, nos levarão a refletir sobre a definição de caminhos que fortaleçam, cada vez mais, o conhecimento acerca do ensino institucionalizado da música popular e da guitarra elétrica. Entre as principais inquietações resultantes dessas questões aqui analisadas destaco: quais estratégias poderão ser adotadas para pensarmos e implementarmos cursos de música popular e de formação de guitarristas que dialoguem com as estruturas curriculares dos demais cursos de música, mas que não percam suas especificidades formativas a partir de propostas unilaterais de formação em música? Quais os caminhos sistemáticos para a definição de conteúdos curriculares que devem orientar os cursos de instrumentos vinculados à prática da música popular, considerando a diversidade que premia tal fenômeno na sociedade? Como estabelecer propostas pedagógicas que, ao mesmo tempo, atendam as demandas da música popular, mas também estabeleçam novos parâmetros para a inserção dessa expressão musical na sociedade? Como pensar em propostas pedagógicas que atendam os objetivos, normatizações e definições das instituições formais de ensino, sobretudo na esfera do ensino superior, mas que também dialoguem e contemplem a inserção da música popular na sociedade e, conseqüentemente, as demandas, expectativas e anseios dos estudantes.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. Música popular em um conservatório de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 6, p. 59-67, 2001.

BASTOS, P. L. *Trajetória de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas*. 2010. 149 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

“Coco Social”, de Rosil Cavalcanti, interpretada por Jackson do Pandeiro no álbum “Sua Majestade – O Rei do Ritmo”<sup>64</sup>, lançado pela gravadora Copacabana em 1954.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89-104.

CORAÚCCI, Carlos. Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Copanhia Editora Nacional – CIDADE – 2009.

DANTAS, Gledson Meira. *Zabumba e zabumbeiro: uma etnografia da performance musical* / Gledson meira Dantas. – João Pessoa: Ideia, 2014.

DEL-BEN, Luciana; SOUZA, Jusamara. Pesquisa em educação musical e suas interações com a sociedade: um balanço da produção da ABEM. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., São Paulo, 2007. *Anais...São Paulo: Anppom*, 2007. p. 1-13<sup>65</sup>.

FERREIRA, Saulo. Ensino coletivo de Guitarra: reflexão e ação pedagógica para comunidade; uma proposta de método. revista eletrônica Musifal. Ano 2, no2. UFAL, 2010.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. In: FREIRE, Vanda. *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 155-175.

FILHO, João Barreto de Medeiros. Guitarra elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística. *Anais... XI Encontro Anual da ABEM*. Natal, RN. 2002.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/jackson-do-pandeiro/coco-social/667422>. Visualizado em 24 de janeiro de 2015.

<sup>65</sup> Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/educacao\\_musical/edmus\\_LDBen\\_JSouza.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_LDBen_JSouza.pdf)> Acesso em: 16 mar 2015.

GARCIA, Marcos da Rosa. Ensino e aprendizagem de guitarra em espaços músico-educacionais diversos de João Pessoa / Marcos da Rosa Garcia. – João Pessoa, 2011.

\_\_\_\_\_. O ensino de guitarra elétrica no contexto de aulas particulares. In: XIX Congresso da ABEM, 2010, Belo Horizonte. *Anais...* Goiânia: UFG, 2010.

\_\_\_\_\_. Processos de auto-aprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 19, n.25, 53-62, set. 2011a.

\_\_\_\_\_. Curso técnico integrado em instrumento musical - guitarra: o primeiro semestre de um professor. In. X Encontro regional ABEM Nordeste. *Anais...* Recife: UFPE, 2011b.

GOHN, Daniel Marcondes. Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas / Daniel Marcondes Gohn. – São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2003.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. Londres: Ashgate. 2001.

\_\_\_\_\_. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. London: Ashgate Publishing Limited, 2008.

\_\_\_\_\_. Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, v. 24, n. 2, 2006, p. 101-118.

GROSSI, Cristina. Reflexões sobre atuação profissional e mercado de trabalho na perspectiva da formação do educador musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 8, 87-92, mar. 2003.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical* / Nikolaus Harnoncourt; tradução: Marcelo Fagerlande. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HOBBSAWM, Eric J. História social do jazz / Erick J. Hobsbawm ; [tradução Angela Noronha]. – 11ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

[LIMA, Maria de Barros](#). *Aprendizagem Musical no Canto Popular em Contexto Informal e Formal: Perspectiva dos cantores no Distrito Federal*. 2010. 199f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

LIMA, Sonia Albano. A educação profissional de música frente à LDB n. 9394/96. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 39-44, 2000.

MARIANO, Anderson

MARQUES, Alice Farias de Araújo. Processos de aprendizagens paralelas à aula de instrumento: três estudos de caso. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, 37-44, mar. 2008.

MOURA, Fernando. Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo / Fernando Moura e Antônio Vicente – São Paulo: Ed. 34, 2001.

MOURA, Risaelma de Jesus Arcanjo. *Fatores que influenciam o desenvolvimento musical de alunos da disciplina Instrumento Suplementar (Violão)*. 2008. 152 f. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFBA, Salvador, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980) / Marcos Napolitano. – São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. História & música – história cultural da música popular / Marcos Napolitano. – Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Sônia de Almeida do. Educação profissional: novos paradigmas, novas práticas. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 8, p. 69-74, 2003.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino / Maura Penna. 2. Ed. Rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. O segredo do vatapá exilado: considerações sobre uma cultura nordestina. João Pessoa: UFPB, s/d. Digitado.

PEREIRA, Sónia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. *Exedra*, Coimbra, nº 5, p.117-133, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 13, p. 83-92, 2005.

\_\_\_\_\_. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, Vanildo Marinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Org.). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005. p. 49-66.

\_\_\_\_\_; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira; RIBEIRO, Yuri Moreira. Práticas musicais no contexto urbano de João Pessoa. In: Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Música, 16, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPPON, 2006b. p. 152-157. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos, *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. *Elaboração de arranjo para guitarra solo*. 2005. 127f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, 2005.

RODRIGUES, Luciano Aymone. Construção, aplicação e análise de um Curso de Extensão de Bateria e Percussão a Distância, 2010. 80f., Trabalho de Conclusão de Curso, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS. São Carlos, 2010.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, Belém, 2000.

\_\_\_\_\_. Feitiço decente; transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933 / carlos sandroni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SILVA, Juliana Rocha de Faria. *"Algumas coisas não dá pra ensinar, o aluno tem que aprender ouvindo": a prática docente de professores de piano popular do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (CEP/EMB)*. 2010. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVA, Luceni Caetano da. Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930-1950). – João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013. 2ª edição.

SOARES, Inaldo. A musicalidade de Jackson do Pandeiro/ Inaldo Soares, Camaragibe : Editora IGP, 2011.

SMALL, Christopher. Música, sociedad, educación. Trad. Marta I. Gustavino. Madrid, Spain: Alianza Editorial, 1989.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. Projeto político pedagógico do curso Superior de Formação Específica em Música Popular. João Pessoa, 2008.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba / Hermano Vianna. – 6.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2007.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 2010. 292 fls. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas: 2010.

ZAN, José Roberto. Música Popular brasileira, indústria cultural identidade. In: EccoS Rev. Científica. nº 1, v. 3. UNINOVE, São Paulo: Jun 2001 (p. 105 – 122)

## APÊNDICE A



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

Prezado aluno,

Esse questionário faz parte da pesquisa de mestrado desenvolvida pelo professor e pesquisador Leonardo Meira Dantas, no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, orientado pelo Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz, que tem como objetivo apresentar reflexões sobre os cursos de Guitarra da UFPB, observando as características, lacunas e desafios que permeiam a relação entre a formação musical ofertada nesses cursos e o perfil e as demandas de seus estudantes. Por isso, sua participação é imprescindível!

Para garantir sua privacidade, não será preciso sua identificação. Desde já, agradecemos pela sua colaboração!

### Questionário

Idade: \_\_\_\_\_

Sexo: ( )M ( )F

Curso: ( )Extensão ( )Sequencial ( )Licenciatura

Período: \_\_\_\_\_

1- Qual seu grau de escolaridade?

Ensino Fundamental:	<input type="checkbox"/> Completo	<input type="checkbox"/> Incompleto
Ensino Médio:	<input type="checkbox"/> Completo	<input type="checkbox"/> Incompleto
Superior – Graduação:	<input type="checkbox"/> Completo	<input type="checkbox"/> Incompleto
Especificar: _____		
Pós – Graduação:	<input type="checkbox"/> Completo	<input type="checkbox"/> Incompleto
Especificar: _____		

2- Como surgiu seu interesse pela música?

- Influencia da família;
- Influencia de amigos;
- Influencia da Igreja;
- Influencia do colégio onde estudo;
- Influencia da rádio;
- Influencia da televisão;

- Influencia da internet;
- Influencia de shows ou apresentações musicais;
- Outros (especificar): \_\_\_\_\_

3- Como surgiu seu interesse pela guitarra?

- Influencia da família;
- Influencia de amigos;
- Influencia da Igreja;
- Influencia do colégio onde estudo;
- Influencia da rádio;
- Influencia da televisão;
- Influencia da internet;
- Influencia de shows ou apresentações musicais;
- Outros (especificar): \_\_\_\_\_

4- Qual o motivo que o levou a procurar aulas de guitarra?

- Por diversão, para aprender a tocar as músicas que gosto;
- Aprender a solar na guitarra como os guitarristas que admiro;
- Aprender novos acordes e novas escalas;
- Aprender novas técnicas;
- Aprender a improvisar na guitarra e com isso construir meus próprios solos;
- Desenvolver e aprimorar conhecimentos musicais;
- Desejo de trabalhar com música profissionalmente;
- Outro motivo (especificar): \_\_\_\_\_

5- Por que escolheu a UFPB?

- Por ser perto de minha residência;
- Pelo custo benefício;
- Pela qualidade dos professores;
- Por ser uma instituição de Ensino Superior;
- Por ter amigos que já estudam lá;
- Por escolha dos meus Pais;

6- Antes de estudar na UFPB você já tinha vivido alguma experiência com o estudo da música? Identifique dentre as opções abaixo a que melhor descreve sua experiência anterior:

- Não. Nunca havia estudado música anteriormente;
- Sim. Já havia estudado no meu colégio;
- Sim. Já havia estudado em aulas particulares;
- Sim. Já havia estudado em uma escola de música;
- Sim. Já havia estudado em um conservatório de música;
- Sim. Há algum tempo estudo música sozinho;
- Sim. Utilizando a internet;
- Sim. Com amigos
- Outro (especificar): \_\_\_\_\_

7- Você estudou outro instrumento antes da guitarra?

- Sim (especificar): \_\_\_\_\_
- Não

8- Você Possui instrumento (Guitarra)?

- Sim
- Não

9- Há quanto tempo está estudando na UFPB?

- menos de 1 ano
- entre 1 e 3 anos
- mais de 3 anos

10- O que você espera do Curso?

---



---

11- O que pretendem fazer depois do curso?

- Atuar como professor em aulas particulares  
 Atuar como professor em escolas específicas  
 Atuar como professor em Escolas do Ensino Básico  
 Seguir carreira acadêmica e atuar como professor no Ensino Superior  
 Atuar como Músico em carreira solo  
 Atuar como Música acompanhando artistas ou em bandas  
 Atuar como Músico nos bastidores (Produtor Musical, Diretor Musical, Arranjador, Músico de Stúdio)

12- Você acha que deveria haver um bacharelado em Guitarra Elétrica?

- Sim       Não

13- Considerando os seguintes tópicos como necessários: **Técnica** (entendo este tópico como sendo estudos diversos relacionados às escalas, arpejos, padrões, etc), **Harmonia e Improvisação** (entendendo-o como sendo um estudo aprofundado quanto a formação dos acordes e das possibilidades de caminhos para os improvisos), **Acompanhamento** (maneira de como conduzir as bases nos mais variados estilos/gêneros) e Repertório, eleja nas opções abaixo qual seria pra você a sequência por prioridade?

- Técnica, Harmonia e Improvisação, Acompanhamento e Repertório  
 Repertório, Técnica, Harmonia e Improvisação e Acompanhamento  
 Harmonia e Improvisação, Acompanhamento, Técnica e Repertório  
 Acompanhamento, Harmonia e Improvisação, Técnica e Repertório  
 Outro (especificar) \_\_\_\_\_

14- Você já atua como músico?

- Sim (detalhar o tipo de atuação)     Não

\_\_\_\_\_

15- O que considera equivocado no curso?

---



---

16- O que não foi atendido?

---



---

17- Em que o curso ajudou você?

---



---

Grato pela colaboração.  
Deus te abençoe!

## APÊNDICE B



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da  
Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes

Documento de permissão e participação na pesquisa

Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo da Silva Queiroz

Pesquisador: Leonardo Meira Dantas

EU, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ concedi entrevista para o pesquisador Leonardo Meira Dantas, material que será utilizado apenas como apoio empírico na elaboração de sua dissertação e trabalhos acadêmicos a serem publicados no futuro.

Autorizo a gravação em áudio desta entrevista e de entrevistas futuras que possam ser necessárias:

Sim;       Não;

\_\_\_\_\_  
CPF:

## APÊNDICE C



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da  
Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes

### **Entrevista semiestruturada**

- 1- O que você espera principalmente do curso?
- 2- O que você considera equivocado no curso?
- 3- O que você acredita ser positivo no curso?
- 4- Aponte que você acredita ser positivo nas aulas de instrumento?
- 5- Aponte que você acredita ser positivo nas aulas de instrumento?
- 6- O que você pretende fazer após concluir o curso?