

O percussionista pernambucano no mercado da música: entre a vivência da tradição e a formação acadêmica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Marcos Antonio Monte Silva

Instituto Federal do Ceará - marcosmonte.mus@gmail.com

Resumo. O presente artigo é parte de uma pesquisa voltada para os percussionistas, mais especificamente de Pernambuco que tem sua riqueza cultural conhecida nacional e internacionalmente. Diversas dessas manifestações se propagaram através da oralidade, mas com a música popular chegando ao ensino superior começam a dividir espaço nos ambientes acadêmicos. Esta pesquisa pretende contribuir com discussões entre os âmbitos acadêmicos e da cultura tradicional, e tem como objetivo verificar as diferenças na relação ensino-aprendizagem, e como isso afeta a colocação do percussionista no mercado de trabalho. Fazendo um diálogo entre a educação musical e os aspectos sociais (QUEIROZ, 2010).

Palavras-chave. Percussão em Pernambuco. Mercado musical. Tradição. Formação acadêmica.

Title. The Percussionist from Pernambuco in the Music Market: Between the Experience of Tradition and Academic Training

Abstract. This article is part of a research aimed at percussionists, more specifically from Pernambuco, whose cultural wealth is known nationally and internationally. Several of these manifestations spread through orality, but with popular music reaching higher education, they begin to share space in academic environments. This research aims to contribute to discussions between academic and traditional culture spheres, and aims to verify the differences in the teaching-learning relationship, and how it affects the placement of the percussionist in the job market. Making a dialogue between music education and social aspects (QUEIROZ, 2010).

Keywords. Percussion in Pernambuco. Music market. Tradition. Academic education

1. Introdução

O interesse crescente de músicos brasileiros – aqui, destacadamente, percussionistas pernambucanos – na busca por uma formação acadêmica tem posto em questão o processo de transposição dos ritmos tradicionais do estado de um meio de transmissão/ensino oral, para um cuja sistematicidade é a principal marca. Nesse cenário, a ligação íntima entre a vivência de ritos religiosos e outras práticas culturais nativas e a música que ali se produz toma nova configuração.

Ao mesmo tempo, deve-se considerar o esforço da música produzida em contexto acadêmico, no erudito ou no popular, para definir um caráter idiomático ou estilístico específico, valendo-se para isso, muitas vezes, da música folclórica daquela região. A história da música no Brasil mostra como o desenvolvimento de um repertório característico do país se fez a partir de um constante diálogo com suas tradições musicais nativas. Como exemplos,

a obra de um compositor erudito como Villa-Lobos e movimentos da música popular como a Bossa Nova, Tropicália, Clube da Esquina etc. Ressalte-se também, a partir desses casos, outra das marcas do fazer musical brasileiro: a promoção de uma intensa mistura de gêneros, contando exatamente com a riqueza rítmica do país (PIEDADE, 2011; FREIRE & SANTOS, 2013).

No cenário pernambucano, esses aspectos ganham ainda mais fôlego, visto que a música que se faz alcança repercussão nacional e internacional destaca-se exatamente por manter os traços particulares das tradições musicais folclóricas do estado. A multiplicidade de ritmos e estilos (Frevo, Maracatu, Coco, Caboclinho, Ciranda, Baião, Xote, Xaxado, entre outros – além de suas próprias variações internas) oferece o cenário ideal para que isso se fortaleça. Dispondo dessa imensa paleta de sons, o músico pernambucano produzirá a partir dessa tradição, ora mantendo-se mais fiel às suas peculiaridades de formação, execução, ou mesmo outros parâmetros, ora experimentando mais no diálogo com a música de outras regiões do país e do resto do mundo.

Duas dimensões em destaque, portanto, na relação entre a vivência da tradição e o meio acadêmico para o percussionista pernambucano: por um lado, a ligação dos ritmos do estado a práticas culturais nativas; de outro, a incorporação desses estilos ao repertório da música popular urbana ou da música erudita.

Mostra-se, portanto, de grande relevância analisar não só como se dá a sistematização desse saber até então apenas oral, sua recriação a partir da perspectiva da teoria musical, mas também a relação do músico com essas diferentes abordagens – na iniciação aos estudos, no sentido atribuído ao fazer musical, nos objetivos pretendidos. Pode-se observar como isso se dá, por exemplo, na grade de implementação de um bacharelado em percussão, onde a participação de músicos

[...] que se destacam por desenvolver a linguagem e expressividade da música popular brasileira, seria extremamente salutar e necessária à formação dos vários perfis profissionais que lá se desenvolvem e a consecução de um projeto pedagógico mais aberto e permeável, que conjugue diferentes políticas de formação, e que atenda às diferentes realidades de atuação profissional que encontramos fora da academia. (TEIXEIRA, 2006, p. 37)

Cabe, então, questionar como esses diferentes modos de formação de músicos lhes garantiriam diferentes competências enquanto intérpretes e possíveis educadores, considerando particularmente se tratar, por um lado, de uma tradição musical cuja transmissão se dá de forma oral, por outro, de outra cujo viés é acadêmico, e como isso afeta sua atuação no mercado de trabalho.

Quanto à metodologia, a pesquisa foi bibliográfica, buscando-se referências que abordassem a questão, não apenas no contexto pernambucano, mas ampliando até o cenário nacional dado as reconhecidas similaridades em como o fenômeno estudado se desenvolve nesse âmbito; e documental, utilizando-se elementos das propostas pedagógicas e programas das principais escolas que oferecem formação específica para percussionistas em Pernambuco para a montagem de um perfil desses cursos e avaliar como eventualmente contemplariam a vivência da tradição, ou mesmo como reconhecem nesta a raiz dos ritmos ali estudados, que não estarão presentes nesse recorte.

Muito do presente estudo se fundamenta na própria experiência do autor da pesquisa, que durante sua formação em música em nível de graduação se viu voltado para aquelas práticas culturais nas quais se originaram muitos dos ritmos que, com algum estranhamento, traduzidos para notação musical, eram associados à música feita nas ruas de Recife e Olinda durante o carnaval, em centros religiosos na periferia etc. Desse estranhamento, mas também da percepção de que o esforço da academia por circunscrever essa música não era capaz de lhe abarcar em toda a sua complexidade se excluída do seu contexto inicial nasceu a motivação para abordar algumas das questões aqui desenvolvidas.

Assim, o objetivo deste trabalho foi verificar as diferenças na relação ensino-aprendizagem e como isso afeta a colocação do percussionista no mercado de trabalho, percebendo que ganhos e perdas cada seguimento desse processo pedagógico-musical tem a oferecer para esse mercado.

2. Formação informal x formação formal para o percussionista

Os processos de ensino-aprendizagem musicais aqui abordados, abrangendo suas ocorrências sejam em contexto informal ou formal, serão definidos de maneira ampla, tendo-se em vista uma concepção de educação musical que

abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outras aspectos relacionados ao fenômeno musical, tanto no que se refere aos aspectos sonoros quanto no que concerne a dimensões mais abrangentes da música enquanto expressão cultural, o que significa lidar com toda a gama de aspectos que caracteriza tal fenômeno, tais como estruturas sonoras, habilidades de execução, correlações performáticas e, conseqüentemente, processos, situações e estratégias diversas de transmissão de saberes. (QUEIROZ, 2010, p. 116)

Desse modo, o esforço será por compreender a atividade musical dentro do seu contexto mais amplo, visualizando sua ocorrência como, em si mesma, uma realidade multifatorial e que está permanentemente em interação com outras práticas, compondo um todo cultural orgânico e em constante movimento.

Neder (2010) dá o tom da complexidade em torno do estudo da música popular:

Entende-se, portanto, o estudo da música popular como empreitada complexa, entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações, das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura. (NEDER, 2010, p. 191)

Voltando agora ao fator do ensino de música, cita-se mais uma vez Queiroz (2010), que em estudo realizado na cidade de João Pessoa acerca dos processos de educação musical no contexto da música popular urbana destaca:

No que tange à transmissão de conhecimentos, cada expressão [musical] investigada possui estratégias singulares para a valoração, a seleção e a definição dos conteúdos e das estratégias utilizadas para assimilação e prática musical [...] cada expressão possui características próprias em relação às estratégias, às situações e aos contextos de aprendizagem, constituindo suas formas de transmissão musical de acordo com os seus ideais e valores. Assim, por exemplo, nas práticas musicais mais ligadas ao mercado de shows, os músicos acreditam que estudar música sistematicamente pode fortalecer a sua carreira, fazendo deles profissionais mais “capacitados” (QUEIROZ, 2010, p. 122).

Poucas coisas na vida são tão democráticas quanto à música. Todos podem, à medida que queiram, cantar, não se preocupando se esse ato pode ou não soar “bem”. Em outra esfera da liberdade musical está a percussão – quem nunca batucou em cima de uma mesa, ou ritmou chocalhando uma caixinha de fósforo?

Tem-se na história do Brasil folgedos e suas músicas típicas que foram passados através da oralidade. Para que isso se dê, é preciso que o músico ouça, memorize, imite, experimente, reinvente. Ou seja, parte-se da experiência prática daquele que ensina e já também do que se coloca na condição de aprendiz, de modo que

a aprendizagem musical centrada na vivência prática é característica comum em culturas de tradição oral. Assim, experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos “colegas”, os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática. (QUEIROZ, 2010, p. 127)

O próprio contexto de transmissão de saberes nesse universo das tradições folclóricas é bem menos cristalizado que naquele do ensino formal. O que não descarta a existência de situações instituídas especificamente para essa finalidade. Porém, na medida em que se toma a prática musical como elemento de um organismo cultural complexo, a “formação” do músico ocorre como parte de uma formação mais ampla daquele membro dentro de um grupo.

A respeito da formação basicamente intuitiva de grande parcela dos representantes da música popular urbana brasileira, observa Teixeira:

Ressalte-se aqui a importância do processo empírico, quase autodidático, de ensino/aprendizagem do músico popular, que observa atentamente a realização do fenômeno musical *in loco*, nos bares, praças, casas de espetáculo, etc. A grande maioria de brasileiros, que não têm como pagar pelos serviços de professores particulares, aprende a tocar e/ou cantar não só através de frequentes observações, mas pelas revistas e métodos de bancas de jornal, além de conversas e pequenas aulas com os músicos e professores da noite que, de forma humana e altruística, passam parte dos seus conhecimentos para os muitos órfãos de um ensino formal de música popular no Brasil, por incrível que isso possa parecer aos olhos tanto de brasileiros como de estrangeiros, profunda e eternamente extasiados com a qualidade de nossa música popular! (Teixeira, 2006, p. 12)

O grande percussionista brasileiro Oscar Bolão, em seu livro *Batuque é um privilégio* (2003), relata como se deu o seu processo de aprendizado:

Quando tomei a decisão de me tornar músico profissional - e lá se vão quase trinta anos -, esbarrei na enorme dificuldade em conseguir material didático que possibilitasse o meu aprimoramento. O que se via nas prateleiras especializadas eram métodos e mais métodos vindos de fora. Eram trabalhos voltados para o Rock ou para o jazz e que davam ênfase à aplicação de rudimentos de caixa da escola americana. Para um jovem interessado em ritmos brasileiros, pouco ou quase nada havia. Nas escolas oficiais, o ensino da percussão era dirigido quase exclusivamente para a música sinfônica. As melhores fontes para o aprendizado eram então, os discos, os espetáculos e os redutos de samba e choro. Gafieiras, biroscas, bares e quadras de ensaio que eram as minhas salas de aula. (BOLÃO, 2003, pg.10)

Em evidência na citação, dentro do aspecto musical, no que se refere àqueles conhecimentos que são passados pela tradição oral, está o "tocar de ouvido". Essa expressão compreende, segundo COUTO (2009, p.91) o ato de "criar, atuar e ensinar músicas sem o uso da notação escrita". Porém, a prática dessas ações mediadas por uma abordagem formal de ensino, como o uso da grafia, por exemplo, tem sido reconhecida como podendo elevar o desenvolvimento musical de seus adeptos. O que reforça a tese de que a prática direcionada pode fazer com que um percussionista que podemos chamar de prático atenda ao mercado de trabalho.

Em contrapartida, conforme observado:

Na cultura da música popular existe a crença, equivocada, da não necessidade de estudo para a sua aprendizagem, atribuindo-se a aquisição de conhecimentos e habilidades musicais ao talento, ou ao dom divino – principalmente por ser um repertório marginalizado durante muito tempo por instituições de ensino formal de música. (COUTO, 2009, pg. 91)

Além disso, uma característica fundamental para a compreensão do lugar da percussão nas práticas folclórico-artístico-culturais é exatamente sua contextualização nesse campo, envolvendo muitas vezes ritos religiosos, ou mesmo outras práticas que vão além da mera apresentação musical. A esse respeito, tomando como exemplo o caso do Maracatu Rural, tem-se que:

O Maracatu Rural é um folguedo, uma manifestação coletiva, em que as pessoas assumem e vivenciam determinada representação, com seus personagens e histórias.

Sua apresentação é composta pelo desfile de uma *corte real*, *baianas* e *arreia-más* ou *tuxaus* (*caboclo* com um cocar de penas de pavão), rodeados pelos *caboclos de lança* e complementados por personagens como o *mateus*, a *catirina* e a *burra*. Estes personagens dançam ao som de uma orquestra de percussão e metais (cuíca, caixa, surdo, gonguê e trombone) que toca entre os desafios de versos improvisados pelo mestre do grupo. O folguedo é ligado ao período carnavalesco, época em que seu sentido social junto à sua comunidade de origem se torna mais vivo. (VICENTE, 2005, p. 27)

Daí se depreende como não se pode pensar a prática musical nesses casos fora do seu contexto social mais amplo, não se tratando a formação desses músicos da busca pelo virtuosismo técnico ou mesmo por uma profissionalização – valores comuns ao fazer musical radicado na música erudita europeia. Trata-se, sim, da manutenção de tradições culturais e/ou religiosas.

Ainda a esse respeito, Ribeiro destaca:

A *performance* musical abordada por meio da relação entre música e religião pode revelar aspectos importantes para a compreensão dos seus fundamentos simbólicos, sociais e culturais. A união do fenômeno religioso com a música na construção da *performance* produz um trânsito entre o sagrado e profano nos espaços da vida diária, bem como naqueles entendidos como espaços de exercício religioso. Assim, o processo de ritualização performática produz uma relativização dos conceitos de sagrado e profano, ligando a religiosidade popular e a institucionalizada em alguns pontos e produzindo choques em outros. (RIBEIRO, 2013, p. 263)

4. A identidade musical entre a tradição e a academia

A noção de hibridismo tem sido recorrentemente utilizada por diversos pesquisadores na área dos estudos musicais e etnomusicológicos quando se trata de buscar identificar as especificidades que caracterizam e dão destaque à música brasileira – particularmente aquela definida como música popular urbana (PIEIDADE, 2011; FREIRE & SANTOS, 2013).

Destacam-se aqui dois aspectos dessa fusão de gêneros ou matrizes musicais e que constituiriam traços marcantes da identidade musical brasileira – e que repercutiriam no processo como se dá a formação do percussionista pernambucano, grupo alvo deste estudo: por um lado, a expectativa de proficiência em linguagens musicais muito diversas quanto a suas origens ou características musicais específicas, sejam elas sonoras, técnicas etc.; por outro, o esforço por estender elementos ou procedimentos de um gênero a outro. Tendo-se já feito referência ao primeiro ponto ao longo deste artigo, a seguir algumas considerações acerca do segundo ponto.

No contexto acadêmico, o fazer musical acontece muitas vezes como fruto do esforço consciente por combinar técnicas, sejam instrumentais ou composicionais, de diferentes procedências para produzir resultados novos que atendam às expectativas estéticas

e de mercado no qual esteja inserido. Os ritmos tradicionais brasileiros ao longo das últimas décadas e, à medida que são inseridas nos meios de ensino formal e que passam a conviver com outras abordagens musicais, tem se dado a esse processo.

Ezequiel observa:

Com uma frequência cada vez maior, o músico popular brasileiro se depara com situações que envolvem a adaptação de ritmos tradicionais para um contexto polirrítmico e/ou de fórmulas ímpares de compasso. Em comparação com a diversidade de material voltado ao estudo de improvisação melódico/harmônica, há pouquíssimas opções didáticas para quem pretende se aperfeiçoar em fluência rítmica, e talvez nenhum material publicado que sistematize a aplicação de tais conceitos preservando as características tradicionais dos ritmos brasileiros. (EZEQUIEL, 2014, p. 7)

O que se vê como corriqueiro no ensino tradicional difundido pelo ocidente é a predominância no domínio da leitura e escrita musical. Um dos pontos negativos desse formato é que o músico não faz relação do que aprende com o seu cotidiano. Já nos meios populares, é comum a compreensão equivocada da não necessidade de estudo para a vida profissional, além de ser corriqueira a opinião de que tais habilidades são advindas do talento, e esse, por sua vez, é inato.

A formação musical de todo percussionista está ligada geralmente à prática em conjunto. Porém, e isso ocorre com mais frequência no segmento popular do que erudito, o que se explica porque para um percussionista erudito vivenciar práticas orquestrais pressupõe-se que ele já tenha desenvolvido certas habilidades que não são requeridas no meio popular.

5. Considerações finais

No que diz respeito à relação entre a aprendizagem da execução de instrumentos percussivos no contexto de práticas culturais tradicionais e uma formação propriamente dita do percussionista com vistas a uma atuação profissional, vê-se que tal relação é, por vezes, de complementaridade, inclusive nisso se identificando a participação de uma exigência social que condiciona a atuação do músico, como educador, ou mesmo como intérprete, a uma formação acadêmica, como menciona Bolão (2003). A aquisição de um conjunto de conhecimentos práticos e teóricos que capacite os percussionistas a responder por tudo que deles pudesse ser requisitado musicalmente, inclusive uma prática de leitura fluente. Isso tanto no âmbito popular, quanto no erudito.

A reflexão aqui feita, destacadamente aos percussionistas pernambucanos, indica que a notação musical e seu aprendizado não é indispensável para a prática musical, e que o mercado de trabalho pode absorver aqueles que não possuem uma formação acadêmica, mas sem dúvida é uma vantagem para o músico que a tem. Fica claro que em determinados trabalhos o conhecimento dos signos musicais poupa tempo em ensaios e recursos financeiros.

A partir desse processo de análise entre a vivência da tradição e a formação acadêmica, no que diz respeito ao universo da percussão no estado de Pernambuco, pode-se enxergar pontos distintos em suas especificidades, considerando e relacionando seus elementos musicais e como eles interagem no mercado de trabalho.

A relação entre o contato com as tradições culturais no seio das quais se originam os ritmos típicos do estado e a experiência de formação e de atuação num viés acadêmico é, prioritariamente, de complementaridade.

Constatou-se a existência de ações por parte do percussionista que podem aprimorar sua vida profissional. Àqueles que fazem parte de contextos em que seu aprendizado e práticas se dão através da oralidade, deve-se incentivar, quando se almeja à profissionalização, a busca por conhecimento teórico musical, sendo este um potencializador de suas habilidades, não prejudicando em nada a cultura e a tradição de onde é proveniente sua formação, ao passo que para o percussionista de formação acadêmica, que tem vivido uma explosão de composições contemporâneas baseadas em gêneros nativos da cultura popular, saber executar tais obras não será feito através apenas da leitura de transcrições de padrões musicais, que depende também de outros elementos que fazem parte dessas ações, mas que escapam à sua codificação numa partitura, tais como: gestos, corporalidade e sonoridade, além dos inúmeros aspectos fraseológicos que caracterizam o idiomatismo presente em cada gênero em questão.

Essa pesquisa se baseou no diálogo entre duas frentes musicais, que emergiram de lugares diferentes da história, mas que hoje encontram-se no mesmo bojo da música urbana, que a sociedade moderna tem tratado como bem de consumo.

Ao final dessas análises, foi possível concluir que aqueles que transitam nos meios da tradição e da academia têm mais possibilidades junto ao mercado de trabalho, podendo atuar em várias frentes.

Assim, espera-se que o texto contribua para que a bibliografia voltada para o universo do percussionista e seus fenômenos aumente, visto se tratar de um campo ainda carente de estudos que dêem conta da complexidade que o envolve.

Referências

- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, 2000, p. 5-14. Disponível em:
<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/02/num02_cap_01.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2016.
- COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89-104. Disponível em:
<<http://www.uemg.br/openjournal/index.php/modus/article/view/767/483>>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- DANTAS, Gledson Meira. *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*. 2011. Dissertação. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2011. Disponível em:
<<tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6576/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2014.
- EZEQUIEL, Carlos. *Aplicando Polirritmia e Métricas Ímpares aos Ritmos Brasileiros: Estudos Sobre Samba e Baião*. 2014. 34 p. Memorial (Programa de Pós-Graduação em Música na modalidade Mestrado Profissional) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- FREIRE, G. A.; SANTOS, R. dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.162-169. Disponível em:
<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/28/num28_full.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2016.
- NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a15.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2016.
- PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2016.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221>>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 243-264, dez. 2013. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/124/100>>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- TEIXEIRA, Marcelo. *Oscar Bolão: Ensino de percussão e bateria brasileira e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. 2006. 56 p. Monografia (Licenciatura plena em Educação artística com a habilitação em Música) – Centro de Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.
- VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social*. Recife: Associação Reviva, 2005.

