

1

Introdução

Este livro é um resumo do estudo*, execução e observação das práticas informais de aprendizagem musical em uma oficina de música numa escola estadual de ensino médio da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, no ano de 2014.

O entendimento dos processos de aprendizagem musical em ambientes extra-curriculares vem, há tempos, despertando o interesse de pesquisadores da área. Nosso intuito, na pesquisa, foi conhecer a articulação das práticas informais como processo, seus procedimentos e inter-relações, visando um melhor entendimento das possibilidades de sua aplicação. Utilizando o viés da Sociologia Musical, conjuntamente com a utilização de algumas técnicas de coleta de dados, como observação participante, questionários, entrevistas, vídeos e análise documental, pudemos descrever os desdobramentos da adaptação e aplicação das práticas informais de aprendizagem musical na citada oficina.

A pesquisa contou com a participação de alunos/licenciandos nas oficinas de música dentro do projeto PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) a partir da parceria da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – MEC) e Secretaria de Educação do Governo do Estado de Minas Gerais (SEE-MG). Essa pesquisa foi financiada através de uma bolsa de estudos para o doutorado fornecida pela Fapemig (Fundação de amparo à pesquisa

* RODRIGUES, Fernando M. As “práticas informais” e o “aprendizado não formal” na oficina de música do projeto PIBID/ESMU/UEMG. Tese de Doutorado. Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais. 2018, 255p.

do Estado de Minas Gerais) através do convênio UEMG/PCRH (Programa de Capacitação de Recursos Humanos).

A jornada de todo processo foi, aqui organizada, da seguinte forma: na introdução, é apresentado um breve relato da trajetória pessoal deste pesquisador, com as primeiras ideias sobre a proposição da tese, seu percurso profissional e pesquisas afins. É importante levar em consideração esta vivência prática e teórica a respeito do tema, pois é inegável sua influência no olhar e na compreensão dos assuntos discutidos.

As demais etapas da pesquisa, intercorrências e resultados, seguem o seguinte roteiro: além da explicitação dos objetivos, justificativas e métodos utilizados, temos a oportunidade de conhecer um pouco melhor o PIBID, projeto de incentivo à docência, aplicado a realidade de jovens alunos de uma escola estadual de ensino médio em Belo Horizonte, MG.

Depois somos convidados a mergulhar no universo, às vezes difuso, dos conceitos de aprendizagem formal, não formal e informal, principal objeto deste estudo e fundamentais ao bom entendimento dos processos aqui descritos. Um razoável retrato da realidade dos jovens docentes do curso de licenciatura em Música da UEMG, que, na época, se preparavam para o definitivo ingresso no mundo do ensino musical, também é fruto dos esforços envolvidos nessa pesquisa. Outras boas surpresas foram as proporções tomadas pelo ensino coletivo e a prática colaborativa, no decorrer das atividades. O aprendizado em conjunto, a interação/motivação dos participantes e a improvisação também foram identificados como elementos positivos que permeiam o aprendizado do instrumento.

Finalmente, após realizado todo o trabalho, e com base/comparação às ricas pesquisas dos teóricos anteriores, é avaliada a possibilidade de adaptação e validação das práticas informais e não formais, aliadas à tecnologia/Internet (outro assunto não previsto que “brotou” espontaneamente da realidade musical dos jovens alunos) no ensino musical.

Relato pessoal

Numa manhã de 1994, a aula tinha começado cedo, como sempre acontecia no edifício do Conservatório de Música de Minas Gerais que, naquela época, era situado na área central de Belo Horizonte (coincidentemente localizado defronte ao Palácio das Artes, importante instituição artística da cidade). A turma do

curso de bacharelado em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) estava assistindo mais uma aula da disciplina Harmonia. Alguns alunos estavam acordados, outros sonolentos, mas todos se esforçavam para escutar atentamente as orientações do professor sobre o próximo exercício a ser feito. Eu era um desses alunos.

As instruções foram dadas: os alunos deveriam escutar a sequência de acordes que o professor iria executar ao piano e, em seguida, escrever a mesma sequência, no formato de cifras, numa folha de papel pautado a ser entregue no final da aula.

Os exercícios propostos eram extraídos de uma versão em espanhol do livro Harmonia, de Arnold Schoenberg, principal referência da disciplina, sendo que, até aquele momento, não havia uma edição impressa desta obra em português, o que só viria a acontecer alguns anos mais tarde.

A sequência de sete ou oito acordes foi tocada e o professor, além da primeira vez, repetiu mais duas vezes a mesma progressão. Entre uma repetição e outra, era enfatizado que o mais importante nesta atividade não era perceber o ritmo que os acordes foram tocados, mas sim a relação entre estes acordes, acrescentando que os mesmos deveriam ser escritos utilizando as cifras que os simbolizavam. Após a sequência de repetições, os alunos tiveram mais alguns minutos para a finalização do exercício e o professor recolheu os trabalhos feitos.

No intervalo das aulas, um grupo de alunos comentava sobre a dificuldade do exercício e alguns deles apresentavam um estado de preocupação real, alegando não entenderem a disciplina ou terem dificuldade em identificar a relação dos acordes. Chegavam ao ponto de questionar se tinham algum problema físico ou alguma disfunção na audição, tecendo comentários do tipo: *Eu não tenho ouvido para isso...* ou *Meu ouvido não é bom o suficiente para escutar estes acordes...*, ou simplesmente *Eu não consigo escutar o que ele está pedindo...*

Esta turma era composta por aproximadamente 30 alunos, e possuía algumas características particulares. Em relação à idade, havia uma divisão clara: alguns mais jovens, de 18, 19 e 20 anos, recém saídos do 2º grau e que ingressaram diretamente no curso superior de Música, e uma outra turma de alunos mais velhos, com idade a partir de 24, 25 anos em diante. Ambos grupos já possuíam algumas experiências com o aprendizado musical e/ou atuação profissional em

música, e alguns deles experimentaram também outros cursos superiores em outras áreas do conhecimento.

Outra característica destacada era a diversidade de instrumentos tocados pelos alunos: alguns melódicos (como flauta, violino, violoncelo e oboé); e outros harmônicos (piano, violão e harpa). Obviamente, os alunos de instrumentos harmônicos tinham maior facilidade na disciplina Harmonia, e, em particular, nos exercícios, pois possuíam mais prática com acordes, encadeamentos, condução de vozes entre os acordes etc. Essas atividades, quando executadas de maneira consciente, ajudam bastante. Isso era o que possivelmente faltava para os alunos de instrumentos melódicos, pois os mesmos tinham pouca experiência no trato com a harmonia de suas peças, se ocupando, na maior parte do tempo, com o aprimoramento técnico da execução, em detrimento do entendimento e da análise da harmonia, que ficava em segundo plano. Obviamente, haviam exceções em ambos os grupos.

Uma particularidade da turma que chamou a atenção foi a formação musical dos alunos antes do curso universitário. Alguns tiveram uma aprendizagem essencialmente clássica, em escolas especializadas ou aulas particulares; outros aprenderam através do contato com a música popular, e havia um grupo misto que possuía experiências com a música clássica e popular. Havia aqueles que atuavam profissionalmente como músicos, dando aulas, tocando em pequenas orquestras ou trabalhando em diversas bandas, nas mais diferentes formações. Especialmente este último grupo, dos alunos que trabalhavam com música popular (juntamente com alguns pianistas e poucos alunos de instrumentos melódicos), eram os que realizavam a atividade proposta pelo exercício de Harmonia com maior e melhor fluência. Era como se esses alunos já tivessem feito, em algum momento da sua prática musical anterior, exercícios semelhantes àqueles propostos pelo professor.

Eu me enquadrava no perfil de violonista, que entrou no curso de graduação aos 25 anos, tendo na minha formação, principalmente, a experiência de tocar em grupos de música popular. Inicialmente, meu aprendizado foi caracterizado pelo exercício das práticas informais de aprendizado musical, onde eu tentava tocar as músicas que gostava, com amigos e colegas, em grupos de jovens e pequenas bandas no bairro onde morava. O aprendizado acontecia onde e quando era possível, utilizando o material disponível e sempre buscando aprender mais. Esta experiência anterior, mesmo que de maneira inconsciente, viria a me ajudar sobremaneira em algumas disciplinas no curso superior, como Harmonia,

Percepção e Instrumento. Importante ressaltar que, antes de começar o curso de bacharelado em Violão, fiz dois anos de aulas de Instrumento e Percepção no curso de Formação Musical, oferecido à comunidade pela Escola de Música da UFMG, o que também me auxiliou nos estudos no curso superior de Música.

Nas aulas de Instrumento oferecidas no curso de bacharelado, havia um repertório previamente selecionado pelo professor, de acordo com o nível técnico do aluno, que deveria ser estudado e executado no final de cada semestre, para aprovação. Nas aulas de Percepção, trabalhavam-se principalmente solfejos e ditados rítmicos, melódicos, harmônicos, e as avaliações eram realizadas durante e no final de cada semestre letivo.

O trabalho como músico acompanhante

Quanto à música popular, trabalhei como violonista e guitarrista em diversos grupos. Lidei com materiais escritos em diferentes formatos, desde cifras com a letra das músicas escritas à mão em folhas de cadernos, tablaturas, partituras, partituras com a letra da música etc., até materiais que mesclavam cifras e partituras. O aprendizado deste material era feito através de livros e revistas disponíveis no mercado. Inicialmente por conta própria, através de sugestão de colegas, e, posteriormente, através de aulas particulares.

Quanto à prática musical, geralmente havia convites para participar de apresentações em grupos que tocavam músicas de compositores/intérpretes consagrados, como Beatles, Carpenters, Caetano Veloso, Gilberto Gil etc. Nesta situação, era importante preservar as características originais das músicas, como os arranjos e solos. Outra possibilidade de atuação era como músico convidado para apresentações musicais, nas quais o cantor principal era também o compositor de todas as músicas, e, às vezes, também tocava algum instrumento, como violão. Estes músicos tinham uma formação bem variada, mas, na sua maioria, aprenderam a tocar praticando em bares, festas e shows. Eles geralmente entregavam o material de áudio a ser tocado nos shows em fitas cassetes, discos de vinil, ou mais recentemente, em CDs. Juntamente com esse material, alguns deles apresentavam algumas anotações ou cifras de suas músicas; outros não.

De acordo com o tipo de proposta musical a ser desenvolvida, era necessário “tirar” esses detalhes “de ouvido”, pois não havia, naquela época, nenhum veículo que oferecesse informações sobre a correta execução de determinadas músicas, seu ritmo, acordes e solos, como acontece hoje através da Internet,

nos mais diferentes canais e sites. Os músicos trocavam ideias sobre qual seria a melhor maneira de tirar essas músicas de ouvido ou sobre como tocar os trechos mais difíceis.

Os recursos tecnológicos mais populares à disposição eram gravadores de fita cassete, rádios, toca-discos e aparelhos de som que traziam estes três dispositivos num mesmo aparelho, os chamados “3 em 1”. E, em nenhum deles, havia a possibilidade de se manipular o material sonoro, como recortar ou isolar um pequeno trecho para ser repetido, alterar o andamento sem alterar a afinação da música etc., o que é bem simples nos dias de hoje com a ajuda de um computador. A alternativa mais utilizada era gravar a música desejada numa fita cassete para poder repetir à vontade no toca-fitas. Outra maneira, um pouco mais trabalhosa, era reduzir a rotação do toca-discos, que normalmente era de 33 rpm (rotações por minuto) para 16 rpm e gravar este material em fita cassete para ser repetido. Só que, desta forma, o áudio ficava alterado, distorcido, pois os discos eram formatados para 33 rpm, e ficava mais difícil de escutar e entender o que estava acontecendo na música. Por isso, eu utilizava esta prática apenas em pequenos trechos, na tentativa de identificar uma passagem ou algumas notas de uma determinada frase musical.

Outro material disponível para a consulta eram as revistas com cifras, muito populares na época. Elas traziam as cifras acima das letras das músicas e algumas mostravam também gráficos das posições dos acordes a serem tocados. Este modelo sugeria que, se você conhecesse a música, seria facilitado o entendimento do momento exato em que um determinado acorde deveria ser tocado, e, assim, a execução ficaria parecida com sua versão de referência. Não havia nenhuma informação ou sugestão sobre o ritmo a ser tocado, e, caso você não conhecesse previamente a música, seria praticamente impossível sua execução utilizando somente este recurso.

Havia, portanto, todo um trabalho de colher o máximo de informações possíveis sobre uma música, “tirá-la de ouvido”, e, dependendo da complexidade, fazer a notação das cifras dos acordes, da partitura dos solos ou temas a serem executados (geralmente, num grupo de músicos que acompanha um cantor, esta atividade é feita pelo músico que possui maior habilidade nesta escrita). A partir do momento que o material estava pronto, era compartilhado com demais membros do grupo, para que todos tocassem as músicas a partir de uma mesma notação. Toda elaboração do material era sempre conferida e discutida com o próprio compositor de forma a respeitar a ideia original da sua obra.

É interessante observar que, além do material escrito, os diálogos com cada compositor eram muito peculiares. Alguns tinham conhecimentos sobre acordes e ritmos, o que facilitava a troca de informações sobre “o quê”, “como” e “quando” tocar. Outros não tiveram a oportunidade deste aprendizado e, nestes casos, os diálogos eram ilustrados pela observação do compositor tocando ou tentando demonstrar os detalhes, numa mistura de gestos, palavras e sons, onde os músicos procuravam apreender sua intenção.

Com o passar do tempo e após a experiência de tocar com diversos compositores em situações variadas, o músico acompanhante acabava aprendendo um variado vocabulário particular e peculiar, e que viria a ser útil em eventos semelhantes.

O ritmo de trabalho era intenso, pois, a partir do momento que você tocava com outros músicos, começava a ser conhecido pelos colegas e, conseqüentemente, outros convites surgiam. Além disso, não era incomum encontrar músicos que estavam tocando frequentemente com dois, três ou mais artistas. Ao ficar conhecido como músico acompanhante, o profissional era também chamado para substituir colegas nos trabalhos que eles, por algum motivo, não podiam comparecer, ampliando seu campo de atuação. Assim se configurava uma rede de contatos de profissionais que desenvolviam este trabalho e tocavam regularmente de duas a três vezes por semana durante vários anos. Houve momentos que toquei numa Big Band de formação tradicional num dia, com um grupo de rock com músicas autorais noutro e depois, no dia seguinte, com outra banda, com um repertório de músicas populares conhecidas.

Em todas as situações descritas acima, podemos notar diversos momentos de aprendizagem musical, alguns de fácil percepção e identificáveis, outros não tão facilmente considerados ou percebidos como tais.

Interesse pela pesquisa

Voltando à turma do Conservatório, a minha curiosidade quanto às diferentes posturas dos alunos em relação às aulas de Harmonia me fizeram refletir sobre a possibilidade de:

- a. O conhecimento adquirido durante anos trabalhando profissionalmente com a música popular poderia ser considerado um aprendizado, não só prático, mas também teórico?

- b. Este aprendizado poderia ser identificado? Nomeado?
- c. Este aprendizado poderia, de alguma forma, me ajudar nas atividades nas aulas de Harmonia e em outras disciplinas?
- d. Em caso positivo, poderia este aprendizado ser sistematizado e utilizado na aprendizagem musical?

Estas reflexões começaram realmente a me intrigar e despertar meu interesse. Nesta altura, além de atuar como músico profissional, já ministrava aulas de violão popular, erudito e guitarra numa escola de música particular. Atuando como professor, comecei a pensar sobre as possibilidades de transformar o que tinha aprendido em algum tipo de material ou informação que pudesse ser utilizado para o auxílio na aprendizagem dos meus alunos e de outras pessoas.

A experiência na escola particular de música

Na escola de música particular onde lecionava, ocorreu um fato interessante: certo dia um aluno comentou que estava desanimado com a metodologia adotada. O coordenador didático havia elaborado métodos de violão popular, guitarra, baixo elétrico, bateria, teclado e canto, com o auxílio dos professores correspondentes. Cada método era acompanhado de um CD com material de apoio a ser trabalhado em cada lição. As faixas de áudio foram gravadas pelos professores no estúdio da escola. Foram elaboradas faixas com bases harmônicas para os instrumentos citados, com o objetivo de oferecer um material de áudio em que o aluno tivesse a oportunidade de “tocar junto” com uma banda. O Método de Violão Popular e Guitarra tinha 18 lições que correspondiam ao número de aulas de cada semestre. Cada lição trazia um material teórico, com explicações sobre a atividade a ser desenvolvida, e uma etapa prática, em que o aluno poderia escutar e tocar, utilizando a faixa correspondente à cada lição. O detalhe era que o material de áudio oferecido, apesar de ser de alta qualidade, não correspondia aos estilos escutados pelos alunos, além do que, como todos os métodos de aprendizagem de instrumento, apresentava limitações. Na verdade, seria impossível elaborar um material que pudesse abranger todos os estilos escutados pelos alunos, que eram, na sua grande maioria, adolescentes da década de 1990.

Tomei a iniciativa de pedir ao aluno que estava desanimado que trouxesse uma música que ele gostava para que pudéssemos tentar tocar. Inicialmente, receei

ter cometido um erro, pois havia certo risco em tentar “tirar de ouvido” músicas que eu não conhecia, ao vivo, durante uma aula, e na presença do aluno. Mas deixei claro que seria uma tentativa e na certeza de que algum acorde, ritmo, ou trecho do solo eu conseguiria tirar, passando depois para o aluno.

A experiência deu certo. Ao tirar um trecho de uma música, mostrando em seguida para o aluno como fazer, deixou-o estimulado com a possibilidade de tocar junto com seu artista preferido. Procurei relacionar o material trazido com as informações contidas no método da escola, evidenciando esta relação para ele, como ao tirar um trecho de um solo, mostrei que ele havia sido elaborado com base na escala maior, destacando também a importância da prática dos exercícios técnicos sugeridos no Método, para que ele desenvolvesse sua habilidade no instrumento. Ao fazer essa associação, esse aluno passou a ver o material didático com outros olhos, pois passou a compreender seu propósito e importância. Repeti esse procedimento com outros alunos, que trouxeram músicas nos mais diversos estilos. Constatei que alguns trechos eram mais difíceis de tirar e precisariam de mais tempo, por exemplo, alguns solos de grupos de *heavy-metal*. Mas sempre conseguia tirar alguma sequência de acorde ou outra informação da música. Logo percebi que era importante o aluno sair da aula com um material que ele estivesse familiarizado e que pudesse praticar durante a semana. Assim, procurei alternar as lições do Método com atividades de “tirar músicas” e, em consequência, a evasão dos alunos sob minha responsabilidade diminuiu significativamente.

A partir dessa abordagem, vislumbrei a possibilidade de fazer associações entre o produto musical que o aluno estava familiarizado com o material teórico disponibilizado pela escola, explicando algumas relações entre músicas, tonalidades, acordes e/ou solos, exercícios técnicos, escalas e acordes, conseguindo despertar a atenção dele para esse tipo de conhecimento. Como consequência, o aluno demonstrava um maior interesse pelas informações e pelas associações possíveis com as músicas de sua preferência.

A partir desses resultados, vislumbrei possibilidade de utilizar este tipo de aprendizado como meu objeto de pesquisa acadêmica.

O início da pesquisa sobre o tema

Após o término do curso de bacharelado (no qual presenciei os fatos narrados), ingressei no curso de Especialização em Música oferecido pela Escola de Música

da UFMG, havendo a necessidade da escolha de um tema para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). A partir da minha curiosidade e interesse sobre o tipo de aprendizado musical que eu tinha experimentado enquanto aluno (e também depois, através das experiências enquanto professor na escola de música particular), percebi que este poderia ser um tema interessante a ser pesquisado. Naquela altura não havia certeza sobre a viabilidade da pesquisa ou mesmo se existiam outros trabalhos relacionados a este assunto.

Ao iniciar meu trabalho, constatei que já haviam pesquisas em andamento e/ou publicações sobre esse tópico, e que esse tipo de aprendizagem era nomeado de “aprendizagem informal” ou “auto aprendizagem” (GOHN, 2003; SANTOS, 1986).

O trabalho final do curso de Especialização, intitulado “Uma abordagem diferenciada da iniciação musical: processos de aprendizagem de violão e guitarra em contextos de transmissão musical não-formais” (RODRIGUES, 2004), foi composto por uma pesquisa com 16 alunos da oficina de violão e guitarra do “Projeto Arena da Cultura” organizado pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, e tinha o objetivo de entender como eles aprenderam a tocar sem frequentar aulas regulares de instrumento. Ficou evidenciado que os processos alternativos de aprendizagem aos quais eu tive a oportunidade de vivenciar, também foram experimentados estes participantes, que também aprenderam a tocar de forma semelhante.

Como resultados, destacaram-se alguns pontos interessantes: as relações sociais que envolvem a pessoa interessada no aprendizado musical são de suma importância, tanto no momento em que há o interesse em começar a aprender quando na continuidade no processo de aprendizagem; todas as pessoas entrevistadas contaram com a assistência de pessoas próximas para o auxílio e/ou ensino de algum tópico musical; as revistas com cifras cumpriram seu papel de fornecer informações sobre como tocar uma música, em um determinado momento do aprendizado musical dos entrevistados; além desse material, foram utilizados outros meios, como livros/revistas com partituras/tablaturas, CDs, fitas de videocassetes e DVDs, além de informações da Internet. Foi constatado também que o professor de instrumento é um personagem importante no processo de aprendizagem, pois sem ele este aprendizado poderá conter lacunas que venham a comprometer a sequência de aquisição de conhecimentos pelo aprendiz, podendo desestimulá-lo no interesse pelo aprendizado musical.

No curso de mestrado em Práticas Musicais, tive a oportunidade de buscar por respostas mais consistentes sobre esse tipo de aprendizagem. Na ocasião, eu ensinava violão no Projeto Arena da Cultura*, e, através do contato com um maior número de alunos de violão, vislumbrei a possibilidade de continuar a pesquisa sobre o tema de forma mais fundamentada. Como trabalho final, foi produzida a dissertação intitulada: “Tocar Violão: Um estudo qualitativo sobre os processos de aprendizagem dos participantes do Projeto Arena da Cultura” (RODRIGUES, 2007). Nesse trabalho, entrei em contato com outras pesquisas já realizadas sobre o tema das práticas informais de aprendizagem musical (CORRÊA, 2000); (GREEN, 2001); (RABAIOLI, 2002); (GOHN, 2003); (WILLE, 2003); (FEICHAS, 2006). Esses trabalhos tornaram-se referências no assunto aprendizagem informal e serão tratados mais detalhadamente durante a sequência deste estudo.

Na pesquisa tive contato com 50 alunos de violão, e foram entrevistados 22 alunos, especificamente aqueles que declararam que já sabiam tocar e que nunca tiveram aulas de música ou de instrumento. Com o suporte metodológico da pesquisa qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 2007; LÜDKE; ANDRÉ, 1996) e das histórias de vida (QUEIROZ, 1988); utilizando questionários e entrevistas, pude constatar detalhadamente os processos utilizados na aprendizagem de cada participante.

Os principais resultados foram:

- Em relação aos procedimentos na aprendizagem do violão, podemos ressaltar que, inicialmente, foi através do ambiente familiar que os entrevistados tornaram-se musicalmente enculturados;
- Em todas as situações de aprendizagem, seja no convívio com familiares ou no contato com pares, notamos que não houve menção, por parte dos entrevistados, de uma “aula” ou a alguma situação que a caracterizasse. Através da proximidade com pessoas que tocam, surgiu o desejo e a oportunidade de iniciar um aprendizado no violão;
- Podemos reconhecer a importância da presença de um orientador, introduzindo, supervisionando, corrigindo e direcionando o desenvolvimento das habilidades musicais do aprendiz. Normalmente este papel é exercido

* Projeto idealizado pela Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte.

exatamente pelo professor de violão, definido como pessoa mais adequada para o ensino do instrumento. Conforme evidenciam os relatos dos participantes da pesquisa, esse papel foi assumido por alguém “não habilitado” e não reconhecido como professor, mas que, na prática, exerceu exatamente essa função;

- No processo de “tirar músicas de ouvido”, observamos uma multiplicidade de procedimentos que variavam de acordo com o nível de percepção de cada entrevistado. Houve uma unanimidade em relação à ideia de que, no início da aprendizagem, eles não conseguiram “tirar músicas de ouvido”. A atividade considerada difícil no início tornou-se mais fácil com o passar do tempo;
- A aquisição de conhecimento musical ocorreu sem o vínculo ao ensino formal do instrumento. Este fato demonstrou que, mesmo existindo múltiplos procedimentos que viabilizam a prática do violão, a persistência e a perseverança dos entrevistados em aprender a tocar foram significativas para que o aprendizado ocorresse;
- Podemos considerar válidos os processos de aprendizagem identificados, não formais e informais, não como únicos, mas como possíveis ferramentas para facilitar o aprendizado do violão (RODRIGUES, 2010, p. 63-64).

Em ambos trabalhos, os estudantes começaram a praticar seus instrumentos através de um acesso facilitado. O instrumento estava disponível e, dessa forma, o aprendiz podia pegar, observar, experimentar e ter a iniciativa de buscar as informações para iniciar a sua prática. A presença de pessoas próximas, como familiares, colegas, amigos, vizinhos, a troca de experiência, o aprendizado entre pares ou aqueles que assumiram a função de um instrutor, mesmo que de forma inconsciente, também foi destacada nos trabalhos. Em ambas as pesquisas, esse foi um fator importante para a continuidade pela busca de informações sobre como tocar pelo aprendiz, servindo também como um agente motivador. Os entrevistados afirmaram que já tocavam e que tinham a consciência que necessitavam aprender mais sobre seus instrumentos. Houveram relatos sobre os propósitos e objetivos deste aprendizado, e as respostas variavam entre aqueles que queriam obter mais informações para melhorar seu entendimento musical/performance e aqueles que desejavam se profissionalizar. Como resultado final, todos declararam que, desde o início do seu contato com o instrumento até a data da entrevista, perceberam que adquiriram vários conhecimentos musicais e

que melhoraram sua performance no instrumento. O processo de tirar músicas de ouvido ficou mais fácil com o decorrer do tempo, bem como o entendimento da estrutura, ritmo e encadeamento de acordes das músicas que tocavam.

É interessante destacar que, mesmo durante estes cursos de pós-graduação, continuei com a atividade de músico acompanhante, ou seja, em contato com músicos provenientes de diferentes formações com uma grande diversidade de materiais, de estilos musicais, notação e de áudio. Além disso, o contato pessoal que ocorria nos ensaios e apresentações também trouxe uma grande riqueza no vocabulário referente ao conhecimento, concepção e significado musical de cada um dos participantes. Além de tocar, era necessário entender o que era discutido e se situar nas diferentes configurações de cada trabalho.

Após a conclusão do curso de Mestrado, tive a oportunidade de experimentar a aplicação das práticas informais em uma disciplina optativa de minha criação chamada “Práticas Informais no Ensino Musical”, oferecida nos primeiros semestres de 2012* (RODRIGUES, 2014), 2013 e 2015** (RODRIGUES, 2016) aos alunos do curso de licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical Escolar da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – ESMU/UEMG.

A partir dos sete estágios sugeridos por Green (2008) para a aplicação das práticas informais em um contexto escolar, foram desenvolvidas, nessa disciplina, atividades semelhantes às descritas pela autora, na tentativa de vislumbrar a viabilidade dessas práticas no contexto de uma universidade. Os detalhes dessa referência serão discutidos posteriormente no presente estudo.

Nas versões da mesma disciplina ministradas em 2012 e 2013, não foi possível realizar todas as setes etapas sugeridas por Green (2008), devido ao tempo necessário para o desenvolvimento das etapas iniciais, que, de acordo com a autora, são as mais importantes. Não houve tempo hábil para desenvolver os últimos estágios 6 e 7 da proposta. Somente na turma de 2015 foi possível desenvolver

* RODRIGUES, Fernando. M. Informal practices in a formal context of musical education: an experience report. Proceedings of the 20th International Seminar of the Comission for the Education of the Professional Musician (CEPROM). **Anais...** Belo Horizonte: International Society for Music Education (ISME), 2014.

** RODRIGUES, Fernando. M. As práticas informais de aprendizado musical como disciplina no curso de licenciatura em música: Um relato de experiência. Anais do 18º Seminário de Pesquisa e Extensão UEMG. **Anais...** Belo Horizonte: UEMG, 2016. Disponível em: <http://www.uemg.br/seminarios/seminario18/resumo/Projeto_792.pdf>.

todos os estágios em um semestre letivo, que corresponderam a 18 aulas de 1h40 cada aula.

Como resultado destas atividades podemos salientar:

- A aplicação das práticas informais é viável como estímulo à prática musical, sendo necessário adaptações a partir do referencial (GREEN, 2008) às especificidades do grupo (neste caso os alunos da Escola de Música da UEMG).
- Alguns alunos demonstraram já possuírem uma certa habilidade com as práticas informais, o que não inviabilizou o desenvolvimento da disciplina, pois foi proposta a eles uma variante na forma de como observar e valorizar tais práticas. A ideia foi de chamar a atenção para a possibilidade de utilização destas práticas como ferramentas de estímulo à prática musical quanto para a educação musical. A presença desses alunos enriqueceu as atividades, pois eles serviram como modelos para aqueles colegas que tiveram pouco ou nenhum contato com as atividades propostas.
- A troca de experiências, ajuda mútua, prática da percepção e da performance, trabalho em equipe e a oportunidade de tocar aquilo que gosta, foram alguns pontos destacados pelos alunos a respeito das atividades desenvolvidas.
- O fato dos alunos serem adultos, terem experiências musicais anteriores e estarem estudando em um curso superior de música na modalidade de licenciatura, não inviabilizou o desenvolvimento das atividades. Os alunos perceberam que as práticas informais podem de sobremaneira serem utilizadas como abordagens agregadoras para o incentivo à prática musical.
- Podemos concluir, a partir dos relatos, que houve um ganho na experiência musical dos alunos através da adaptação e realização das práticas informais de acordo com a referência de Green (2008) (RODRIGUES, 2014; 2016).

Apesar da diferença entre os contextos existentes no curso de Especialização, no Mestrado e no desenvolvimento da disciplina descrita, podemos salientar que houveram semelhanças nos processos, notadamente a utilização de um repertório trazido pelos alunos (com o qual eles se identificavam), para as atividades. A troca de informações entre os alunos mais experientes e aqueles que não conheciam esta abordagem foi outro ponto a ser destacado e característico nas

práticas informais, segundo Green (2001, 2008). Ambas as pesquisas apontaram para a viabilidade de aplicação destas práticas informais em públicos variados, tanto em universitários licenciandos quanto em adolescentes e jovens músicos, que ressaltaram fato de que o exercício das práticas informais conduz a uma melhoria da performance, da percepção e do entendimento musical.

Este relato é uma breve contextualização em relação à minha formação musical e minhas motivações na escolha do assunto estudado, já que, além de tê-lo como objeto em trabalhos anteriores (e possivelmente como proposta futura), pude experimentar pessoalmente este tipo de aprendizado durante a minha formação e prática profissional, antes do meu ingresso no curso superior de Música, situando-me, assim, numa condição de familiaridade em relação ao tópico e numa posição privilegiada para a discussão do tema.