

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

MARIEL PEREZ PINO

Minha vida é o Rock and Roll: processos educativos na prática social do
Rock entre músicos da cidade de São Carlos

**São Carlos
2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

MARIEL PEREZ PINO

Minha vida é o Rock and Roll: processos educativos na prática social do
Rock entre músicos da cidade de São Carlos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestrado em Educação. Área de Concentração: Educação / Linha de pesquisa: Práticas Sociais e Processos Educativos.

Orientadora: Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly

São Carlos
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

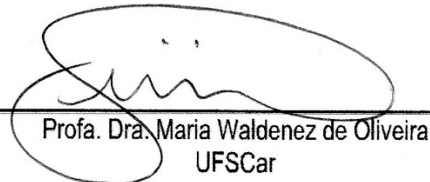
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Mariel Perez Pino, realizada em 22/02/2018:



Prof. Dra. Ilza Zenker Leme Joly
UFSCar



Prof. Dra. Maria Waldenez de Oliveira
UFSCar



Prof. Dra. Margarete Arroyo
UNESP

AGRADECIMENTOS

*Gratidão para revigorar a alma
Gratidão para aconchego do coração
Gratidão para sorrir discretamente
Gratidão para viver intensamente
Gratidão para a Paz¹*

Os dicionários da língua portuguesa definem o verbo “agradecer” como um manifestar de gratidão, um render graças, uma retribuição. E cá estou para agradecer. Meu coração está encharcado de Gratidão neste momento.

O primeiro e principal agradecimento é a Deus, inteligência suprema e fonte inesgotável de Amor. Logo em seguida, agradeço ao Mestre que viveu em Nazaré e que deixou um “referencial teórico” que jamais estará ultrapassado.

Luiz Carlos Perez Pino, meu Pai, uma das pessoas mais fortes que pude conhecer. Passou por situações difíceis e aqui está conosco. Obrigado Pai, tento me esforçar para retribuir todos os seus esforços para que eu pudesse ter uma vida melhor.

Izabel de Fátima Rio Perez Pino, minha Mãe, a pessoa mais inteligente que conheci. Obrigado pelo exemplo e por estar sempre me apoiando. Sempre que estive em situações angustiosas você foi a pessoa que revigorou minha alma.

Agradeço aos familiares que, direta ou indiretamente, fizeram parte dessa jornada. Especialmente agradeço ao meu saudoso avô Francisco, por tanto me incentivar a prosseguir tocando.

Amigas e amigos, quanta gratidão. Não quero correr o risco de citar nomes porque meu coração sentirá o pesar do esquecimento. Agradeço profundamente a cada um (a) de vocês pelos momentos preciosíssimos de convivência, pelas palavras acolhedoras e por aturarem as minhas muitas mensagens via *whatsapp*. Faço agradecimento especial para minha querida amiga Débora Monteiro do Amaral, que hoje é professora da UFES e que foi aluna dessa mesma linha de pesquisa. Você sabe que, sem a sua ajuda e incentivo, não estaria aqui. Muito obrigado!

Profª. Dra. Ilza Zenker Leme Joly, sou muito grato por desenvolver pesquisas sob sua orientação há tanto tempo. Você é o exemplo de profissionalismo e de pessoa que caminha em coerência com o que “se lê” e o que “se faz”. Tenho plena certeza de que não teria terminado este Mestrado se não fosse por sua ajuda, seja em âmbito acadêmico ou nas intensas e delicadas situações de saúde que acometeram minha família, em especial a meu Pai. Muito obrigado por estar presente neste momento de minha vida.

Agradeço às professoras Margarete Arroyo e Maria Waldenez de Oliveira pelas valiosíssimas contribuições como integrantes da banca de arguição e defesa desta pesquisa. Obrigado, do fundo de meu coração!

Agradeço aos músicos de Rock da cidade de São Carlos que participaram desta pesquisa. Não me esquecerei dos momentos das entrevistas e da importância que tiveram e tem para o cenário musical desta cidade.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio a esta pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar.

¹ Breve texto reflexivo que elaborei para um sentimento que revigora minha alma: a Gratidão.

Toco Raul, mas é Raul quem realmente me “toca”²

Não precisei perder o medo da chuva
O que perdi, mesmo, foi o medo de viver à sombra de alguém

Passei a caminhar para ser quem verdadeiramente sou
E não ter que me esforçar para ser um sujeito “normal”
E fazer tudo “igual”
Ou ter que seguir naquela velha opinião formada sobre tudo

NÃO!

Nesta caminhada com a vida, aprendi a tentar outra vez
Compreendendo que devo seguir tentando ser uma pessoa melhor
E jamais deixar minha consciência convencer as paredes do quarto

Para, apenas, dormir tranquilo
Quando, em verdade, no fundo do coração,
Saberia que não era nada daquilo

Sigo valorizando as coisas do coração para prosseguir na certeza de que o Amor me
move na caminhada para ser uma pessoa melhor

Tendo Fé em Deus

Tendo Fé na Vida

Tentando e (re)tentando quantas vezes forem necessárias...

² Elaborei este texto me baseando em algumas letras de Raul Seixas. O título do texto é uma alusão ao que ficou conhecido como “Toca Raul”, que são pedidos que pessoas fazem durante shows. Como músico, toco músicas de Raul Seixas. No entanto, as mensagens de Raul me “tocam” durante a vida.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo estudar e compreender os processos educativos da prática social do Rock por meio das trajetórias de vida de músicos de Rock da cidade de São Carlos. Os pressupostos teóricos partem de uma perspectiva de que o Rock é uma prática social e dessa prática decorrem processos educativos. Dessa forma, autores como Oliveira *et al.*, Brandão, Chacon, França, entre outros, constituíram a base para compreender o Rock enquanto prática social, tanto da perspectiva da educação como da música. Outros autores, tais como Freire, Fiori e, novamente Brandão, embasaram os conceitos de educação e Joly, Severino, Souza, Green, Lacorte, Galvão e outros constituíram as bases dos conceitos referentes à educação musical. O procedimento metodológico utilizado para a coleta de dados foi o método de História Oral, no qual os colaboradores, nesse caso, músicos de Rock, compartilharam suas histórias musicais e de vida, em encontros amigáveis com o pesquisador. Escuta, valorização do outro, convivência e solidariedade foram aspectos importantes nesta relação pesquisador/colaborador. Como autores de referência para História Oral foram utilizados Thompson, Meihy, Holanda e Alberti. A organização dos dados tomou como ponto de referência a Análise de Conteúdo, em especial aquela descrita por Franco. O que se revelaram como processos educativos foram aqueles relacionados às aprendizagens musicais e os que possibilitaram que os músicos pudessem ter uma vida com mais plenitude, que contemplam aspectos das relações humanas e da vida de maneira geral. Aspectos como a importância da família como mediadora de processos educativos musicais e humanos, assim como a escola e as aprendizagens no interior do grupo de amigos surgem de maneira efetiva na vida desses músicos como decorrência da prática social no ambiente do Rock.

Palavras Chaves: Processos Educativos, Rock, Educação Musical.

ABSTRACT

The goal of this research was to study and to understand the educational processes from the social practice of Rock through the trajectories of the lives of some musicians from São Carlos. The theoretical purposes start from a perspective that Rock is a social practice and that through this practice the educational processes occur. Therefore, authors such as Oliveira *et al.*, Brandão, Chacon, França, among others, constituted the basis for comprehending Rock as a social practice, both from the educational perspective and from music itself. Other authors such as Freire, Fiori and, again, Brandão supported the educational concepts, and Joly, Severino, Souza, Green, Lacorte, Galvão and others constituted the basis of the concepts regarding the musical education. The methodological proceeding used for the data collection was the “História Oral” method, in which the collaborators, in this case, Rock musicians, shared their musical and life stories in friendly meetings with the researcher. The hearing, the appreciation of the other the act of living with others and the solidarity were important aspects in this relation between researcher and collaborator. The authors used as reference to the “História Oral” method were Thompson, Meihy, Holanda and Alberti. The organizing of the data had as a reference point the Content Analysis, especially the one that was described by Franco. What came to be revealed as educational processes were those that were related to the musical learning, what made possible for the musicians to live their lives more fully and to contemplate the human relations and the life aspects in general. Some aspects like the importance of the family as a mediator of the musical and the human educational processes as well as the school and the learning within a group of friends emerge in the lives of these musicians in an effective manner as a result of the social practice in the Rock environment.

Keywords: Educational Processes, Rock, Musical Education

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. “Sonata” que meu pai comprou em 1986. Este disco do Elvis foi o que "mudou" minha vida.....	14
Figura 2. Apresentação com minha primeira banda, Malvina's, no bar Voador (São Carlos/SP), no ano 2000.....	17
Figura 3. Reportagem que noticiava a criação do curso de Licenciatura em Música da UFSCar	19
Figura 4. Segregação racial: bebedouros diferentes que demonstram a segregação racial da sociedade estadunidense.	43
Figura 5. Estudantes brancos defendendo a segregação racial nas escolas.	44
Figura 6. População negra reivindicando seus direitos contra a segregação na educação escolar.	44
Figura 7. Linchamento de duas pessoas negras ocorrido em 1919.....	45
Figura 8. Howlin’ Wolf e sua banda.....	51
Figura 9. Louis Jordan e sua banda. Destaque para a formação instrumental com os instrumentos de sopro.....	52
Figura 10. Hank Williams e seu grupo.	53
Figura 11. Reportagens do Jornal O Globo de, respectivamente, 02 de janeiro, 22 e 04 de fevereiro de 1957.....	68
Figura 12. Músicos colaboradores desta pesquisa.	95
Figura 13. Gravador de voz acoplado ao Samsung J5.....	105
Figura 14. Interface do aplicativo Voz Ativa.....	108
Figura 15. Utilizando o teclado digital para fazer correções e/ou adaptações.....	109
Figura 16. Exemplo de transcrição de texto no aplicativo.....	109
Figura 17. Recurso que reduz a velocidade de reprodução do áudio.....	110
Figura 18. Utilização de dois monitores para a organização dos dados.	112
Figura 19. Exercício de análise da entrevista de Daniel Dellelo.	115
Figura 20. "Palquinho" da UFSCar.....	157
Figura 21. Apresentação da banda Tarja Preta no palco do “Caaso”.	157
Figura 22. Alguns dos discos gravados pelos músicos colaboradores dessa pesquisa	167

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

CAASO	Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira
DCE	Diretório Central dos Estudantes
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Da sonata à pesquisa: contando um pouco de minha trajetória com a Música	11
Capítulo 1 - Rock, Educação e um pouco de história	31
Sexo, drogas, Rock and Roll, dinheiro e...?	32
Origens e desenvolvimento do Rock	40
Rock transviado?	61
Rock como prática social	72
Educação como possibilidade de plenitude humana	75
Capítulo 2 - Caminhos metodológicos: a cada esquina o Sol resplandece e indica o rumo a ser trilhado	83
Escolha da história oral como método para coleta de dados	86
História da história oral	88
Método de história oral e procedimentos utilizados para a coleta de dados	91
Um pouco sobre São Carlos	98
As entrevistas	101
Da gravação a transcrição	104
A gravação das entrevistas	105
Transformando o áudio em texto: algumas possibilidades	107
Organização e análise dos dados	112
Capítulo 3 - Vivências e escutas: trilhando caminhos para os processos educativos	119
Vivências e escutas em ambientes familiares: primeiros contatos com o Rock e aprendizagens musicais iniciais	126
Vivências e escutas: da adolescência a profissionalização	135
Vivências em âmbito escolar: a escola como espaço motivador para as aprendizagens musicais	136
Escutas e vivências: a importância da escuta para as aprendizagens musicais	141
Vivências e escutas: interfaces entre educação musical formal e aprendizagens informais de música	145
Vivências e escutas: formação de bandas e motivação ao ver/escutar outros músicos de Rock	154

Vivências e escutas: vivendo como músico de Rock	164
- Vivências e escutas: processos educativos proporcionados pelo Rock para uma vida com mais plenitude.....	171
- “ <i>A turma do fundão é a primeira escola do Rock</i> ”	172
Considerações	178
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICE A	186
APÊNDICE B	187
ANEXO A	190

Da sonata³ à pesquisa: contando um pouco de minha trajetória com a Música

Nunca deixe que lhe digam
Que não vale a pena
Acreditar no sonho que se tem
Ou que seus planos
Nunca vão dar certo
Ou que você nunca
Vai ser alguém⁴

Para expor os motivos que me levaram a estruturar esta pesquisa, revisitarei aspectos que envolvem minha trajetória de vida. Enquanto educador musical, músico e pesquisador, compreendo que as vivências que compuseram minha trajetória foram essenciais para a construção do projeto de estar *no* e *com* o mundo. Valorizar o passado para compreensão do presente é um processo que faz parte da minha caminhada enquanto pessoa (incompleta) que busca estar em constante processo de melhoramento. Portanto, reflito no sentido de significar minha existência sem desvencilhar as trajetórias (profissionais e de vida) que compuseram o meu viver, assim como Cortella (2016) ressalta:

Nós somos uma só pessoa, e só uma; a isso chamamos indivíduo, ou seja, o que não se divide. Por isso, não existe vida ‘profissional’, ‘vida familiar’, vida pessoal’. O que há é a vida da Pessoa: com inúmeras ocorrências concomitantes (CORTELLA, 2016, p. 13).

Quero destacar que chegarei ao tema investigativo desta pesquisa, mas acho importante frisar que um espaço de apresentação de trajetória de vida envolve lembranças que “mexem” com nossas emoções. Por isso, reitero que a historicidade de minha caminhada enquanto pessoa *no* e *com* mundo pode vir “encharcada” de histórias que constituíram o que sou, que reluzem no projeto de mundo que escolhi para viver. Assim sendo, a escrita desta breve trajetória poderá conter momentos de emotividade e reflexões que se aproximam a um livro autobiográfico com tendências poético-tonais.

Na interconexão das situações que perpassaram o período da infância até o presente momento, esta apresentação foi escrita com o auxílio do mesmo procedimento

³ Sonata era a forma a que nos referíamos aos aparelhos que tocavam discos de vinil (LP).

⁴ Trecho da letra “Mais uma Vez”, de autoria de Renato Russo e Flávio Venturini.

metodológico utilizado nas entrevistas com os músicos⁵ de Rock: o método de história oral. Com o mesmo recurso tecnológico utilizado nas entrevistas, apertei o “*rec*” do gravador e comecei a narrar um pouco de minha história com a música. Posteriormente, escutei e descrevi as principais ideias, fazendo adaptações e acrescentando algumas informações. No processo de voltar ao passado fui pesquisador e “colaborador” ao mesmo tempo. Conforme será possível perceber ao longo deste texto de apresentação, os acontecimentos que perpassaram minha vida foram fundamentais para a escolha da temática desta pesquisa. Por isso, reforço a questão de compreender a importância do passado para fazer correlação com o presente. Para melhor compreensão dessa perspectiva, trago as reflexões de Silva, P. (2014):

Sei que é cada vez mais frequente o número de pessoas que negam o valor do passado: “Isso já passou, não vale”. “A experiência vivida não tem mais interesse algum. O que vale é o agora”. Quem assim pensa, é como se estivesse sempre começando, num novo nascimento, sem nenhuma experiência anterior, já que avaliam ter perdido valor e interesse no que passou (SILVA, P., 2014, p. 21)

Considerando que já me adiantei quanto aos procedimentos metodológicos utilizados para a coleta de dados, que envolvem o uso da história oral, gostaria de aproveitar este momento para informar que muitas etapas desta dissertação foram escritas com a contribuição de fontes orais. Um exemplo disso aconteceu no capítulo 1, em que utilizei depoimentos de artistas que viveram a época de surgimento do Rock para a elaboração do texto.

Singelamente lembro-me da infância e perpasso os anos com profunda gratidão a tudo que me aconteceu. Meu pai sempre foi um homem muito trabalhador. Estudou até a quarta série, perdeu a mãe quando era jovem e desde os 7 anos teve que trabalhar. Pessoa que tem dificuldade em ler com fluidez, mas que possui saberes de vida que admiro bastante. Ao se aposentar, continuou trabalhando como eletricista de carro para poder realizar seu maior sonho: “dar estudo” aos filhos e filha.

Com minha mãe não foi diferente. Também estudou até a quarta série, trabalhou como empregada doméstica e auxiliar em uma fábrica de toalhas daqui de São Carlos. Na gravidez do primeiro filho deixou o trabalho da fábrica e se dedicou a ser uma mãe esplêndida que, aliás, é até hoje.

⁵ Os músicos de Rock foram os colaboradores desta pesquisa.

Foi em um ambiente de dificuldades financeiras que cresci. Nos meus três primeiros anos morei na casa dos fundos do meu avô e foi ali que a fascinação pela música começou. Tenho guardado no coração as lembranças da minha saudosa tia *Thê*, por sua benevolência e carinho para conosco. Ela teve paralisia infantil e subsequente problemas com o desenvolvimento do corpo, especialmente da cintura para baixo. As pernas dela eram pequenas, a coluna muito curvada e não podia caminhar. Essas dificuldades não tiraram a alegria dela de viver. Deixou este plano muito jovem, aos 46 anos de idade.

Na convivência com minha tia, ficava ouvindo discos de artistas sertanejos, música infantil, Jovem Guarda, dentre outros. Minha paixão pela música teve início naqueles momentos. Como não tinha um aparelho para tocar discos de vinil, ficava no quarto dela escutando música. Dessa forma, as lembranças que tenho até os 3 anos de idade foram de brincar no quintal do meu avô e ouvir música com minha tia.

Em 1986 meu pai terminou as adaptações da casa que tinha comprado e nos mudamos para lá. Nesta mudança, nos presenteou com uma “sonata⁶” para escutarmos os discos. Não deixei de ouvir música com minha tia, mas a frequência diminuiu por conta de nos encontrarmos menos. Continuei ouvindo os discos de música infantil e comecei a ouvir alguns discos de meu pai. Ao ter contato com estes discos, não entendia nada do que estava sendo cantado, mas aquele som muito me agradava e estimulava a emotividade que adentrava em meu coração. O som que vinha destes discos era de Elvis Presley, o homem que mudou minha vida. Eu tinha por volta de 4 anos de idade.

Meu pai era fã de Elvis e me tornei fã deste cantor revolucionário para a história da música do século XX. Ficava fascinado com a maneira com que ele cantava, sua performance no palco, suas roupas. Por isso, se o marco de minha história com a música teve início com minha tia, pude consolidar esta paixão a partir da escuta dos discos de Elvis Presley de meu pai. Escutar aquela fase do *rock and roll* da década de 1950 literalmente mudou minha vida.

A imagem a seguir é da “Sonata” que meu pai comprou em 1986. Este disco de Elvis Presley foi o que mais escutei quando criança.

⁶ Sonata era a forma a que nos referíamos aos aparelhos que tocavam discos de vinil.



Figura 1. “Sonata” que meu pai comprou em 1986. Este disco do Elvis foi o que “mudou” minha vida.

Antes de prosseguir, gostaria de fazer um adendo que tem relação com a importância de Elvis Presley em minha vida e, conseqüentemente, com a trajetória que culminou nesta pesquisa.

Em 2013 fui a um show no Sesc de São Carlos e vi que na plateia estava presente um recente “cover” de Elvis Presley, que reside na cidade. Por gostar muito de Elvis, fui falar com ele. Para minha surpresa, no mesmo instante em que perguntei como era ser cover de Elvis, ele respondeu: “*você não é o Mariel?*” Ele ampliou a pergunta, explanando: “*Quer entrar⁷ para minha banda*”?

Aceitei o convite e desde 2013 integro a banda deste cover de Elvis da cidade de São Carlos. O que não sabíamos é que, em dezembro de 2015, ele seria o cirurgião responsável pela retirada de um tumor maligno (T3) do intestino de meu pai. Na ocasião, tinha levado meu pai para fazer exame de colonoscopia e o resultado revelou a presença

⁷ O instrumento que toco profissionalmente é o contrabaixo elétrico.

de um tumor que estava quase obstruindo o intestino por completo. O que também não sabíamos é que, “curiosamente”, a cirurgia de urgência seria iniciada às 17h30 do dia 10 de dezembro de 2015, momento exato em que a lista de aprovados (as) do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) foi disponibilizada no site. Diante da tensão em que me encontrava na sala de espera do centro cirúrgico do Hospital Estadual de Américo Brasiliense, tive um pouco de alívio ao ver minha aprovação no mestrado. Como meu pai é fã de Elvis, essa coincidência nos leva a “brincar” que ele foi “operado” pelo Elvis.

Talvez este adendo possa parecer desvinculado à trajetória que estou expondo, mas tentarei justificá-lo. Quando este “*Elvis cover*” fez o convite para integrar sua banda, em questão de milésimos de segundos, recordei-me da infância e da importância de Elvis para minha vida. Aceitei no mesmo momento. Já na fase de estudo do referencial teórico do mestrado, lembrei-me de Freire (2014), quando discorre sobre a possibilidade de interconexão entre as situações vividas:

Às vezes, nós é que não percebemos o “parentesco” entre os tempos vividos e perdemos assim a possibilidade de “soldar” conhecimentos desligados e, ao fazê-lo, iluminar com os segundos, a precária claridade dos primeiros” (FREIRE, 2014, p. 26).

Apresentar acontecimentos desta natureza auxiliam no entendimento da perspectiva que estou trazendo, na qual procuro reforçar como se deu essa imbricação e destacar a importância das experiências entre o passado e presente. Sobre a presença do Rock em minha vida, também ressalto que estes acontecimentos auxiliam na compreensão da escolha do Rock enquanto temática para pesquisa e da presença (e importância) dele em minha trajetória.

Prosseguindo ao que estava relatando, a fase de escuta dos discos de Rock iniciada na infância perdura até o momento em que escrevo este texto introdutório. A trajetória que envolve a vontade para aprender um instrumento musical e a subsequente formação de vínculos de amizade por causa do Rock foi trilhada de duas maneiras: na escola e na vila em que cresci.

Começo pela escola.

Em 1990, aos seis anos, comecei a frequentar uma escola municipal de educação infantil chamada Lauro Monteiro da Cruz, na Vila Monteiro (São Carlos). Posteriormente, também neste bairro, estudei todo o ensino fundamental na Escola

Estadual Arlindo Bittencourt (1991-1998) e o ensino médio na Escola Estadual José Juliano Netto (1999-2001), na Vila Nery.

A vontade em aprender a tocar um instrumento musical surgiu quando estava nos primeiros anos do ensino fundamental, especificamente na segunda série⁸, em 1992. Foi a partir daí que muita coisa mudou em minha vida.

Quando comentava com professores (as), inspetores (as) ou estudantes sobre vontade em aprender um instrumento musical, ouvia frases desestimulantes, como: “*para tocar tem que ter talento*”, “*música não dá dinheiro*”, “*músico não quer saber de coisa séria*”. O impacto destes comentários foi tão marcante que passei a acreditar que o que me diziam era verdade. Com oito anos de idade passei, então, a “compreender” que o que me restava era apenas ouvir música. Ainda me lembro de ouvir os discos e fitas cassete no meu quarto imaginando como seria gratificante se pudesse tocar um instrumento.

Mas, algo ainda me “cutucava” e uma pergunta ficava em minha consciência: será mesmo que não consigo e não posso tocar?

Nessa quase anulação da vontade de tocar comecei a me dedicar aos esportes. Fiz “recreação⁹” na Escola Municipal de Educação Infantil Lauro Monteiro em todas as tardes de 1994 e 1995. Como tínhamos aulas de várias modalidades esportivas, participei de quase todas (exceto as práticas com o futsal) e literalmente aprofundei-me na natação. Comecei a treinar diariamente e posteriormente entrei em uma escola de natação. Gostava bastante de nadar e tive sorte de ir bem às competições dessa escola. Ao pensar em seguir como esportista fui, novamente, assolado por frases do tipo: “*para nadar tem que ter dinheiro*”, “*para nadar tem que ter patrocinador*”. O resultado foi a quase desistência da natação.

Meu pai não tinha condições financeiras para continuar pagando as aulas, mas continuei na escola por meio do convite para participar da equipe de nadadores (as) da referida escola. Cheguei a ir bem às competições, mas a pressão exercida por meu pai e minha mãe sobre a questão financeira me fez desistir.

Já quase terminando o ensino fundamental (na antiga 8º série), a vontade de tocar reapareceu e fui, desestimulado, mais uma vez, como diz Paulo Freire (1994), por essa maneira fatalista de pensar. No entanto, ao ingressar no Ensino Médio, em 1999, decidi que ninguém iria estragar meu sonho de aprender um instrumento musical. Essa vontade

⁸ Nome dado ao atual segundo ano do ensino fundamental I.

⁹ “Recreação” era o nome dado as atividades esportivas oferecidas por essa escola municipal de educação infantil para crianças de 7 a 11 anos.

de tocar ganhou força na convivência com os amigos da mesma turma do primeiro colegial¹⁰, que já tocavam e chegaram a formar uma banda chamada “Sentados no Sofá”.

Nesse ano (1999) troquei uma correntinha de pulso por um violão da marca Tonante, que era de um amigo que morava na mesma vila que eu. Comecei a aprender princípios do contrabaixo elétrico neste violão, que tenho guardado até hoje. Como minha vontade de tocar era grande, meu pai me presenteou com um contrabaixo, no natal de 1999.

Em janeiro do ano 2000 fiz um mês de aula de contrabaixo elétrico em uma escola de música de São Carlos e tive que parar por conta do fator financeiro. O fato de ter parado com as aulas não me fez desistir. Neste mesmo ano formei minha primeira banda de Rock, chamada Malvina's, na qual aprendi muito com o guitarrista dessa banda, Thiago Zepon. Ele me ensinava a tocar as músicas no contrabaixo e mostrava as melhores posições no braço do instrumento. Boa parte do que aprendi no baixo elétrico veio das vivências com este músico.

Neste mesmo ano (2000) comecei a tocar com outros músicos da cidade, sempre em bandas de Rock. Passei a estar cada vez mais imerso no universo do Rock, ampliando meus vínculos de amizade e aprendendo a tocar a partir das vivências com esses músicos.



Figura 2. Apresentação com minha primeira banda, Malvina's, no bar Voador (São Carlos/SP), no ano 2000.

¹⁰ Nome dado ao primeiro ano do ensino médio.

Tendo explicitado a trajetória que me levou a formar as primeiras bandas, gostaria de tecer algumas palavras sobre o Rock. O Jardim Mercedes, vila em que cresci após ter me mudado da casa de meu avô, era uma região de tráfico de drogas. Desde criança presenciei prisões e mortes de traficantes e perdi amigos em assassinatos, no vício em drogas ou em penitenciárias. Algumas pessoas daqui da vila ainda estão em situação de privação de liberdade desde que formei a primeira banda de Rock, em 2000.

No ciclo que se repete no decorrer dos anos, muitas pessoas dessa região tendem a estar em ambientes de criminalidade ou uso de drogas. Expor esta realidade é uma forma de ressaltar que, no meu caso, além da educação “de casa”, foi pelo Rock que me distanciei destes ambientes.

Este afastamento teve início na escola, quando estava na antiga sexta série, em 1996, e conheci bandas como *Black Sabbath*, *Metallica*, *Iron Maiden* e passei a me aproximar dos amigos (da escola) que também gostavam deste gênero musical. O Rock, fazendo parte de minha cultura, não condizia com o que vivenciava na vila em que morava. Ouvia canções da banda “Legião Urbana”. que diziam para “amarmos as pessoas como se não houvesse amanhã” e via muito desamor nesta localidade. Por isso, estar no círculo de convivência do Rock me fez despertar para o mundo, para a minha consciência de presença *no* e *com* o mundo.

Prosseguindo os estudos no ensino médio e já no terceiro colegial (nome dado àquela época), em 2001, tive a feliz oportunidade de ser convidado para integrar a banda *Blues the Ville*. Este grupo estava ganhando espaço no cenário do Blues de São Carlos e região e os músicos já tinham bastante experiência. Continuei nesta banda até 2013, ano em que ela encerrou as atividades. Gravamos dois discos, viajamos pelo Brasil e exterior e sou muito feliz por ter passado este tempo com estes músicos, que os considero irmãos.

Ao entrar para a banda *Blues the Ville* passei a ter contato com músicos profissionais¹¹ e comecei a pensar na possibilidade de fazer um curso de licenciatura em Música. Cogitando esta possibilidade a meu pai, ouvi que deveria “fazer engenharia”, porque “dava” dinheiro e ele não teria como “bancar” os estudos caso fosse aprovado em uma universidade fora de São Carlos. Momento difícil de minha vida.

Desestimulado, continuei tocando na *Blues the Ville* e fiz alguns meses de cursinho a noite. Na ocasião (2002), não tínhamos um volume de shows muito grande e

¹¹ O profissionalismo aqui apresentado não está relacionado à formação acadêmica em Música. São profissionais que trabalham exclusivamente com Música, seja em apresentações, aulas ou qualquer outra atividade musical. No capítulo 3 discorrerei sobre o conceito de “profissional” em Música tendo como aporte as considerações de Lucy Green (2002).

não tinha conhecimento teórico de música para ministrar aulas de contrabaixo. Apenas tinha feito algumas aulas e “tirava” músicas de ouvido.

Neste momento de vida fiquei desestimulado e pensei em trabalhar em qualquer área. No entanto, em 2003, recebi a notícia de que a UFSCar ofertaria um curso de Licenciatura em Música. Fiquei tão extasiado com a notícia que tenho até hoje a reportagem que recortei do jornal de junho deste mesmo ano (2003).



Figura 3. Reportagem que noticiava a criação do curso de Licenciatura em Música da UFSCar

Um pouco mais motivado, comecei a estudar e fui aprovado na segunda oferta do vestibular desse curso, entrando para a graduação em 2005.

Sinto necessidade de fazer mais um adendo para este momento.

Diferentemente da primeira oferta do vestibular, a segunda oferta do processo seletivo contou com a prova de conhecimentos específicos de música, realizada concomitante à prova do vestibular da Vunesp. Como nunca tinha estudado teoria musical, fiz aulas com o baterista Danilo Hanssem, que tocava comigo na banda *Blues the Ville*. Essas aulas foram muito importantes para minha aprovação no vestibular e contribuíram para a minha postura enquanto educador musical.

Relato este acontecimento pelo fato de ter tido sorte em ter um professor excelente, que tinha uma didática que pouco vivenciei em qualquer outro ambiente de ensino de música, inclusive quando fui aluno da graduação. Por isso, essas aulas preparatórias para o processo seletivo me incentivaram a prestar licenciatura em música e reforçaram a concepção que estava concebendo acerca da educação musical. Até hoje ensino alguns conceitos de rítmica baseando-me naquelas aulas de 2004.

Ao ingressar na graduação estava mais experiente enquanto músico. Externamente ao ambiente acadêmico continuei atuando como contrabaixista da banda *Blues the Ville* e nos espaços acadêmicos participei de grupos que tocavam gêneros musicais distintos do Rock e Blues, tais como Samba, Baião, Jazz, Chorinho dentre outros. Além disso, atuei por cinco anos tocando contrabaixo elétrico, flauta doce e percussão na Orquestra Experimental da UFSCar.

Cursando as disciplinas da graduação, ainda no primeiro ano do curso, passei a refletir continuamente sobre os processos educativos que não se restringiam às aprendizagens musicais que aconteciam nos espaços de ensino e prática musical coletiva. Por isso, comecei a me aproximar de autores (as) que discorriam sobre a possibilidade de uma educação musical que não se restringisse¹² à exclusividade da técnica musical. Amparei-me em educadores (as) musicais que apresentavam preceitos de uma educação musical que possibilitava formação humana e focasse, recorrendo a Koellreutter, no humano como objetivo da educação musical (BRITO, 2001).

Para melhor entendimento de como construí minha concepção acerca da educação musical, sinto necessidade de fazer o último adendo dessa apresentação. Será possível perceber que este adendo não está sincronizado perfeitamente com os acontecimentos que venho apresentando. No entanto, trazê-lo para este momento faz-se necessário para melhor compreensão de minha perspectiva frente à educação musical.

Ao cursar as disciplinas “Percussão I” e “Percussão II” fiquei fascinado pelo pandeiro e passei a estudá-lo com mais afinco. Concomitante aos estudos técnicos, busquei referenciais que abordavam a utilização do pandeiro em processos de educação musical. Não encontrei¹³ muitos autores (as) que tratavam do tema, mas quando estava em uma oficina ministrada por “Dona” Josette Feres, da qual tenho muito respeito e admiração, ouvi: “*todo (a) educador (a) musical deveria tocar pandeiro*”. Essa reflexão me confortou quanto ao pensamento que vinha formando a respeito do instrumento.

Mas, por que cito o pandeiro e qual a relação com minha postura na educação musical?

Em 2008, a Orquestra do Estado de São Paulo (OSESF) esteve em São Carlos para realizar as atividades do projeto “Osesf Itinerante”. Na ocasião, além do concerto

¹² Quando discorro sobre a “não restrição”, não quero dizer que estou “deixando de lado” o estudo da teoria musical. Compreendo que estudar música, em suas diversificadas manifestações e teorias, é fundamental para a formação na educação musical.

¹³ Esse período compreende os anos de 2006 a 2007.

oferecido no *campus* da UFSCar, foram propostas oficinas com os (as) musicistas da orquestra e uma palestra com o maestro.

Esta palestra foi realizada no período da tarde no teatro do Sesc de São Carlos, no mesmo dia do concerto, marcado para às 20h. Durante a palestra comecei a ficar muito inquieto com a perspectiva que o maestro apresentava frente a alguns aspectos da educação musical. O ápice ocorreu quando ele disse que a orquestra que regia não tinha musicistas advindos de cursos de bacharelado ou licenciatura em Música. Ele associou este fato argumentando que faltavam alunos (as) e professores (as) de excelência nas universidades brasileiras. Como era possível a interação com ele, levantei a mão e o questionei dizendo que essa perspectiva era um pouco generalizada e não condizia com a verdade.

Independente da especificidade do (a) professor (a) que ele estava se dirigindo, argumentei que o Brasil tinha, por exemplo, professores (as) de excelência na percussão, citando o pandeiro. No entanto, ao dizer isso, fui interceptado por ele, que disse: “*mas, pandeiro, qualquer um toca*”. Respondi a ele: “*e você, toca pandeiro?*”

Ele respondeu: “*não, mas sou amigo de “fulano” (muito famoso que prefiro não inserir o nome)*. Respondi a ele: “*sua resposta não se justifica, posso ser amigo do Papa e não ser católico*”.

Após esse acontecimento fui embora da palestra. No entanto, não queria perder o concerto. Por “ironia” do destino este maestro dedicou uma música a mim: “*ao garoto do pandeiro da palestra*”.

Por que relato esta história?

Porque trilhei e trilho minha caminhada distanciando-me da maneira de pensar semelhante a apresentada por este maestro. A desqualificação a gêneros ou instrumentos musicais é algo que busquei e busco evitar e, assim como aconteceu com o pandeiro, desqualificação desta natureza também acontece no Rock.

Como exemplo cito o filme “Whiplash: em busca da perfeição (2014)”, dirigido por Damien Chazelle. Nele, há uma cena que mostra um “lembrete” que fica no quarto do baterista Andrew (Miles Teller), com a seguinte informação: “*se não tem habilidade acabará tocando numa banda de Rock*”.

Trazer os exemplos do pandeiro e do Rock é uma forma de destacar o que chamo hierarquização musical. Hierarquizar a música é reforçar posturas radicais, seletivas e preconceituosas. Trilhando um caminho oposto à postura de hierarquização musical que construí minha perspectiva enquanto graduando. Aproximando-me de posturas

apresentadas por Kater, Koellreutter, Joly, Gainza, dentre outros, construí e estou em constante processo de reflexão acerca de uma educação musical cada vez mais humanizadora. Os preceitos a que me refiro relacionam-se a pensar uma educação musical que

promove processos educativos humanizadores, que agrega pessoas, que acolhe aqueles que têm desejo de fazer música. Falamos de uma educação musical que está no processo de desenvolvimento de pessoas, construindo e ativando memórias afetivas e culturais, criando identidades, permitindo que as pessoas, através da música, possam compreender o mundo e fazer parte dele. Portanto, falamos da música como parte da educação (JOLY; SEVERINO, 2016, p. 20).

Estes preceitos permearam a trajetória que trilhei durante a graduação¹⁴. Cada vez mais próximo destes (as) autores (as), tive vontade de iniciar um caminho de pesquisa em educação musical. Essa vontade resultou em um projeto de iniciação científica que teve início em 2006, sob orientação da professora Ilza Zenker Leme Joly.

Partindo da perspectiva de que a educação musical não se restringe a aspectos exclusivamente musicais, e também contempla processos educativos que podem proporcionar uma vida mais plena, o objetivo da pesquisa foi investigar, identificar, analisar e compreender como esses processos educativos se deram em ambientes formais e informais de prática musical.

No primeiro ano, em 2006, a pesquisa teve como colaboradores (as) crianças que faziam aulas de musicalização na UFSCar e crianças que participavam de uma obra social da cidade de São Carlos. Na renovação da iniciação científica, em 2007, os objetivos da pesquisa mantiveram-se os mesmos, mas o campo da pesquisa foi a Orquestra Experimental da UFSCar, tendo como colaboradores (as) adolescentes e adultos que participavam desta prática musical.

Esta pesquisa de iniciação científica revelou resultados que reforçam como as práticas musicais podem proporcionar processos educativos que incluem especificidades de teoria e técnica musicais, e também aspectos que contribuíram para a compreensão da concepção de educação musical humanizadora na qual, conforme Joly e Severino (2016, p. 20) destacaram acima, a “música como parte da educação”.

Terminando a graduação, em 2008, fui aprovado no processo seletivo para professor substituto do mesmo curso em que me formei, exercendo o cargo no período de 2009 a 2011. Esta experiência foi importante para minha formação, na qual pude

¹⁴ E que continuo trilhando enquanto músico, educador musical e pessoa caminhante *no e com* o mundo.

vivenciar, com alunos e alunas, propostas que se aproximavam de uma educação musical que não fosse exclusivista¹⁵ da ementa da disciplina, e que se voltasse para a formação humana. O objetivo do planejamento das aulas voltou-se a proporcionar o diálogo entre os (as) alunos (as), evitando, assim como aponta Freire (2014), posturas bancárias, na qual eu fosse (apenas) o responsável por “depositar” o conteúdo aos graduandos (as), como “detentor” do conhecimento.

Concomitante à prática docente na Licenciatura em Música, atuei no curso de Educação Musical a distância do sistema UAB-UFSCar, exercendo os cargos de tutor virtual e professor. Ao término de meu contrato como professor substituto, em 2011, atuei como supervisor pedagógico de polos do curso de Educação Musical a distância e como professor de música do ensino fundamental II e médio em uma escola de educação básica de São Carlos.

A partir do segundo semestre de 2012 atuei prioritariamente como músico. O trabalho com a educação musical não cessou, mas limitou-se ao cargo de tutor virtual do curso de Licenciatura em Educação Musical do sistema UAB – UFSCar.

Em meados de 2013 a banda *Blues the Ville* encerrou suas atividades. Como tinha me dedicado desde 2001 a tocar prioritariamente com esse grupo, passei a integrar outros conjuntos musicais. Continuei atuando como contrabaixista dos projetos de Blues, integrei grupos de música brasileira, mas atuei prioritariamente com bandas de Rock.

De 2013 até o atual momento (2018), em relação aos grupos de Rock, integro um grupo de tributo a Raul Seixas chamado “*Ouro de Tolo*”, um grupo que faz cover a Elvis chamado “*Leo Presley & A Máfia de Memphis*”, um tributo a Paralamas do Sucesso e Titãs chamado “*Maracutaia*”, um grupo que só toca Jovem Guarda chamado “*Numa Brasa Mora?*” e outros grupos que esporadicamente me chamam para atuar como “*freelance*”.

Gostaria de esclarecer que estou esmiuçando minha trajetória para mostrar que o afastamento temporário das atividades acadêmicas foi importante para a realização dessa pesquisa. Neste momento, recorro novamente a Silva, P. (2014, p. 21), quando diz: “a fim de dar continuidade a uma jornada, é importante lembrar e ressignificar o já vivido”. Por isso, convivendo mais intimamente com os músicos revisitei minha história de vida e profissional, que teve início quando ouvia os discos de Presley de meu pai. Tocar o

¹⁵ Novamente reforço que não há dicotomia entre estudar música e atuar visando pensar na formação humana. Por isso, quando me refiro a “não exclusividade” é para demonstrar que, concomitante ao conteúdo da ementa da disciplina, caminhei buscando propostas voltadas para o “*humano* como objetivo da educação musical”.

repertório *cover* de bandas de Rock também auxiliou na aproximação com os músicos¹⁶ de Rock da cidade de São Carlos.

Foi a partir das vivências musicais com estes músicos que comecei a pensar em um projeto de mestrado que tivesse o Rock como temática. Revisitando as situações vividas antes da graduação e voltando a tocar com estes músicos após 7 anos de imersão em ambientes acadêmicos, pensei em elaborar um projeto que tivesse como colaboradores músicos de Rock da cidade de São Carlos. O motivo maior amparava-se na possibilidade de compreender o Rock não apenas como gênero musical.

Assim como aconteceu em minha vida, percebia que o Rock não era apenas um gênero para estes músicos. Ele proporcionava aprendizagens musicais, mas também propiciava a formação de vínculos de amizade e estava presente nas relações familiares. O que percebia era que o Rock, como comumente é chamado, era um “estilo vida”. No entanto, para além de compreendê-lo como esse “estilo de vida”, a perspectiva que vinha formulando aproximava-se dos preceitos que tinha pesquisado na iniciação científica, que estão relacionados aos processos educativos em práticas sociais.

De forma geral, comecei a pensar em um projeto em que pudesse contemplar o Rock enquanto prática social e que tivesse como colaboradores, músicos de Rock da cidade de São Carlos. Considerando a experiência que tinha tido na iniciação científica, a perspectiva seria de empreender uma pesquisa para investigar como ocorrem os processos educativos decorrentes da prática social do Rock, incluindo aspectos musicais e sociais.

Com a ideia ainda em andamento, o próximo passo foi pensar em uma linha de pesquisa para submeter o projeto. Para a perspectiva que estava delineando, a linha “Práticas Sociais e Processos Educativos”, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos era a mais adequada. Para auxiliar neste processo, prestei o processo seletivo como aluno especial da disciplina “Estudos em Práticas Sociais e Processos Educativos II”, oferecida no segundo semestre de 2015, na qual tive a satisfação em ser aprovado.

A participação como aluno especial nesta disciplina reforçou minha intenção em submeter o projeto à linha. O contato com professores (as) e estudantes da pós-graduação me motivou a ter certeza da escolha desta linha e a estruturar o projeto de acordo com o

¹⁶ No capítulo da metodologia detalharei como foi o processo de escolha dos colaboradores da pesquisa. Para este momento, adianto que são músicos que eventualmente tocam outros gêneros musicais, mas são especialistas em tocar Rock. Outro aspecto que será apresentado nesse texto vincula-se ao entendimento do Rock enquanto prática social.

que vinha pensando. Toda essa trajetória resultou em minha aprovação no processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, na qual ingressei em março de 2016, dando início a essa pesquisa.

Dessa forma, após traçar um pouco da minha trajetória profissional e de vida, me encaminho para a parte final dessa apresentação. Para isso, retomarei alguns dos aspectos apresentados para expor a questão de pesquisa e objetivos.

Durante minha vida, cresci ouvindo coisas fatalistas. Sim, chamo de “coisas” porque não vejo outro sentido a não ser pensar nas características negativas e desastrosas que carregam. Vindo de uma família menos favorecida socialmente, percebi que sempre que surgia a possibilidade de ações que pudessem melhorar nossas vidas, algo nos freava, num misto de “bondade” e imposição de limite. Assim como destaca Paulo Freire (1994), não nos era permitido o “inédito viável” e as vivências eram, como ele ressalta, “situações limite”, camufladas no que o autor chama de falsas generosidades.

Desde criança vivenciei essas imposições. Sei que pode parecer um tanto quanto “distinto”, mas acabei me tornando, desde a tenra idade, um “rebelde consciente”. O Rock contribuiu para que eu pudesse questionar os padrões vigentes na localidade em que vivia e aos que via na televisão/mundo. Quando ouvia a música Faroeste Caboclo, da banda Legião Urbana e com letra de Renato Russo, cujo trecho diz: *“não entendia como a vida funcionava, discriminação por causa da sua classe e sua cor”*, encontrava alguém que também questionava e que confortava minhas reflexões sobre a vida. Não entendia o motivo de as pessoas serem preconceituosas ou se importarem com a cor da pele. Pensava: por que isso infere na forma das pessoas se relacionarem? O Rock me ajudou (e ajuda) bastante neste processo.

Pude encontrar semelhante rebeldia nas leituras de Paulo Freire, quando o autor cita sua trajetória em “Pedagogia da Esperança”, enfatizando:

A minha rebeldia contra toda espécie de discriminação, da mais explícita e gritante a mais sub-reptícia e hipócrita, não menos ofensiva e imoral, me acompanha desde minha infância. Desde a mais tenra idade que reajo, quase instintivamente, contra toda palavra, todo gesto, todo sinal de discriminação racial. (FREIRE, 2014, p. 199).

Já na graduação, o caminho percorrido seguiu uma trajetória de leitura de referenciais teóricos que tratavam da importância da educação na formação das pessoas, como possibilidade de plenitude humana e com amorosidade. Essa busca pelos referenciais se intensificou quando iniciei a iniciação científica e continua trazendo

reflexões importantes para o meu “*estar sendo*” no e com o mundo, no sentido de poder me posicionar de forma compromissada e sincera; não pelo jogo manhoso e pela falsa generosidade; mas, sim, pela possibilidade de auxiliar em mudanças que possam transformar a realidade aprisionada em que pessoas possam estar vivendo, permeada pelo medo que as conforma, “estacionadas” nessa imposição de limites. Caminhando no sentido do compromisso amoroso e solidário com o mundo e as pessoas que convivo, aproximo-me do que Freire (1979) pensa sobre estar compromissado:

O verdadeiro compromisso é a solidariedade e, a maneira para alcançá-la, é através de um comprometimento consciente, ou seja, de pessoas que estão no mundo para agir e transformar a realidade, principalmente em situações que as pessoas se encontram convertidas em coisas (FREIRE, 1979, p. 9).

Diante da exposição dos fatos da minha vida, que vão da fascinação pela música quando criança, imposição de limites “externos” para tocar, aprendizagens musicais, aprovação no curso de graduação e profissionalização como músico, escolhi a linha “Práticas Sociais e Processos Educativos” por saber que estava contemplaria o olhar que estava sendo delineado ao Rock enquanto prática social.

Conforme ressaltai, um aspecto relevante para elaborar o projeto de pesquisa está vinculado quando passei a perceber que as relações que se davam entre os músicos de Rock da cidade de São Carlos eram similares as que tinham acontecido comigo, em que o Rock não se limitava a gênero musical, proporcionava vínculos de amizade, aprendizagens e vinculava-se ao conceito de práticas sociais da linha de pesquisa “Práticas Sociais e Processos Educativos”.

Beras (2015) auxilia na compreensão que me amparei para pensar o projeto:

Em síntese, o rock é um fenômeno que condensa uma forma específica de construção do indivíduo que, por sua vez, racionaliza o mundo (...) pensar o rock dessa maneira, é pensá-lo em uma perspectiva de importância no desenvolvimento da sociabilidade humana (BERAS, 2015, p. 14).

Outro aspecto motivador decorreu de o fato deste projeto estar atrelado à uma linha de pesquisa na área da Educação, na qual a temática do Rock não é muito explorada no Brasil. Em relação à presença desta temática em pesquisas na área da Música e Educação Musical, é possível destacar que, no período que compreende os anos de 2007 a 2016, nenhuma publicação da Revista Brasileira da Associação Brasileira de Educação

Musical (ABEM) abordou a temática do Rock. Neste mesmo período, a Revista Opus, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), também não contou com nenhuma publicação que contemplasse esta temática. Estes dados auxiliam na compreensão de que a temática do Rock ainda carece de publicações e pesquisas na área da música e educação musical. Este aspecto é reforçado por França (2012, p. 71), ao ressaltar que “o rock é um gênero musical de grande impacto sonoro e expressivo que tem sido pouco aproveitado na educação musical”.

Sobre a presença deste tema em eventos acadêmicos, somente em 2013 ocorreu um evento de âmbito nacional¹⁷, que foi o I Congresso Internacional de Estudos do Rock¹⁸, realizado na Universidade Unioeste, em Cascavel (PR) com a co-promoção da Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) – Argentina. Em 2015 ocorreu a segunda edição desse congresso.

No site do evento há um trecho¹⁹ da apresentação que reforça a pouca presença do Rock em atividades acadêmicas:

A importância do rock na formação cultural e política das mais variadas camadas sociais e dos mais diversos povos não vem sendo considerada por eventos acadêmicos. Afinal, trata-se de um profícuo campo de análise para as ciências humanas e sociais, como bem expressam os inúmeros estudos realizados nas áreas da História, Artes, Música, Letras, Sociologia, Antropologia, Educação, entre outras. Alguns congressos, por sua vez, vêm dedicando alguns de seus simpósios temáticos a esse assunto, mas entendemos a importância de construir um espaço em que o rock seja o tema central de um encontro acadêmico e científico.

A apresentação destas informações não apenas serviu para motivar na escolha desta temática, mas também serviu para justificar a realização dessa pesquisa. Beras (2015) destaca a relevância das pesquisas que envolvem o Rock, ressaltando aspectos que convergem e validam o estudo na temática:

O rock tem relevância como objeto de estudo social, pois tem autonomia enquanto objeto de estudo, com características próprias e tempos próprios. Postulamos que o rock nasce de determinadas condições colocadas pela sociedade e reestrutura essas condições, vindo a modificar comportamentos sociais e tornar-se logo um marco societário, ou seja, um fenômeno estruturado e estruturante que configura uma atitude determinada e diferenciada dos indivíduos

¹⁷ Este evento foi intitulado como “internacional” e contou com a colaboração de produções advindas de outros países da América do Sul, mas foi o primeiro a ter alcance nacional envolvendo a temática do Rock.

¹⁸ O site do evento encontra-se disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/>

¹⁹ Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/presentation.xhtml>

perante a sociedade. Argumentamos assim que, para entender a sociedade de meados do século XX até os dias de hoje, é imprescindível compreender o fenômeno do *rock and roll* (BERAS, 2015, p. 12).

Conforme é possível perceber, esta apresentação contemplou aspectos que envolvem minha trajetória, sempre com a intenção de expor os caminhos que me levaram a escolha desta temática. Após as vivências dentro e “fora” dos ambientes acadêmicos elaborei o projeto de pesquisa que trouxe o Rock como prática social e os músicos de Rock como colaboradores. Por isso, a questão de pesquisa foi estruturada da seguinte maneira:

- Que processos educativos decorrem da prática social do Rock entre músicos de Rock da cidade de São Carlos?

Tendo a questão de pesquisa formulada, o objetivo principal foi estruturado com a perspectiva de:

- Investigar, analisar e compreender os processos educativos da prática social do Rock, tendo os músicos de Rock como colaboradores da pesquisa.

Os objetivos específicos foram estruturados com a perspectiva de compreensão de como ocorreram as aprendizagens musicais e dos processos educativos proporcionados pelo Rock para que os músicos pudessem ter uma vida melhor, com mais plenitude. Por isso, foram estruturados com a finalidade de:

- Investigar, analisar e compreender como ocorreram os processos educativos referentes às aprendizagens musicais na trajetória de cada um dos músicos de Rock;

- Investigar, analisar e compreender os processos educativos proporcionados pelo Rock para que os músicos pudessem ter melhor plenitude de vida.

Esta dissertação está dividida em três capítulos e as considerações finais. O primeiro capítulo está subdividido entre três eixos importantes: a) no primeiro trago um texto reflexivo destinado a abordar as dimensões alcançadas pelo Rock juntamente com os aspectos concernentes às origens e história do Rock; b) na segunda parte apresento pressupostos teóricos sobre práticas sociais, trazendo a significação dada ao Rock enquanto prática social; c) na última parte dedico-me a expor a perspectiva de educação que ampara essa pesquisa, na qual compreendo que a educação pode possibilitar plenitude humana que se faz a partir de processos mútuos de conscientização e nos “saberes para

crescer no amor”, relacionados aos processos humanizadores que perpassam e permeiam a vida de cada pessoa.

O capítulo 2 é destinado a apresentação dos aspectos relacionados à metodologia, nos quais detalharei os procedimentos metodológicos utilizados nas etapas da pesquisa. Por considerar que estou utilizando fontes orais em muitos momentos desta dissertação e por ter optado pelas entrevistas pelo método de história oral, busquei aprofundar aspectos voltados a oralidade e ao método de história oral. Este capítulo ainda inclui a descrição dos procedimentos utilizados em outras etapas da pesquisa, tais como a descrição da classificação da pesquisa, a forma de organização e análise dos dados, dentre outros.

No capítulo 3 apresento a categoria elaborada para a análise e discussão dos dados, com ênfase para os processos educativos relacionados às aprendizagens musicais e os processos educativos propiciados pelo Rock para que os músicos pudessem ter melhor plenitude de vida, considerando os preceitos apresentados no capítulo 1.

Por último, trago as considerações finais nas quais discorro sobre os aspectos centrais da pesquisa, fazendo apontamentos relacionados às contribuições e horizontes que envolvem esta temática e estes colaboradores.

Antes de dar prosseguimento ao capítulo 1, gostaria de fazer algumas observações sobre como a escrita foi concebida para esta dissertação.

A primeira delas refere-se à escrita em primeira pessoa. Compreendo que esta forma de escrita vem sendo utilizada nas pesquisas qualitativas, mas gostaria de ressaltar que esta opção foi planejada em comunhão nas reuniões de orientação. O que estou querendo relatar é que, apesar de escrever em primeira pessoa, esta pesquisa não seria possível sem o trabalho conjunto advindo da orientação da Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly. Portanto, a opção em escrever na primeira pessoa é apenas uma forma de tornar o texto mais fluente e melhor compreensível.

Em relação à linguagem utilizada, gostaria de ressaltar que, sempre que possível, farei referência a homens e mulheres como “pessoas”. A opção em escrever desta maneira é uma forma de não incorrer em exclusivismo de gênero; principalmente pela histórica violência e dominação empreendida contra as mulheres.

A opção em escrever desta maneira advém da perspectiva que carrego, na qual compreendo que mudar a linguagem é uma forma de atuar para a transformação de um mundo mais justo, igualitário e humano. Reforço esta perspectiva amparando-me na concepção de Araújo-Olivera (2014), quando discorre sobre o caráter machista e dominador que a linguagem pode carregar:

O termo ‘homens’, utilizado geralmente como sinônimo de gênero humano, ou ‘professor’, ou ‘camponeses’, como plural de outros substantivos, não inclui as pessoas do gênero feminino, reforçando a invisibilidade das mulheres como sujeitos históricos (ARAÚJO-OLIVERA, 2014, p. 52).

Por isso, distanciar-me da linguagem machista é uma atitude de comprometimento solidário em busca de um mundo melhor.

Outro aspecto que gostaria de destacar refere-se aos momentos de poeticidade que poderão contemplar esse texto. Ter momentos em que a escrita se caracteriza pela poeticidade ou tende à “boniteza das palavras” não denota falta de seriedade. Sobre este aspecto, apresento preceitos de Freire (2014) que corroboram com a perspectiva que estou apresentando:

[...] em matéria de linguagem há algo mais a que gostaria de referir-me. Algo que jamais aceitei, pelo contrário, que sempre recusei – a afirmação ou a pura insinuação de que escrever bonito, com elegância, não é coisa de cientista. Cientista escreve difícil, não bonito. O momento estético da linguagem, me pareceu sempre, deve ser seguido por todos nós não importa se cientistas rigorosos ou não. Não há incompatibilidade nenhuma entre a rigorosidade na busca da compreensão e do conhecimento do mundo e a beleza da forma na expressão dos achados. Seria um absurdo que a compatibilidade se desse ou devesse se dar entre a feiura e a rigorosidade (FREIRE, 2014, p. 100).

Não pretendo deixar a seriedade da escrita “de lado”, apenas gostaria de relatar que sinto-me mais confortável ao escrever com uma linguagem que seja de fácil compreensão e que tenha, como essência, a busca pela “boniteza” da escrita, conforme os preceitos supracitados por Freire (2014).

Capítulo 1 - Rock, Educação e um pouco de história

Este capítulo está organizado, basicamente, em três partes. Na primeira parte discutirei sobre algumas das dimensões alcançadas pelo Rock para posteriormente discorrer sobre suas origens e desenvolvimento. Na segunda parte apresento o referencial teórico sobre práticas sociais para fazer correlação com a perspectiva de compreender o Rock enquanto prática social. Na terceira parte dedico-me a expor a perspectiva de educação que ampara esta pesquisa, na qual a educação pode contribuir para que as pessoas possam viver com mais plenitude, por meio de processos mútuos de conscientização e nos “*saberes para crescer no amor*”, que estão relacionados aos processos humanizadores que perpassam e permeiam a vida de cada pessoa.

Antes de adentrar à primeira parte, gostaria de fazer breves considerações acerca de algumas das escolhas terminológicas vinculadas a temática do Rock. Para melhor delineamento destas explanações, trago um questionamento: Rock ou *rock and roll*?

Comumente é possível identificar a presença dos termos “Rock” e “*rock and roll*” em falas de apresentadores (as) de programas de rádio e televisão, em artigos sobre bandas, em propagandas de festivais e outras situações. Um exemplo bastante presente em situações como estas é o dito popular “*bom e velho rock and roll*”.

Por isso, retornando à questão acima, qual termo deve-se utilizar?

Neste ponto é importante destacar que não há consenso entre pesquisadores (as) quanto à questão terminológica que envolve esta temática. Friedlander (2010) discorre sobre este aspecto:

Cada livro sobre rock vem com sua própria definição do termo. Alguns autores utilizam ‘rock and roll’ para denotar a música dos anos 50 e ‘rock’ para representar os estilos subsequentes (FRIEDLANDER, 2010, p. 12).

Chacon (1985) também aborda o assunto e apresenta a maneira que escolheu para se referir a esta temática:

Inclusive, para não criar confusão, falemos de agora em diante em Rock (com maiúscula) quando nos referirmos ao clima, ao espírito de todos aqueles movimentos musicais e de rock (com minúscula) quando nos referirmos especificamente ao período pós-Beatles e pré-punk (CHACON, 1985, p. 7).

Para esta pesquisa utilizarei a terminologia “Rock” (começando com letra maiúscula) para me referir ao gênero musical e todas as suas proporções, o que inclui

associá-lo como prática social, estilo de vida dentre outros aspectos. Sempre que fizer menção a “*rock and roll*”, estarei me referindo ao primeiro dos subgêneros que derivam do Rock, surgido na década de 1950. Refiro-me que é o primeiro, pois, como será observado no decorrer deste capítulo, o que inicialmente foi chamado *rock and roll* tomou proporções maiores e agregou subgêneros que incluem o *hard rock*, *heavy metal*, *punk rock* dentre tantos outros.

Sexo, drogas, Rock and Roll, dinheiro e...?

Antes de adentrar aos aspectos que remetem às origens do Rock, gostaria de fazer algumas considerações acerca de algumas das dimensões alcançadas pelo Rock. O objetivo destas considerações será expor e discutir aspectos que frequentemente estão associados ao Rock, mas também apresentar aspectos relevantes que nem sempre tem a devida atenção quando se discorre sobre esta temática.

Para começar, gostaria de ressaltar que é difícil escrever sobre Rock sem pensar em polêmica, palavra que o acompanha desde seu surgimento. Gênero musical que se propagou pelo mundo a partir da década de 1950, influenciou no comportamento de pessoas, esteve inserido em movimentos da juventude (contestatórios ou não), virou moda e faz parte de uma indústria musical que tem um ciclo ininterrupto de faturamento milionário.

No entanto, se o Rock alcançou tais proporções, as discussões acerca da temática também. Montanari (1993) ressalta que discutir a temática do Rock é tarefa que requer atenção:

O rock tem sido a música mais ambígua que o século XX já conheceu. Por um lado, cresceu em nome de uma suposta rebeldia, uma rejeição dos valores de uma sociedade conservadora que faz guerras e mata em nome do progresso. Por outro, entra no jogo dessa mesma sociedade, e ajuda a engordar suas contas bancárias. Atualmente se o rock e todos os seus subprodutos deixarem de existir, repentinamente, utopias à parte, podemos dizer amiúde que será uma quebra pior que a de uma bolsa de valores. Dentro da mesma ambiguidade, o rock trouxe alguns frutos benéficos, como para a indústria de instrumentos musicais. A indústria de guitarras, violões, pianos, baterias, sintetizadores e outros hoje conta com largo faturamento graças à rebeldia dos roqueiros (MONTANARI, 1993, p. 64).

Há décadas o Rock atrai multidões em estádios e figura entre os gêneros musicais que mais vendem discos, aspecto observável, por exemplo, com o grupo *The Beatles* e o

cantor *Elvis Presley*. A indústria musical possui parcela considerável de artistas de Rock que estão no topo das listas de faturamento em turnês. Um exemplo disso foi a turnê “360°”, da banda irlandesa *U2*, realizada entre 2009 e 2011, que tornou-se a mais²⁰ lucrativa da história. Paul McCartney também figura entre os (as) artistas mais ricos da história da música, tendo sua fortuna avaliada na “casa” dos bilhões de dólares.

Apresentar estes dados é uma forma de proporcionar entendimento de que o Rock faz parte de um mercado que fatura milhões anualmente e está presente nas relações de lucro da sociedade. Assim como Chacon (1985) destaca:

O rock (ou o disco) é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor ideológico ou lazer, como preferirem. Ele envolve um setor de produção, uma comercialização, propaganda, lucros, royalties, etc. (CHACON, 1985, p. 8).

O Brasil, principalmente no começo do século XXI, tornou-se “rota” das principais bandas de Rock e realiza festivais lucrativos que atraem milhares de fãs anualmente. Como exemplo, é possível citar os festivais *Rock in Rio*, *Lollapalloza*, dentre outros.

Aliado ao fator lucrativo, o Rock teve (e tem) sua imagem vinculada a excessos em bebidas alcóolicas e drogas, aspecto reforçado após a morte de (as) artistas por overdose e/ou excessos, como é o caso de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison. Na música “*Ideologia*”, cujo trecho diz: “*meus heróis morreram de overdose*”, Cazuza e Frejat fizeram alusão aos artistas de Rock que faleceram em decorrência dos excessos em drogas ou bebidas.

Compreendo que não é possível negar a associação do Rock aos excessos em bebidas e vícios em drogas. No entanto, a perspectiva que apresentarei nesta parte do capítulo compreende que o lado depreciativo ao Rock esteja (talvez) arraigado de generalização. Para melhor entendimento, trago alguns questionamentos:

- Todos (as) os (as) artistas ou pessoas que gostam de Rock consomem bebidas alcóolicas ou qualquer tipo de droga? O slogan “*sexo, drogas e rock and roll*” pode ser dirigido a TODAS as pessoas que gostam de Rock?

Prosseguindo às concepções historicamente construídas sobre o Rock, gostaria de apresentar outros aspectos que foram e ainda fazem-se presentes na depreciação que reflete a maneira de compreender o Rock.

²⁰ Até o ano de 2017 esta turnê ainda foi a mais lucrativa da história da música.

Desde a década de 1950 os setores religiosos mantiveram oposição aos artistas do chamado *rock and roll*. Em um primeiro momento, a oposição ateve-se à questão comportamental e ao direcionamento do Rock como música que se opunha a preceitos de divindade, com tendências “diabólicas”. DJ Fontaine²¹ (2001), baterista da primeira banda de Elvis Presley da década de 1950, auxilia no entendimento desta questão:

Quando Elvis surgiu, eles pegavam seus discos e queimavam em praça pública. Como disseram que era música do diabo, eles precisavam se livrar daquilo. Os Dj’s quebravam os discos. Àquilo era um sacrilégio marcial, ao menos tivessem ouvido os discos, não houve um palavrão sequer em nenhuma música dele. Eram apenas músicas que, comparado que se faz hoje, hoje é barra pesada (FONTAINE, 2001).

A partir da década de 1970, com o surgimento de grupos como o *Black Sabbath*, a oposição se manteve e o foco ainda esteve direcionado ao conteúdo “satanista” das letras. Em ambas as situações, havia o “medo” de que o Rock pudesse levar a juventude para a delinquência e caminhos “maléficos”.

Estas são algumas das características que auxiliam na compreensão de algumas das dimensões alcançadas pelo Rock, com destaque para as questões que envolvem o faturamento milionário da indústria musical, a associação do Rock aos vícios e excessos com bebidas e drogas e a oposição de setores religiosos. Seria possível expor outros aspectos que caracterizam as dimensões concernentes ao Rock, mas não é a intenção fazer este aprofundamento para este momento. No entanto, para prosseguir apresentando a perspectiva frente a esta temática, trago alguns questionamentos:

1) O Rock possui letras machistas, racistas ou homofóbicas?

Sim, com alguns grupos ou cantores.

2) O Rock tornou-se radical ou conservador?

Em alguns aspectos, sim.

3) O Rock foi ou é associado ao excesso em drogas?

Em alguns aspectos, sim.

Tendo estes questionamentos como fio condutor para o prosseguimento da exposição de minha perspectiva, tomarei como exemplo a questão número 1, referente aos conteúdos machistas, racistas e homofóbicos presentes no Rock. Baseando-me na

²¹ Depoimento extraído do documentário “*Good Rockin’ Tonight: the legacy of Sun Records*”.

assertiva de que há canções de Rock com conteúdos desta natureza, apresentarei, a seguir, alguns exemplos²² que evidenciam estas características.

O primeiro é da música “Bete morreu”, da banda Camisa de Vênus, que contém o trecho:

*Todos queriam Bete
Desejavam Bete
Sonhavam com Bete
Mas ela nem ligava*

*Um dia ela saiu de casa
Mas ao dobrar a esquina
Foi empurrada dentro de um carro
Pra deixar de ser menina*

*Amordaçaram Bete
Espancaram Bete
Violentaram Bete
Ela nem se mexeu
Bete morreu
Bete morreu*

A letra “Pequena Raimunda”, da banda Raimundos, contém o seguinte trecho:

*Feia de cara mas é boa de bunda
Olhe só é a pequena Raimunda
Se ela tá indo até que dá pra enganar
Se ela tá vindo não é bom nem olhar*

Conforme é possível observar, o primeiro exemplo é de uma letra com conteúdo marcado pela extrema violência contra as mulheres. Já o segundo, contempla o machismo e a subsequente “objetificação” da mulher, explicitamente de cunho sexual. Os conteúdos destas letras devem ser questionados em forma de luta a favor dos direitos das mulheres, sempre.

No entanto, visando proporcionar melhor compreensão da perspectiva que estou apresentando, sinto necessidade de expor exemplos que não são do Rock. O primeiro deles é de um samba chamado “Minha Nega na janela”, de Germano Mathias, também regravado por Gilberto Gil, cujo trecho diz:

*Minha nega na janela,
Diz que está tirando linha*

²² Optei em apresentar exemplos na língua portuguesa por uma questão de melhor interpretação. Compreendo que tais conteúdos se encontram (também) em letras de outros idiomas.

*Êta nega tu é feia
 Que parece uma macaquinha
 Olhei para ela e disse: vai pra cozinha
 Dei um murro nela e joguei ela dentro da pia
 Quem foi que disse que essa nega não cabia?*

O outro exemplo é um trecho da música “O teu cabelo não nega”, adaptação feita por Lamartine Babo a música “Mulata”, dos Irmãos Valença:

*O teu cabelo não nega, mulata
 Porque és mulata na cor
 Mas como a cor não pega, mulata
 Mulata eu quero o teu amor*

Por fim, o trecho da música “Cabocla Tereza”, de João Pacífico e Raul Torres, que diz:

*Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Esta cabocla eu matei
 É a minha história, dotor.*

Trazer estes exemplos é uma forma de ressaltar que temas como racismo, machismo e violência contra a mulher não estão presentes apenas no Rock. Como é possível perceber, os questionamentos feitos ante a temática do Rock também podem ser feitos em diversificados gêneros musicais. Neste ponto é importante destacar que o foco não é fazer defesa ao Rock, mas sim, destacar que ele não é o único gênero musical a apresentar letras com os conteúdos expostos.

Estas breves considerações tiveram por objetivo manifestar consciência frente a aspectos que envolvem a história do Rock, na qual compreendo que machismo, racismo, excessos em vícios, dentre tantos outros aspectos, ainda estão presentes nas dimensões que acercam o Rock.

No entanto, para prosseguir com a argumentação de minha perspectiva, gostaria de trazer algumas questões:

- Toda pessoa que tem o Rock como “estilo de vida” usa drogas ou consome bebidas alcoólicas?
- Há letras de Rock com conteúdo contestador que possibilitam reflexões ante às questões sociais, políticas e culturais?
- O Rock serviu ou serve como libertação frente a “normalidade” imposta socialmente?

- O Rock pode direcionar pessoas para caminhos mais amorosos na vida?

Assim como fiz anteriormente, utilizarei exemplos de letras de músicas para elucidar alguns aspectos. Para este momento focarei apenas no Rock. Entendo que outros gêneros musicais tratam de assuntos referentes aos questionamentos feitos acima, mas, o foco estará centrado na temática do Rock.

Começo com exemplos das letras de Raul Seixas.

Ainda no período da ditadura militar, Raul lançou seu primeiro disco solo, *Krig-ha Bandolo!*, de 1973, do qual duas músicas merecem atenção. A primeira delas chama-se “Mosca na Sopa”, na qual, metaforicamente, (Raul) coloca-se como a “mosca” do governo militar:

*Eu sou a mosca
Que perturba o seu sono
Eu sou a mosca
No seu quarto a zumbizar*

Neste mesmo disco, lançou a música “Ouro de Tolo”, na qual faz críticas ao “milagre econômico” divulgado pelo regime militar do general Médici. A alusão feita por Raul remete às falsificações de ouro feita por alquimistas e que suscitam a pensar que a propaganda promovida pelo governo militar era falsa.

*Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros por mês*

*Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73*

Esta letra não foi censurada pelo fato da censura não ter compreendido a mensagem. No documentário²³ sobre a vida de Raul Seixas, intitulado “Raul - O início, o fim e o meio”, Pedro Bial discorre sobre a música:

²³ Raul – O Início, o Fim e o Meio foi lançado em março de 2012 sob direção de Walter Carvalho.

Se você pegar a letra de Ouro de Tolo e contextualizar é inacreditável o que ele tira. Aquilo passava pela censura porque era inteligente demais. A censura não entendia que aquela música era muito mais subversiva do que, por exemplo, o último samba do Chico Buarque.

Caetano Veloso também argumenta sobre essa música nesse mesmo documentário:

A gravação de Ouro de Tolo com aquela orquestra, a composição como se fosse um pastiche das baladas de Roberto Carlos. Aquilo vai no fundo do coração, aquilo é profundo, aquilo é genial.

Na letra “Canção do Senhor da Guerra”, Renato Russo aborda a temática da guerra, na qual ironicamente retrata a “normalidade” do “uniforme lindo” e as “belíssimas” cenas de destruição, conforme trecho a seguir:

*Que belíssimas cenas de destruição
Não teremos mais problemas
Com a superpopulação
Veja que uniforme lindo fizemos pra você
E lembre-se sempre que
Deus está do lado de quem vai vencer*

*O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças*

Para as críticas ao governo, exponho trechos da letra “Pátria Amada”, da banda Inocentes, lançada na década de 1980:

*Pátria Amada, como eu pude acreditar
Em palavras vazias e promessas soltas no ar
Pátria Amada, você me decepcionou
Quando eu lhe pedi justiça você me negou*

*Pátria Amada, de quem você é afinal
É do povo nas ruas? Ou do Congresso Nacional
Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder!*

Expus estes exemplos como forma de elucidar que, se por um lado há letras com conteúdos preconceituosos e depreciativos, por outro, há muitas mensagens que são transpassadas e auxiliam na reflexão de situações vividas no mundo e/ou no contexto brasileiro.

Situação similar acontece com questões comportamentais e posturas de vida. Como exemplo, exponho o “*Girl Rock Camp Brasil*”, que constitui-se em um

acampamento musical exclusivo para meninas de 7 a 17 anos. O acampamento²⁴ foi criado há 14 anos em Portland (EUA) e atualmente há mais de cinquenta espalhados pelo mundo, inclusive no Brasil.

Informações do site²⁵ do evento proporcionam melhor entendimento desse projeto no Brasil:

[...] o “GIRLS ROCK CAMP BRASIL” é pioneiro no modelo, voltado para música e meninas, na América do Sul. O acampamento tem a duração de 1 semana e durante esta semana, meninas com idades de 7 a 17 anos são convidadas a ter uma experiência muito divertida e completa no mundo da música e do Showbizz, aprendendo a tocar um instrumento, formando um conjunto musical, fazendo uma composição própria, participando de atividades de socialização, de fortalecimento da auto estima, desinibição, trabalho em grupo e fechando com uma apresentação ao vivo da composição autoral, aberta aos familiares, amigos e toda a comunidade. O projeto que tem como foco principal promover a auto-estima, fortalecer laços de solidariedade, empoderamento e protagonismo infantojuvenil feminino, e para isso usa como meio facilitador e lúdico, a música.

A proposta supracitada é uma forma de evidenciar como o Rock pode auxiliar em questões sociais. Neste caso, o Rock está atrelado a uma dinâmica exclusiva para mulheres, na qual desenvolve-se aspectos relacionados a autoestima, socialização e posicionamento do público infanto-juvenil feminino na sociedade. Ainda no site²⁶ do evento, na descrição do método, há a seguinte informação:

Em meio a rodas de conversa, dinâmicas de entrosamento e apreciação musical falamos sobre as mulheres na música e a condição da mulher na sociedade. Trabalham no acampamento somente instrutoras mulheres, para um ambiente de referencial presente e positivo de mulheres musicistas.

Esta breve discussão foi elaborada de forma a expor características que envolvem aspectos das dimensões alcançadas pelo Rock. O objetivo ao trazer estas considerações está relacionado ao fato de que, frequentemente, há o olhar que associa este gênero musical a características depreciativas ou analisadas apenas por um lado da história. Por isso, a intencionalidade ao elaborar este texto foi apresentar o lado da história que já é

²⁴Informações disponíveis em:

<https://catraquinha.catractalivre.com.br/geral/familia/indicacao/acampamento-para-meninas-roqueiras-busca-financiamento-para-comprar-instrumentos/> Acesso em 07 de maio de 2017.

²⁵ Disponível em: <https://www.girlsrockcampbrasil.org/projects> Acesso em 07 de maio de 2017.

²⁶ Disponível em: <https://www.girlsrockcampbrasil.org/projects> Acesso em 07 de maio de 2017.

“contado”, mas (também) fazer argumentação a aspectos que comumente não tem a devida atenção e, quiçá, não são “contados” nos livros de história.

Na etapa a seguir discorrerei sobre aspectos que envolvem as origens e desenvolvimento do Rock. Optei em expor, juntamente ao referencial teórico, fontes orais de depoimentos de artistas que fizeram parte do surgimento do *rock and roll* da década de 1950. A justificativa para tal procedimento advém da possibilidade de reforçar a perspectiva em apresentar informações que comumente não são encontradas em livros de história, que merecem atenção e que podem proporcionar melhor compreensão acerca de aspectos históricos do Rock. As fontes orais coletadas a partir de documentários foram transcritas de forma similar a feita nas entrevistas com os músicos de Rock desta pesquisa, aspecto que será descrito no capítulo 2.

Outro aspecto que ganhou relevância para a utilização de fontes orais ampara-se na perspectiva de que, não considerar a história proveniente da oralidade é florescer, assim como ressalta Thompson (1992, p. 20), em “sociedades amadoras de história”, em que a “finalidade social da história é obscura”. Esta obscuridade da história está relacionada, segundo o autor, a criação proposital de histórias que justificam a manutenção de práticas opressoras e dominantes. Por isso, urge reforçar a justificativa em enfatizar aspectos da oralidade, que denotam compreensão histórica.

Origens e desenvolvimento do Rock

“Aumenta que isso aqui é rock and roll”²⁷

No início deste capítulo fiz algumas considerações acerca de aspectos terminológicos e conceituais concernentes ao Rock e *rock and roll*. Para este momento, visando adentrar à discussão das origens do Rock, trago duas questões: Como surgiu o *rock and roll*? Qual é a origem do termo *rock and roll*²⁸?

Para responder a estas questões tornar-se necessário fazer breves²⁹ considerações acerca da situação econômica, social e cultural dos Estados Unidos da América no

²⁷ Título de uma música de Celso Blues Boy, lançada no disco “Som na guitarra”, em 1984.

²⁸ Este questionamento foi elaborado para que seja possível discorrer sobre aspectos do *rock and roll*, primeiro dos subgêneros do Rock surgido na década de 1950.

²⁹ A intenção será expor breves considerações de aspectos relacionados à história da sociedade estadunidense nas primeiras décadas do século XX visando possibilitar compreensão de aspectos sociais que estiveram relacionados ao desenvolvimento musical em diferentes regiões do referido país.

período que compreende o final do século XIX até meados da década de 1950, período que coincide com o surgimento do *rock and roll*.

O crescimento dos Estados Unidos o colocaria entre os países com maior índice de desenvolvimento econômico das primeiras décadas do século XX. Jenkins (2012) destaca que o crescimento industrial dos Estados Unidos, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, determinaria a ascensão econômica estadunidense, colocando o país entre as maiores “potências” do planeta:

No início do século XX, o poder industrial dos Estados Unidos colocava o país ao lado da Grã-Bretanha e da Alemanha como uma das três potências dominantes do planeta (JENKINS, 2012, p. 164).

O crescimento industrial estadunidense resultou na criação de “corporações cada vez maiores, que depressa se transformariam em grandes cartéis e monopólios” (JENKINS, 2012, p. 165). E, para suprir a demanda da produção industrial destes grandes monopólios, a mão de obra³⁰ foi cada vez maior nas linhas de produção industrial. No entanto, se o ritmo deste desenvolvimento foi bastante crescente e refletiu no lucro das grandes empresas, o mesmo não pode ser afirmado sobre a realidade de garantias trabalhistas, que revelaram condições bastante precárias para os (as) trabalhadores (as). Karnal *et al.* (2010, p. 177) ressaltam que os trabalhadores operários das primeiras décadas do século XX dos Estados Unidos da América tinham salários “muito mais baixos do que o necessário para manterem um padrão razoável de vida. Benefícios não existiam [...] a jornada de trabalho típica era de dez horas por dia, seis dias por semana”. Em relação ao trabalho de mulheres e crianças, destacam:

Muitas empresas empregavam preferencialmente mulheres e crianças, cujos salários eram bem menores que os pagos aos homens. Até 1920, mulheres constituíam 20% de mão-de-obra industrial, sem direitos políticos e sociais, mulheres também tinham que lidar com o “fardo duplo” de cuidar da casa e dos filhos além de trabalhar (KARNAL *et al.*, 2010, p. 177).

A realidade de excesso na jornada diária aliada a falta de condições básicas para o trabalho resultou na organização de movimentos sociais reivindicatórios que incluíram

feministas, planejadores urbanos, religiosos, sindicalistas, socialistas – criticando a falta de direitos políticos, a misérias das cidades grandes e

³⁰ Aqui entende-se como trabalhadores (as): homens, mulheres e crianças.

a concentração aguda de riqueza nas mãos dos industriais” (KARNAL *et al.*, 2010, p. 176).

De maneira geral, esta brevíssima contextualização histórica foi elaborada com o objetivo de proporcionar entendimento da situação econômica e social nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos da América. Não será possível aprofundar alguns aspectos da história deste período neste referido país. Todavia, é importante enfatizar que a sociedade estadunidense conviveu com disparidades sociais que, dentre muitos aspectos, incluíram a falta de garantias trabalhistas e direitos civis.

Se tais disparidades sociais afetaram a sociedade estadunidense de maneira geral, é preciso enfatizar que, para a população negra, esta realidade foi mais difícil (e cruel), e os motivos estão relacionados ao preconceito³¹ e discriminação racial que culminaram na violenta, desumana e triste segregação empreendida aos negros (as).

Chegado a este ponto, faz-se necessário destacar que a compreensão da realidade socioeconômica da população negra nos Estados Unidos é de fundamental importância para entendimento de como alguns dos principais gêneros musicais da cultura estadunidense surgiram. Conforme será apresentado a frente, os gêneros de origem negra estão diretamente³² ligados ao surgimento do Rock na década de 1950.

Considerando o período da escravidão e o término da guerra civil, a população negra esteve presente em maior número na região Sul dos Estados Unidos. Jenkins (2012, p. 220) aponta que “em 1910, 90% dos negros americanos viviam no Sul”. Para prosseguir discorrendo sobre aspectos relacionados à população negra das primeiras décadas do século nos Estados Unidos é preciso destacar que, mesmo com o fim da escravidão, os (as) negros (as) continuaram sofrendo com a segregação.

Silva, D. (2009, p. 44 – 45) ressalta que “com o fim da escravidão formal e em uma sociedade em transformação, a segregação iniciada durante o regime escravista foi mantida, e talvez ampliada, nos EUA”. As palavras de Martin Luther King também auxiliam no entendimento desta segregação: “a escravidão acabara quase um século antes, apenas para ser substituída pela segregação” (DAVIDSON, 2016, posição³³ 4568)

³¹ Sobre os preconceitos históricos arraigados na sociedade estadunidense, destaco consciência ante a situação vivenciada (também) pelos povos indígenas e de imigrantes. No entanto, minha intenção é focar na população negra, por ela estar relacionada aos aspectos históricos relacionados ao surgimento do *rock and roll*.

³² Gostaria de dizer que, ao utilizar “diretamente”, não estou dando a entender que foi “exclusivamente” pelos gêneros de origem negra. Durante este capítulo exporei os motivos da não exclusividade.

³³ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

Davidson (2016) faz apontamentos que proporcionam compreensão de como se deu a segregação neste período nos Estados Unidos da América:

[...] mesmo depois de conquistada a emancipação, a sociedade norte-americana se tornou mais dividida por meio da política de segregação. Nos velhos Estados escravistas, aprovavam-se leis para garantir que haveria escolas separadas para cada raça, bem como hotéis separados, hospitais separados, bebedouros separados. O Alabama proibia os brancos de jogar dama com os negros. Em Oklahoma, havia cabines telefônicas separadas para brancos e negros. A linha entre escravo e livre foi substituída por uma nova linha entre branco e negro, reforçada, mais do que nunca, por linchamentos brutais (DAVIDSON, 2016, posição³⁴ 4533).

Amparando-me na citação acima, exporei algumas imagens que demonstram características da segregação nos Estados Unidos da América. A primeira delas, bastante conhecida, apresenta bebedouros diferentes para a população de brancos (as) e negros (as):



Figura 4. Segregação racial: bebedouros diferentes que demonstram a segregação racial da sociedade estadunidense.

Assim como Davidson retratou acima, a segregação também se fez presente na estrutura educacional, com a existência de escolas específicas para estudantes brancos (as) e negros (as). Sobre este aspecto, Silva, D. (2009) ressalta:

No sul do país, leis mantinham escolas formalmente segregadas, com o “slogan”: “*separados, mas iguais*”. No Norte, durante os primeiros 50 anos do século XX, cidades como Filadélfia, Boston, Nova Iorque e

³⁴ Mesma informação contida na nota de rodapé 33.

Chicago adotaram políticas tácitas que forçaram uma situação de separação entre as populações negra e branca no sistema educacional. (SILVA, D., 2009, p. 45).

As duas figuras abaixo ajudam a entender como era este processo segregacionista. A primeira delas apresenta jovens com cartazes com mensagens de oposição à presença de estudantes negros (as) nas escolas, uma nítida representação do preconceito.



Figura 5. Estudantes brancos defendendo a segregação racial nas escolas.

Já a imagem a seguir demonstra a reivindicação da população negra contra a segregação escolar:



Figura 6. População negra reivindicando seus direitos contra a segregação na educação escolar.

Por fim, ainda tendo como referência a citação de Davidson, é preciso fazer menção aos linchamentos brutalmente realizados contra a população negra. De acordo com relatórios da *Equal Justice Initiative*³⁵, sob direção de Bryan Stevenson, a estimativa é que tenham ocorridos cerca de 3.959 linchamentos entre 1877 e 1950, ou seja, totalizando, pelo menos, 73 anos de linchamentos mapeados pela organização. Stevenson³⁶ (2015) ainda ressalta que "o linchamento em forma de terror determinava a geografia, a política, a economia e as características sociais de ser negro nos Estados Unidos durante o século 20".

A triste realidade de linchamentos foi retratada na música “*Strange Fruit*”, que surgiu de um poema escrito por Abel Meeropol (sob o pseudônimo de Lewis Allan) ao ver a imagem de um linchamento. Esta música ficou mundialmente conhecida pela interpretação de Billie Holliday, que a gravou em 1939. O trecho do início da letra³⁷ auxilia a entender a realidade vivida pela população negra dos Estados Unidos da América:

*Árvores do Sul produzem uma fruta estranha
Sangue nas folhas e sangue nas raízes
Corpos negros balançando na brisa do Sul
Frutas estranhas penduradas nos álamos*



Figura 7. Linchamento de duas pessoas negras ocorrido em 1919.

³⁵ Artigo publicado em 10 de fevereiro de 2015 no NY Times. Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/02/10/us/history-of-lynchings-in-the-south-documents-nearly-4000-names.html?_r=0

³⁶ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/02/10/us/history-of-lynchings-in-the-south-documents-nearly-4000-names.html> Acesso em 26 de novembro de 2017.

³⁷ A continuação da letra é essa: Cena pastoril do heróico sul / Os olhos inchados e a boca torcida / Perfume de magnólias, doce e fresco / E de repente o cheiro de carne queimada / Aqui está a fruta para os corvos puxarem / Para a chuva colher, para o vento sugar / Para o sol secar, para a árvore pingar / Aqui está a estranha e amarga colheita

A situação de extrema violência na região Sul, somada a precarização da vida por falta de garantia de direitos básicos (para a população negra) ocasionou movimentos migratórios para outras regiões estadunidenses, em especial para o norte do país. E, sobre este aspecto, faz-se necessário trazer algumas observações que envolvem esta fase da história dos Estados Unidos.

Comumente é possível observar pesquisadores (as) (JENKINS, 2012; DAVIDSON, 2016; KARNAL *et al.*, 2010) destacando que a migração para a região Norte foi motivada pelo racismo e pelas oportunidades de trabalho em decorrência do crescente desenvolvimento industrial do país. Todos estes aspectos correspondem ao que, em partes, realmente aconteceu. No entanto, Stevenson (2015), diretor dos relatórios sobre os linchamentos da *Equal Justice Initiative* argumenta³⁸ que parte das “pessoas negras da grande migração do Sul devem ser consideradas como refugiadas que fogem do terrorismo, ao invés de pessoas que simplesmente buscavam trabalho”.

Outro aspecto que merece atenção refere-se às condições de vida para a população negra que migrou para localidades da região Norte:

Os Estados do Norte não tinham um sistema legal de segregação, mas ainda assim a prática era disseminada na região. A maioria dos negros do Norte eram impedidos de se mudar para os ordenados subúrbios de brancos ao redor das cidades. Em vez disso, eram empurrados para os centros decadentes onde o desemprego era alto e as esperanças, escassas (DAVIDSON, 2016, posição³⁹ 4679).

Como é possível perceber, a população negra teve que conviver com a extrema violência e segregação em diferentes regiões dos Estados Unidos da América. Conforme já tinha destacado, apresentar a situação socioeconômica dos (as) negros (as) é de essencial importância para entendimento das origens do Rock. Por isso, esta breve exposição limitou-se a ilustrar (apenas) algumas das questões sociais do período referenciado. Tenho consciência de que muitos aspectos não foram abordados, no entanto, compreendo que a sucinta apresentação foi suficiente para dar continuidade a condução de aspectos relacionados às origens do Rock, que prossegue (ainda) tendo a população negra como base para a argumentação.

³⁸ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/02/10/us/history-of-lynchings-in-the-south-documents-nearly-4000-names.html> Acesso em 27 de novembro de 2017.

³⁹ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

Como pôde ser observado, a população negra concentrou-se em maior número na região Sul durante o período escravista para, num período posterior, buscar melhores condições de vida em outras regiões dos Estados Unidos da América, principalmente nos movimentos migratórios para a região Norte.

No entanto, conforme apresentado, independente da localidade em que estava inserida, a população negra foi assolada pelo preconceito racial de alguns setores da sociedade norte-americana. Com isso, na restrição de suas vidas, estavam cada vez mais “forçados” a conviverem em suas comunidades.

Neste “isolamento forçado”, não deixaram “de lado” seus aspectos culturais. Pelo contrário, além de manter as tradições culturais, os (as) negros (as) os (as) foram responsáveis pelo surgimento de diversos gêneros musicais que posteriormente caracterizaram (parte) da música popular dos Estados Unidos da América. Karnal *et al.* (2010, p. 184) ressaltam a importância dos gêneros musicais de origem essencialmente negra⁴⁰, enfatizando que a música feita por eles (as) “passaria não só a fazer parte do patrimônio cultural do país, como seria também uma das principais contribuições culturais dos EUA para o mundo”. Os gêneros musicais de origem essencialmente negra foram de fundamental importância para o surgimento do *rock and roll*.

Por isso, farei breve apresentação das principais características dos gêneros musicais que influenciaram no surgimento do *rock and roll*, de origem essencialmente negra, mas que também contemplam influências dos gêneros musicais feito por brancos.

Os gêneros musicais criados pelos (as) negros (as)⁴¹ no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, tais como o *Blues*, *Jazz*, *Boogie Woogie* e *Gospel Music*, fazem parte da música popular dos Estados Unidos da América e influenciaram no surgimento do *rock and roll*, em meados da década de 1950. Além destes gêneros musicais, a música *Country*, feita por brancos nas comunidades rurais, também contribuiu para o surgimento do *rock and roll*. Por fim, assim como destacado por Montanari (1993), elementos da música europeia estiveram presentes no processo de formação dos gêneros musicais essencialmente negros e também influenciaram no surgimento do *rock and roll*.

Para melhor entendimento de como se deram essas influências, trarei características específicas dos gêneros musicais supracitados. Gostaria de ressaltar que a

⁴⁰ Como é o caso do Blues e Jazz.

⁴¹ Em relação a influência da música negra feita nos Estados Unidos no período anterior a ascensão do Rock, há autores (as) que a colocam como a única responsável pelo surgimento do Rock. Minha perspectiva não compartilha dessa visão, por compreender que as influências que culminaram em gêneros provenientes dos Estados Unidos da América tiveram influência da música proveniente da África e Europa, conforme ainda será abordado neste capítulo, juntamente com o aporte teórico de alguns autores (as).

apresentação destas influências se atém apenas aos aspectos musicais. Os aspectos sociais serão abordados um pouco mais a frente, no subtítulo “*Rock transviado?*”.

O objetivo desta exposição ampara-se na possibilidade de evidenciar que o *rock and roll* é resultado de um sincretismo de elementos musicais presentes em gêneros musicais diversos. Neste processo, alguns tiveram mais influência que outros, mas a essência das origens do Rock incide na fusão de características musicais destes gêneros.

Optei em apresentar estas características começando pelos gêneros musicais de origem essencialmente negra, que são: *Boogie-Woogie, Jazz, Gospel Music e o Blues*. Posteriormente, versarei sobre a música *Country* e sua contribuição para o desenvolvimento do Rock. Concomitante a exposição destes gêneros musicais, abordarei sobre a influência da música europeia neste processo.

A referência primeira ao *Boogie-Woogie* é proposital. Por vezes, este gênero musical não tem a devida atenção quando se discorre sobre as influências que levaram ao surgimento do Rock. É comum encontrar textos que colocam o Blues como “pai” (ou mãe) do Rock, deixando-o como “exclusivo” para o surgimento do Rock.

Argumentar que o Blues é o gênero musical que (possivelmente) mais influenciou no surgimento do Rock talvez não esteja errado. O Blues foi, provavelmente, o principal gênero a influenciar no surgimento não só do Rock, mas também do *Jazz, Boogie-Woogie*, dentre outros. Rufus Thomas⁴² (2001)⁴³ expõe sua opinião sobre a importância do Blues: “*se você pegar o Jazz, a base dele está no Blues. Então, quaisquer tipos de música que mencionarmos aqui, qualquer um mesmo, jamais esqueçam que o Blues foi a mãe de todos eles*”.

Dessa forma, e utilizando-me da linguagem de Thomas (2001), se o Blues é a “mãe” de todos eles, é preciso que aja um “pai”. Faço esta alusão metafórica para reforçar a postura de questionamento ante a ideia de que o Blues é a única e direta influência para o surgimento do *rock and roll*. Sua importância é inquestionável, mas a exclusividade ressaltada por autores (as) e músicos, sim, pode ser questionável. Para auxiliar nesta indagação, trarei exemplos que auxiliam no entendimento de que as raízes do Rock encontram-se em mais de um gênero musical, começando, conforme ressaltei, pelo *Boogie-Woogie*.

“Música dançante, de festa e de celebrações de todo tipo, o boogie-woogie é um dos indiscutíveis ancestrais do rock’n’ roll”, assim defini Mazzoleni (2012, p. 12). O autor

⁴² Rufus Thomas foi um cantor estadunidense de *Rhythm and Blues, Funk e Soul*. Teve passagem pela *Sun Records*, mas sua passagem mais importante foi pela gravadora *Stax*, nas décadas de 1960 e 1970.

⁴³ Depoimento extraído do documentário “*Good Rockin’ Tonight: the legacy of Sun Records*”.

ainda acrescenta que “a expressão ‘boogie-woogie’ tem sua origem nos acampamentos florestais do sul dos Estados Unidos do começo do século XX” (MAZZOLENI, 2012, p. 12). Uma característica do boogie-woogie que esteve presente de maneira similar à estrutura rítmico-melódica da guitarra do rock and roll da década de 1950 relaciona-se aos padrões executados pela mão esquerda do piano, que podem ser observadas nas gravações de Chuck Berry na referida década.

Em relação às influências advindas do Jazz seria possível destacar algumas características importantes. Para este momento, ressalta-se a influência proporcionada pelas linhas de “*Walking Bass*” do contrabaixo, bastante desenvolvidas nas *Big Bands* da década de 1930 e no *Bebop* da década de 1940. Como exemplo pode-se citar a música “*Maybellene*”, gravada em 1955 por Chuck Berry, principalmente no solo de guitarra, quando o contrabaixo faz uma típica linha de “*Walking Bass*” do Jazz.

A música de caráter religioso, conhecida como *Gospel Music*, também forneceu características que posteriormente estiveram presentes no Rock. Em sua infância, quando ainda morava em Tupelo, Elvis Presley “vivia cantarolando e assobiando as músicas country que ouvia no rádio e os cantos gospel que ouvia na igreja” (COX, 2005, p. 23). Quando se mudou para Memphis, Elvis continuou a receber influências da música gospel, na qual escutava “as sessões de gospel, que se realizavam todas as noites bem na rua em que ele morava” (COX, 2005, p. 32). A energia proveniente da forma com que a música gospel era cantada, com seus “gritos”, influenciaram no Rock, conforme destaca Little Richard (1995)⁴⁴:

Você se soltava. O piano falava. Os tambores andavam. Todos desapareciam. Pessoas gritando por toda parte. O gospel era assim quando eu era menino. E então eles davam aquele grito na Igreja. Eu adorava aquilo. Eles simplesmente gritavam. Eu dizia: Oh, meu Deus, não dava para ficar parado (RICHARD, 1995).

O depoimento de Richard é um exemplo que serve para ressaltar como é possível fazer correlação das fontes orais com a perspectiva de alguns pesquisadores. Relato esse aspecto pelo fato de Friedlander (2010) fazer apontamentos similares à música gospel:

Um estilo vocal emocionado e de complexidade harmônica caracterizou uma segunda, e importante, raiz negra do rock and roll, a música religiosa chamada gospel. Este estilo musical tem suas raízes na ‘igreja do invisível’ do final do período da escravidão, e era um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas

⁴⁴ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol. I.*

persistentes, improvisação melódica e acompanhamento com percussão. Todas essas raízes estilísticas podem ser encontradas o *rhythm and blues*, muitas, por fim, no próprio *rock and roll* (FRIEDLANDER, 2010, p. 33).

Dentre os gêneros musicais de origem essencialmente negra, o Blues frequentemente é citado como a principal influência para o surgimento do *rock and roll*. Montanari (1993, p. 59) ressalta que o Blues “nasceu na bacia do rio Mississippi, nos campos de algodão. Era uma música através da qual o negro emitia seu desabafo, para suportar a dureza do trabalho”.

Que o Blues tem raiz na música feita por negros (as) advindos da África é característica bastante evidente e praticamente incontestável. No entanto, para melhor compreensão de características históricas deste gênero, apresento autores (as) que expõem aspectos que demonstram como influências que faziam parte do contexto da música estadunidense do século XIX estiveram presentes na trajetória de surgimento do Blues. Sobre estes aspectos, Muggiati (1995) versa sobre a influência, por exemplo, da música gospel no Blues:

Musicalmente, os hinos religiosos exerceram o seu papel: os acordes básicos usados no acompanhamento de *Noite Feliz*, tecnicamente conhecidos como tônica, subdominante e dominante – e podem ser ouvidos nesta mesma ordem numa versão comum de um conhecido blues como *Careless Love*. (MUGGIATI, 1995, p. 9)

O processo que culminou na estruturação musical do *Blues* sofreu influências musicais das localidades em que os (as) negros (as) estavam inseridos (as), no qual características musicais presentes na música gospel e características da música europeia influenciaram na estrutura harmônica do Blues. Estes aspectos também são destacados por Karnal *et al.* (2010), ao fazerem observações sobre as origens do Blues:

O blues basicamente misturou ritmos e melodias africanos e europeus. Originou-se nas “canções de trabalho”, entoadas na época da escravidão, e desenvolveu-se nas rotinas opressivas de trabalho (KARNAL *et al.*, 2010, p. 184).

Foi no Sul dos Estados Unidos da América, principalmente na região do Mississippi, que o Blues se desenvolveu. Com o movimento migratório de negros (as) para outras regiões, este gênero musical passou a sofrer transformações que culminaram no

que chamei⁴⁵, assim como fiz com o Rock, em subgêneros musicais, que incluíram o *rhythm and blues*, *jump blues*, *funk blues*, *slow blues*, dentre outros. Também é comum encontrar a denominação desses subgêneros a partir da relação com a localidade em que foram criados, como é o caso do “*Chicago Blues*”, “*Delta Blues*” dentre outros.

Na década de 1940, os subgêneros *rhythm and blues* e *jump blues* contribuíram de forma significativa para o surgimento do *rock and roll*. De origem urbana, o *rhythm and blues* “eletrificou” o Blues a partir da utilização de guitarras elétricas e contrabaixos elétricos⁴⁶ e sua formação instrumental tornou-se modelo para as bandas de *rock and roll* da década de 1950.

O falecido Muddy Waters [...] formou uma importante banda de blues em Chicago no final dos anos 40. Bateria, baixo, uma guitarra e um piano formavam a seção rítmica básica, ou o ‘núcleo’ da banda. Essa formação básica tornou-se modelo para as bandas de rock moderno e, mais tardem para os roqueiros clássicos que adaptaram este formato de conjunto (FRIEDLANDER, 2010, p. 33).

A figura a seguir auxilia no entendimento de como se deu a formação de uma banda de Rock, na qual é possível perceber que a formação da banda de Howlin’ Wolf contém duas guitarras elétricas, um contrabaixo elétrico, bateria, saxofone e piano.



Figura 8. Howlin’ Wolf e sua banda.

Os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos presentes nas gravações de Muddy Waters, Howlin’ Wolf, dentre outros artistas de *rhythm and blues*, forneceram subsídios

⁴⁵ Conforme acontece com o Rock, não há consenso na utilização de terminologias frente a temática do Blues. Foi por isso que ressaltai que essa é a maneira utilizada para a denominação das variações oriundas do Blues, as quais chamo “subgêneros”.

⁴⁶ Os contrabaixos elétricos estiveram presente nas gravações a partir da década de 1950.

para a estruturação musical do *rock and roll*. Tais padrões estavam relacionados a condução feita pela bateria, integrada ao *groove* feito pelo contrabaixo e a complementação harmônica da guitarra e, quando presente, o piano.

Ainda na década de 1940, o subgênero *Jump Blues* contribuiu com características importantes para a estruturação do *rock and roll*. Sua formação contava com a mesma instrumentação das bandas de *rhythm and blues*, mas ainda tinha a presença do contrabaixo acústico e de instrumentos de sopro. Louis Jordan foi um dos principais nomes do *Jump Blues* e teve papel importante para o desenvolvimento do *rock and roll*. Quincy Jones (1995)⁴⁷ destaca que Jordan “foi responsável por misturar elementos do boogie e outros estilos, que são a base do Rock and Roll”.



Figura 9. Louis Jordan e sua banda. Destaque para a formação instrumental com os instrumentos de sopro.

Para finalizar a apresentação dos principais gêneros musicais que influenciaram no surgimento do *rock and roll*, trarei algumas características da música *country*. Mazzoleni (2012) argumenta sobre os primórdios desse gênero musical:

O *country* era a música do cotidiano rural para os brancos do Sul dos Estados Unidos [...] a música *country* descrevia o cotidiano de toda uma região. Ela refletia amplamente a história da nação sulista, as histórias de religião, sexo, morte, esoterismo agrário e os sonhos de liberdade (MAZZOLENI, 2012, p. 44).

⁴⁷ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol. I*.



Figura 10. Hank Williams e seu grupo.

Com influências do Blues, Jazz, música europeia e gospel, a música country foi desenvolvida na região do Sul para depois se propagar para regiões diversas dos Estados Unidos da América. Mazzoleni (2012, p. 45) salienta que “escutava-se na música country as influências europeias, mas também do gospel, do jazz e do blues”. O autor ainda reforça a questão da fusão dos estilos musicais argumentando:

A música se alimentava dessas interações, que estavam na moda no Sul dos Estados Unidos. Bob Wills & His Texas Playboys e os Demore Brothers ilustram com perfeição essa fusão de influências, enquanto o destino meteórico e o talento incandescente de Hank Williams fariam dele uma das primeiras lendas⁴⁸ do rock (MAZZOLENI, 2012, p. 45).

A fusão de influências citada por Mazzoleni constitui-se em característica importante para entendimento do desenvolvimento dos gêneros musicais nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos da América. Aspectos musicais provenientes da música feita pelos (as) negros (as) misturaram-se a música de raiz europeia e deram origem a gêneros musicais como o Blues, Country, Jazz, Boogie – Woogie e Música Gospel. Ao relatar características do desenvolvimento do Rock, Quincy Jones (1995)⁴⁹ auxilia no entendimento desta fusão:

⁴⁸ Ressalto que essa é uma visão do autor. Em minha perspectiva, Hank Williams está vinculado a música country e sua importância é evidente quando argumentamos sobre as origens do *rock and roll*, mas não na compreensão de que ele foi uma “lenda” do Rock.

⁴⁹ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

Estamos falando de música que foi criada na África, para a Igreja Negra, virou gospel, depois blues, jazz e música country. Tudo se cruzou, e é assim que deve ser. Foi assim que começou (JONES, 1995).

Apesar de considerar apenas a influência da música feita por negros (as), a posição de Jones aponta o sincretismo musical como característica essencial na trajetória de desenvolvimento dos gêneros musicais que estão diretamente relacionados ao surgimento do *rock and roll* (e a ele próprio). Este aspecto é reforçado por Mugnani Junior (2007), ao salientar que as influências que culminaram no surgimento do Rock incluíram a utilização das escalas pentatônicas do Blues, aspectos de improvisação do Jazz, referências das marchas militares, melodias da música clássica, ritmos advindos da percussão africana, dentre outros.

Se a origem do Rock está relacionada a este sincretismo, retomo a pergunta inserida no início deste subtítulo: quando foi que o *rock and roll* surgiu?

A resposta a esta pergunta não é exata porque não há consenso entre os (as) pesquisadores (as) sobre qual foi a primeira gravação ou o primeiro artista de *rock and roll*. Para Gillett (2011, posição⁵⁰. 759) discutir esta questão é tão difícil quanto a “*chicken-and-egg question*”. Não somente discutir se “o ovo veio primeiro que a galinha”, responder à questão do pioneirismo no *rock and roll* é uma tarefa que exige aprofundamento de alguns aspectos.

O *rock and roll*, enquanto subgênero musical, recebeu este nome na década de 1950⁵¹. No entanto, há pesquisadores (as) e artistas que afirmam que o que foi denominado *rock and roll* vinha sendo feito⁵² em meados da década de 1940 por artistas do Blues e Country.

Por isso, as perspectivas divergem quando o assunto se volta a apontar um artista ou data específica que remeta ao “início” do *rock and roll*. Em minha perspectiva, o ano de 1954 é o marco importante para a propagação do *rock and roll*. Para justificar esta posição, trarei perspectivas de alguns pesquisadores (as) e artistas da década de 1950 juntamente com argumentação frente a estes posicionamentos.

⁵⁰ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

⁵¹ Detalharei este aspecto mais a frente.

⁵² E aqui é preciso salientar que a posição sustentada por esses (as) pesquisadores (as) refere-se aos aspectos exclusivamente musicais. Relato esse aspecto pelo fato da história do *rock and roll* estar intimamente vinculada a aspectos sociais, que serão abordados na próxima etapa.

Antes de adentrar às diferentes perspectivas, (talvez) fique mais compreensível ressaltar que o *rock and roll* fez parte de um processo de fusão de gêneros musicais que demandou tempo e não aconteceu da “noite para o dia”. O processo que levou ao estabelecimento do *rock and roll* como novo gênero musical não aconteceu de forma abrupta, e sim no decorrer dos anos. Por isso, apresentarei algumas posições de autores (as) ante ao pioneirismo no Rock para trazer a minha justificativa de considerar o ano de 1954 como marco importante para a história do Rock.

Ferri e Alice (1995) defendem que o marco inicial do Rock é o ano de 1955, tendo como base as gravações de Chuck Berry:

O começo está claro? Seria realmente 1955 o começo de tudo? Afinal, “Rock Around The Clock”, com o Bill Haley, não é de 54? Preferimos não entrar em picuinhas⁵³ desse tipo. Por unanimidade, achamos que a gravação do primeiro disco de Chuck Berry, “Maybellene” seria um fato mais representativo (FERRI; ALICE, 1995, p. 7).

Conforme relatei, há também a perspectiva de pesquisadores (as) e artistas que consideram que o *rock and roll* já vinha sendo feito por artistas do *rhythm and blues* e *country* em meados da década de 1940 e início da década de 1950. Dawson e Propes (2012) reforçam essa perspectiva no livro “*What was the first rock’n’roll record*”, quando analisam 50 gravações do período de 1944 a 1956 na tentativa de encontrar a primeira gravação da história do *rock and roll*. Nesse material, é possível observar que o critério para escolha das gravações contemplou gêneros como o Blues, Country, “música romântica” e o próprio *rock and roll*⁵⁴. Fazendo uma análise musical mais apurada de algumas dessas músicas, nota-se que as canções apresentam características musicais distintas, aspecto perceptível nas músicas “*Cry*” (Johnnie Ray, 1951), “*Kaw Liga*” (Hank Williams, 1953) e “*Shake, Rattle, and Roll*” (Big Joe Turner, 1954). Nestes exemplos, com exceção da música de Big Joe Turner, é possível perceber que o *rhythm and blues* não se faz presente nas canções selecionadas.

Um aspecto que é utilizado para justificar a perspectiva de pesquisadores (as) que argumentam que o *rock and roll* foi a denominação de algo que já vinha sendo feito está relacionado a própria história que envolve a utilização e definição do termo “*rock and roll*” para este (novo) gênero musical surgido na década de 1950. Para melhor

⁵³ Não compreendo que são “picuinhas”, e sim posições epistemológicas que merecem ser estudadas e analisadas para contribuir cientificamente nas pesquisas desta temática.

⁵⁴ É importante lembrar que há diferentes perspectivas, o que inclui a minha, de que o *rock and roll* surgiu antes de 1956, período delimitado pelos autores. Dessa forma, é possível compreender que a análise feita por eles contemplou as músicas do próprio *rock and roll*.

entendimento deste aspecto, gostaria de discorrer sobre como as palavras “rock” e “roll” foram utilizadas nas décadas anteriores a década de 1950.

Bourhis (2010, s/p) ressalta que as palavras “rock” e “roll” apareceram pela primeira vez em uma gravação de 1922 feita pela cantora Trixie Smith, da música “*My Baby Rocks Me with One Steady Roll*”⁵⁵. Dawson e Propes (2012, posição⁵⁶ 225) destacam que esta música gravada por Trixie Smith é, possivelmente, a mais antiga a utilizar as palavras “rock” e “roll”. Os autores também informam que, em 1934, o grupo *Boswell Sisters* gravou uma música chamada “*Rock and Roll*” para o filme *Transatlantic*. Por fim, destacam que as palavras *rock* e *roll* estiveram presentes em outras letras de músicas e sua significação “geralmente tem conotação sexual”⁵⁷.

A afirmativa de que o *rock and roll* foi a denominação a algo que (musicalmente) já acontecia apoia-se no fato deste termo ter sido utilizado pelo DJ Alan Freed, para os programas de rádio e festas que promovia na década de 1950. Alguns (as) pesquisadores (as) e artistas alegam que as músicas tocadas nestas ocasiões eram o *rhythm and blues* de artistas negros. Gillett (2011) auxilia no entendimento deste aspecto⁵⁸:

Apesar de Alan Freed não ter inventado a expressão "rock 'n' roll" nem criar uma nova música sozinho, desempenhou um papel incalculável no desenvolvimento de uma música excitante que poderia expressar os sentimentos da adolescência. Quando usou o termo "rock 'n' roll", estava aplicando a música que já existia sob outro nome, "rhythm and blues". Mas a mudança de nome induziu uma mudança na própria música. "Rhythm and Blues" significava música de pessoas negras para pessoas negras. "Rock 'n' roll" significava primeiro que essa música estava sendo dirigida a ouvintes brancos, mas então, à medida que as pessoas que produziam a música, tornaram-se conscientes de sua nova audiência e eles mudaram o personagem da música, de modo que "rock 'n' roll" veio - a ser - algo diferente do "rhythm and blues" (GILLETT, 2011, posição⁵⁹ 746).

A citação de Gillett refere-se a dois aspectos importantes. O primeiro será abordado mais a frente, no subtítulo “Rock transviado”, que refere-se às questões sociais

⁵⁵ Aqui preciso fazer uma correção no nome dessa música. Respeitei o que estava escrito na obra, mas o nome real da música é “*My Man Rocks Me (With One Steady Roll)*”, composta por J. Berni Barbour. Há lançamentos que colocaram “*Daddy*” em vez de “*Man*”. Mas, a palavra “*Baby*” talvez tenha sido alguma interpretação de tradução.

⁵⁶ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

⁵⁷ Tradução nossa.

⁵⁸ Tradução nossa.

⁵⁹ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

que envolvem a juventude branca e negra dos Estados Unidos da América da década de 1950. O segundo aspecto evidencia a tendência de compreender que o que foi chamado de *rock and roll* era o *rhythm and blues* feito por negros (as).

No documentário “*History of Rock and Roll*” há uma passagem⁶⁰ que reforça a perspectiva de compreender que o *rock and roll* foi a denominação do *rhythm and blues*:

Rock and Roll é uma denominação errada. Não existe música rock and roll. Rock and Roll foi uma coisa que, por necessidade foi chamada de rock and roll. Havia um homem chamado Alan Freed que começou a tocar rhythm and blues depois que a estação de música clássica saiu do ar em Cleveland.

Analisando este trecho com aprofundamento histórico é possível destacar que há lacunas que não foram explicitadas nessa citação. O programa de Alan Freed era chamado “*The Moondog Show*” e depois teve que sofrer alterações para chamar “*The Rock and Roll Show*”. Portanto, não teve essa última denominação de forma abrupta, ou seja, logo após o programa de música clássica sair do ar.

O aspecto interessante deste trecho do documentário é que, integrando-o à citação anterior de Gillett, é possível identificar a característica comum que aponta que o *rhythm and blues* passou a ser chamado *rock and roll*. No entanto, minha posição diverge dessa perspectiva pelo fato de os programas de Alan Freed não contarem apenas com artistas de *rhythm and blues*, mas também com artistas do *Doo-Woop*, música romântica e ao que foi posteriormente denominado *rock and roll*. Além disso, conforme já abordado, o Rock surgiu da fusão de diversos gêneros musicais e não apenas do subgênero *rhythm and blues*.

O que reforça a perspectiva de limitar a origem do Rock a apenas um subgênero musical vem sendo justificada pelo fato de a programação de Freed contar com uma parcela maior de artistas negros (as). No entanto, este aspecto não deduz que eram apenas artistas negros de *rhythm and blues* e também não deduz que não havia a participação de artistas brancos (as) nestas programações.

Neste ponto, a perspectiva que apresento compreende que há diferença entre os gêneros que influenciaram no surgimento do *rock and roll* com o próprio *rock and roll*. Quando saliento esse aspecto é por compreender que o gênero musical que vinha se

⁶⁰ Trecho extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1*. Não há indicação do autor da fala.

formando com a fusão de elementos musicais veio ao encontro da denominação cunhada por Alan Freed. Jerry Leiber⁶¹ (1995) discorre sobre a importância de Freed:

Acho que Alan Freed é importante na história do Rock and Roll e acho que talvez eu entenda porque a outra facção que não reconhece isso quer descartá-lo. É difícil permitir que um disc-joquei acaba tendo tamanha importância. Ele não escreveu, cantou ou arranjou coisa alguma. Ele entrava no ar e tocava alguns discos (LEIBER, 1995).

Chegado a este ponto da história é possível fazer um questionamento: se o programa de Freed não tivesse trocado de nome, este novo gênero poderia ter sido chamado “*Moondog*”⁶²?

Conforme é possível perceber, delimitar a periodicidade da temática que trata do pioneirismo no Rock não é tarefa das mais fáceis. Perspectivas divergem entre pesquisadores (as) e também entre artistas que tiveram expressividade na década de 1950. Trago, a seguir, duas perspectivas diferentes de artistas que viveram a época e são considerados grandes nomes do *rock and roll* da década de 1950.

Little Richard⁶³ (1995) discorre sobre características do Rock:

O Rock and Roll é uma música negra. Se fosse branca, eu diria. Mas ele não é nada além de rhythm and blues. Aquele R&B significa “realmente Black”. É o velho blues, mas o que nós fizemos foi pegar o boogie-woogie que os negros tocavam direto e misturarmos o blues com o boogie-woogie. Rock and Roll. Veja, o rock and roll não é nada além de o rhythm and blues acelerado. E o rhythm blues acelerado é o boogie-woogie (RICHARD, 1995).

A posição de Little Richard está bem fundamentada, mas é caracterizada pela generalização ao afirmar que o *rock and roll* é uma música exclusivamente negra. Se considerarmos apenas a posição dele, não é possível ressaltar a contribuição advinda da música feita por brancos do Sul dos Estados Unidos com o gênero Country.

Se considerarmos a posição de Richard também teríamos que descartar o trabalho (já citado) de Dawson e Propes (2012), no qual analisaram 50 canções de artistas negros e brancos de diferentes gêneros musicais para definir a primeira gravação de *rock and roll* da história. Por isso, delimitar a periodicidade frente ao pioneirismo é o ponto mais difícil e, talvez, mais polêmico (em minha opinião) da história do Rock.

⁶¹ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁶² Nesse ponto estou me referindo ao nome dado ao programa antes da mudança de nome (The Rock and Roll Show).

⁶³ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

Continuando com a exposição da outra perspectiva, trago uma fala de Jerry Lee Lewis ⁶⁴(1995) que ajuda a entender as raízes que envolvem a história do rock and roll:

[...] o rock and roll é a melhor música que existiu e que jamais haverá. Se tem raízes gospel ou raízes do rhythm and blues ou raízes negras [...] Rock and Roll é rock and roll” (LEWIS, grifos meus).

Neste trecho não me aterei às questões que envolvem a opinião de Jerry Lee Lewis sobre o Rock ser a “melhor” música. A importância do depoimento de Lewis está nos grifos que fiz, no qual é possível perceber que o artista está se dirigindo às raízes que levaram ao surgimento do Rock, e não afirmando que elas são o próprio *rock and roll*.

Tendo explicitado algumas perspectivas, apresento minha perspectiva de compreender que o ano de 1954 é o marco importante para a história do *rock and roll*. Para tal exposição, trarei a contribuição de alguns autores.

Sobre o pioneirismo no Rock, Chacon (1985) destaca:

Como toda criança que quando cresce fica bonita e inteligente, aqui também não faltou quem quisesse, mais tarde, assumir a paternidade: *Rocket'88* (Jackie Breston, 1951), *Crazy, man, crazy* (Bill Haley, 1953), *Sh-boom* (Crew-Cuts, 1954) são algumas das opções. Onde parece não haver dúvida é na primazia de Bill Haley and his Comets como o primeiro grupo de rock'n'roll (CHACON, 1985, p. 11).

Mugnani Junior (2007), posiciona-se a compreender que:

A Era do Rock começou precisamente em 9 de julho de 1955, quando a gravação de ‘Rock Around the Clock’, com Bill Halley, começou seu reinado de oito semanas no primeiro lugar da parada de sucessos da revista norte-americana *Billboard*, a mais importante publicação dedicada à indústria do entretenimento (MUGNANI Jr., 2007, p. 17).

Conforme é possível perceber, estes autores salientam que o marco importante na história do Rock está atrelado a regravação de Bill Halley & His Comets da música *Rock Around the Clock*, de autoria de Max C. Freeman e James E. Myers (Jimmy DeKnight).

Halley, um artista branco com origens na música Country, regravou esta música por duas vezes, em 1954 e e1955. Aqui cabe mais uma observação importante que reforça a questão do sincretismo no Rock. Se há a posição que defende que o *rock and roll* era o *rhythm and blues*, é possível destacar que Halley, um artista de raízes na música Country destacou-se no *rock and roll*. Como forma de evidenciar este aspecto, trago o

⁶⁴ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1*.

depoimento⁶⁵ de Carl Perkins (1995), um dos grandes nomes do *rock and roll* da década de 1950, ao se referir às influências musicais de Halley: “Bill Haley era Country até os ossos. Ele era um cara da música country que tinha saxofone e aquela música incrível”.

Desta forma, minha perspectiva se ampara na dos autores que compreendem que o marco importante da história do Rock está associado a gravação de Bill Halley em 1954. Reforço esta perspectiva ressaltando que, também em 1954, Elvis Presley regravou *That’s All Right Mamma*, iniciando uma carreira de sucesso nos Estados Unidos da América. Carl Perkins⁶⁶ (1995) também faz ressalvas sobre a importância de Elvis Presley para a história do Rock:

Rock and roll é o que é hoje porque a porta da frente deste estúdio⁶⁷ estava aberta e aquele rapaz (Elvis) entrou aqui e moveu grandes montanhas que estavam no caminho de pessoas como eu. Eu podia ter não conseguido nada (PERKINS, 1995).

Sam Phillips⁶⁸ (2001), dono da gravadora *Sun Records* na década de 1950, responsável por gravar artistas brancos e negros, auxilia no entendimento de que o Rock não resulta exclusivamente de um gênero musical:

A música negra do Sul e a música branca do Sul que conseguimos criar na Sun Records com Elvis Presley como catalisador e os artistas negros fantásticos que eu havia gravado antes. Isso mudou o mundo e o conceito não só da música, mas o que pensamos do nosso semelhante (PHILLIPS, 2001).

Logo em seguida, a partir de 1955, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Fats Domino e tantos outros artistas (brancos e negros) surgiram na mídia estadunidense como grandes nomes do *rock and roll*. Neste mesmo período, o *rock and roll* foi utilizado como trilha sonora de filmes como “*Blackboard Jungle*⁶⁹” (1955) e “*Rock around the clock*⁷⁰” (1956), fato que auxiliou na propagação deste gênero não somente nos Estados Unidos da América, mas em diversos países, incluindo o Brasil.

No decorrer deste texto dediquei-me a apresentar aspectos que culminaram no surgimento do Rock. Como foi possível perceber, esta primeira parte foi dedicada para a

⁶⁵ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁶⁶ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁶⁷ Estúdio *Sun Records*, em Memphis (Tennessee).

⁶⁸ Depoimento extraído do documentário *Good Rockin’ Tonight: the legacy of Sun Records.*

⁶⁹ Intitulado no Brasil como “Sementes da Violência”.

⁷⁰ Intitulado no Brasil como “Ao balanço das horas”.

discussão de aspectos sociais e musicais antecedentes à década de 1950. Na etapa a seguir, discorrerei sobre o impacto social ocasionado a partir do surgimento do Rock, trazendo o foco, em um primeiro momento, a aspectos da sociedade estadunidense para depois apresentar como o Brasil e outros países receberam o Rock.

Conforme veremos, o Rock proporcionou mudanças de comportamento para a juventude branca, fazendo com que a sociedade conservadora (branca) se opusesse a este gênero musical, reforçando posturas violentas e racistas e, mais ainda, colocando este “novo” comportamento da juventude branca como algo a ser “combatido”. Visando proporcionar melhor entendimento destas questões sociais versarei, a seguir, sobre o impacto do Rock na sociedade estadunidense e posteriormente pelo mundo.

Rock transviado⁷¹?

- Que infame. Bárbaros.
- Você transformou garotas para serem
damas, em criaturas em transe⁷².

Conforme ressaltei no início deste capítulo, a compreensão de características da história do Rock se faz pela dualidade que envolve as questões sociais e musicais. Para este momento, ater-me-ei às questões sociais que envolvem o surgimento do *rock and roll* na década de 1950.

O estilo de vida da classe média estadunidense da década de 1950, comumente conhecido como “*American Way of Life*”, denotava a vida da família “ideal”, em que a mulher representava a pessoa que cuidava da casa e o marido trabalhava e era o “chefe” da família⁷³. Karnal *et al.* (2010), fazem apontamentos acerca da sociedade norte-americana na referida época:

A imagem dos anos 1950, na memória coletiva, centra-se na prosperidade econômica e na estabilidade de mobilidade social. A televisão, o cinema e a literatura de grande público destacaram famílias harmoniosas: o pai trabalhador, mãe dona de casa e alguns filhos

⁷¹ A significação que melhor contempla o cerne dessa palavra, para esse contexto, está presente no dicionário Caldas Aulete, na qual indica que transviado é: “1. Que se transviou, desencaminhado (almas transviadas). 2. Diz-se do jovem que se desviou dos padrões morais vigentes”. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/transviado> Acesso em 02 de julho de 2017.

⁷² Trecho extraído do filme “Ao Balanço das Horas”, originalmente intitulado “*Rock around the clock*” e lançado em março de 1956, pela Columbia Pictures. Nesse trecho há o diálogo de duas mulheres, no qual fazem críticas a maneira com que duas moças estavam dançando o *rock and roll*.

⁷³ Programas de televisão como “*Ozzie and Harriet*” retrataram esse padrão de vida presente na referida década.

morando nos crescentes subúrbios em casas com quintais e suas indefectíveis cercas brancas (KARNAL *et al.* 2010, p. 231).

A crescente expansão econômica estadunidense proporcionou, pela primeira vez e em grande escala, que muitos jovens não precisassem trabalhar. Friedlander (2010) discorre sobre esse período ao destacar que:

O que importava para os jovens americanos era a diversão. Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, estes jovens tinham poucas responsabilidades incômodas, e, com o advento da ajuda de custo eles adquiriram um poder de compra maior (FRIEDLANDER, 2010, p. 38).

Aqui é importante ressaltar que a juventude citada por Friedlander (2010), é majoritariamente da classe média branca, que tinha poucas responsabilidades e demonstrou-se um público altamente consumista. Em congruência aos padrões vigentes desta sociedade, a música que os adolescentes brancos dessa classe média escutavam era reflexo do ideal de família desse “*American Way of Life*”. Brandão e Duarte (1990) ressaltam que

os filhos dessa classe média branca não diferiam grandemente dos pais quanto ao gosto musical e ao estilo de vida. Só a partir do surgimento do rock and roll é que, efetivamente, notaremos a caracterização de uma cultura jovem (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 20).

Apenas um adendo para este momento. É preciso reforçar que o panorama que está sendo apresentado antecede a eclosão do *rock and roll*. Por isso, quando Brandão e Duarte se referem ao surgimento do *rock and roll*, estão considerando o ano de 1954 ou 1955 como período de delimitação.

Ainda em relação aos aspectos concernentes à cultura musical dessa classe média branca na década de 1950, Chacon (1985) aponta que:

A *pop music*⁷⁴ representava a herança da música branca, conservadora, adulta e *kitsch* dos anos 40. Refletia uma proposta de vida que defendia o *status quo*, se autoglorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*. Estática, a *pop music* se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos "heróis jovens" que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos, mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50.

⁷⁴ *Pop music* é um termo bastante utilizado nas terminologias da música. No caso dessa citação, o autor refere-se a música que era popular e majoritariamente direcionada a brancos da sociedade estadunidense, anterior ao surgimento do Rock.

Referimo-nos a Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr e, especialmente, a Frank Sinatra (CHACON, 1985, p. 9).

Como é possível perceber, a classe média branca estadunidense da década de 1950 respaldava-se em padrões que denotavam o conservadorismo comportamental. A música também era utilizada para reafirmação destes padrões e valores.

No entanto, com a divulgação de artistas pelos programas de Alan Freed e outros programas de rádio, o *rock and roll* passou a ser amplamente escutado pelos (as) adolescentes desta classe média branca. Friedlander (2010) discorre sobre este aspecto:

Jovens adolescentes brancos, ouvindo este novo e excitante som pelas ondas do rádio, começaram a procurar por eles nas lojas de discos das redondezas [...] os donos das estações de rádio foram forçados a comprometer sua reticência pessoal em tocar ‘músicas das classes baixas’ em favor de uma potencialidade econômica (FRIEDLANDER, 2010, p. 40).

Juntamente a preferência por este gênero musical, adolescentes brancos (as) da classe média começaram a se apropriar da forma de dançar e se vestir que o *rock and roll* sugeria, aspecto que teve impacto considerável para os setores conservadores da sociedade estadunidense. Assim como Hank Ballard⁷⁵ (1995) destaca:

Na sociedade dos brancos, rebolar, mexer as pernas, tudo isso era considerado obsceno. E lá estava aquele jovem branco rebolando, mexendo aquelas pernas notórias. Eu não tinha visto nem os negros fazerem aquilo. Elvis fazia alguns movimentos que eu jamais havia visto (BALLARD, 1995).

Por isso, o cerne da história do Rock enquanto fenômeno social que auxiliou a rever ou contestar padrões sociais está associado, primeiramente, a questão comportamental, principalmente em relação à juventude. Assim como Frith (1981, p. 7 – 8) ressalta: “a sociologia do Rock é inseparável da sociologia da juventude”.

Em meados da década de 1950, a juventude (branca) da classe média, fruto da geração conservadora dos Estados Unidos, começou a se distanciar dos padrões conservadores impostos pelos adultos. A partir do momento em que os (as) adolescentes começaram a cultivar o gosto por este novo gênero musical, diversos setores da sociedade estadunidense empreenderam forte oposição ao Rock, na tentativa de barrar sua propagação. Visando aprofundar entendimento de como ocorreu essa oposição e, quiçá,

⁷⁵ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol. I.*

perseguição, exporei a perspectiva de autores (as) e artistas que viveram a época do surgimento do *rock and roll*. Também trarei depoimentos (racistas e conservadores) de personalidades da sociedade estadunidense.

Lonza (1995) relata como o *rock and roll* foi difundido entre os (as) jovens na década de 1950, fazendo menção a oposição advinda de setores da sociedade estadunidense:

O novo som parecia se identificar mais com os adolescentes que, desta vez, têm uma arma diferente para fazer valer as suas ideias. A velha guarda, porém, reage e taxa o novo som de demoníaco e incontrolável. Mas, é inútil. O comportamento da juventude já é outro, suas roupas são diferentes dos pais (LONZA, 1995, p. 11).

Rodrigues (2014) também faz apontamentos acerca de aspectos que inferem no conservadorismo estadunidense:

O rock' n' roll norte-americano, surgido em meados dos anos 1950, foi o grito inicial de declaração de independência dos jovens. Sem espaço naquela sociedade, antes conservadora e fundamentalmente voltada para os adultos, eles fizeram daquela música nova, elétrica, agitada, agressiva e barulhenta, sua principal bandeira de contestação e libertação. O ponto de partida de um novo modo de vida sacudiu as velhas tradições sociais e abriu caminho para uma renovada linguagem comportamental e cultural (RODRIGUES, 2014, p. 11).

A questão da expressividade corporal também causou “espanto” aos conservadores setores sociais. Jeff Skunk Baxter (1995), guitarrista das bandas *Steely Dan* e *The Doobie Brothers*⁷⁶ faz apontamentos sobre este aspecto:

A música corporal não era só uma expressão dos afro-americanos, mas o público geral, e os brancos em especial, sentiam muito medo dela, por causa dos velhos mitos da sensualidade negra e do medo da integração racial. Nos anos 50 a maioria dos pais não queria que seus filhos (e isso é mentalidade branca) fossem influenciados pela música negra. Eles tinham medo. E quando caras como Jerry Lee Lewis e Elvis Presley se envolveram ficou ainda mais assustador. Por que eles pensaram: “Se só os negros a tocarem então podemos separar de alguma forma”. Mas quando Elvis apareceu no Ed Sullivan e a garotada em casa viu pela TV, bem depois do “Clube do Mickey”, os pais perceberam que aquela música era muito, muito poderosa e também perceberam que ela seria algo que a maioria dos jovens absorveria em sua própria cultura. Eles morreram de medo (BAXTER, 1995).

⁷⁶ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol. I.*

Conforme já ressaltado, a oposição dos setores da sociedade estadunidense foi bastante severa. Rochedo (2013, p. 72) ressalta que essa oposição aconteceu por meio de uma “campanha desenvolvida por meio de uma parcela da sociedade como pais, pastores, professores, ressoava a antipatia ao gênero, no qual os artistas eram caracterizados delinquentes juvenis, preguiçosos e indolentes”.

Um exemplo que demonstra a oposição vinculada às mudanças de comportamento está presente no documentário “*History of Rock and Roll*”, em que há o depoimento⁷⁷ de uma mãe que faz críticas a Elvis Presley: “eu o vi girando as pernas e mexendo os quadris e nosso grupo de pais e professores condena a sua aparição na TV”. Neste mesmo documentário há a informação: “Não há espaço nesta cidade para as apresentações vulgares de Elvis Presley”.

Para fortalecer esta oposição, artistas da música romântica dos Estados Unidos da América auxiliaram neste processo de depreciação, como aconteceu com os comentários de Frank Sinatra, ao comentar que o Rock era

a mais brutal, feia, desesperada e viciada forma de expressão” que já tinha visto. Ele (Sinatra) ainda afirmou que o Rock era formado por “estúpidos cretinos e por meio de suas reiteraões hipócritas e letras hipócritas – obscenas – na verdade, sujas (FRIEDLANDER, 2010, p. 11, *comentário meu*).

Retomando o que salientei no início deste item, trago exemplos que evidenciam a associação do Rock com a população negra e, principalmente, o racismo empreendido por setores sociais estadunidenses. O primeiro exemplo é do depoimento⁷⁸ do presidente do conselho dos cidadãos brancos do Alabama que, em 1955, disse: “*montamos um comitê de 20 homens para acabar com essa música vulgar animalésca e negra, o rock and roll*”.

Já o secretário executivo do conselho de cidadãos brancos do Alabama mantém a postura preconceituosa das palavras do presidente da fala acima, enfatizando⁷⁹: “*a obscenidade e a vulgaridade da música rock and roll é claramente uma forma de fazer os homens brancos e seus filhos descenderem ao nível dos pretos*”.

⁷⁷ Trecho extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1*.

⁷⁸ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1*. O nome do presidente não é citado no documentário.

⁷⁹ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1*. Não há menção do nome do secretário no documentário.

O presidente dos Estados Unidos no período de surgimento do Rock, Dwight David Ike Eisenhower, também proferiu as palavras⁸⁰: “*Mas isso representa uma mudança nos nossos padrões. O que houve com os nossos conceitos de beleza, decência e moralidade?*”.

Don Everly (1995), da dupla *Everly Brothers*, resume os “perigos” que assolavam os setores conservadores da sociedade estadunidense⁸¹:

Eles achavam que o rock and roll destruiria tudo. O Rock and Roll foi odiado em seus primeiros cinco anos de vida. Até chegarem os anos 60, com os “baby boomers”, o rock and roll teve de lutar muito. Eles não gostavam, as pessoas não gostavam. Principalmente a imprensa, a mídia. Eles odiavam (EVERLY, 1995).

A oposição ao Rock justificava-se pelo “perigo” que ele representava aos padrões sociais vigentes nos Estados Unidos da América. Friedlander (2010) apresenta pressupostos que favorecem no entendimento da opção da juventude estadunidense da época e que ajudam no entendimento a oposição da sociedade norte-americana:

O pop/rock foi adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. Durante um lento processo de desilusões, este novo grupo reconhecido – os adolescentes – formulou questões que uma década depois se tornariam gritos de protesto (FRIEDLANDER, 2010, p. 37).

Brandão e Duarte (1990) também fornecem informações significativas a respeito da influência do Rock para a juventude dos Estados Unidos da América, abordando aspectos importantes que evidenciam a relação da dominação presente na sociedade estadunidense:

O rock’ n’ roll funcionou como uma inversão psicológica na relação dominador (branco) /dominado (negro) que prevalecia na sociedade norte-americana. A cultura promovida pela juventude, a partir do rock’ n’ roll, seria uma forma de classe média branca se colocarem como oprimidos em relação à sociedade estabelecida por seus pais, assumindo, mesmo que inconscientemente, certos valores da cultura negra como bandeira (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 20).

⁸⁰ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁸¹ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

Na possibilidade de se colocar em oposição a cultura dominante da conservadora sociedade estadunidense, a junção entre Rock e juventude também auxiliou nas questões raciais que tanto assolaram os Estados Unidos da América. Depoimentos de artistas e produtores que viveram a época podem ajudar no entendimento de como o Rock ajudou a “diminuir” as barreiras sociais, racistas e segregacionistas estadunidenses. Carl Perkins⁸² (1995), um dos principais nomes do Rock da década de 1950, ressalta:

Havia um problema de integração nesta cidade e nesta parte dos EUA. Um problema muito sério de integração, naquela época. Mas não era assim na música. Você via um jukebox Wurlitzer modelo 1954, 55 e lá dizia: “Blue Suede Shoes”, Carl Perkins, branco. “Blueberry Hill”, Fats Domino, negro”. Não. Não havia diferença. A garotada dançava ouvindo Little Richard, Chuck Berry, Elvis, Carl (PERKINS, 1995).

Carl Perkins⁸³ (1995) ainda cita um diálogo que teve com Chuck Berry: “*Chuck Berry me disse uma vez: Sabe, Carl, nós podemos estar fazendo tanto com a nossa música quanto nossos líderes em Washington, para quebrar as barreiras. Ele tinha razão*”.

Little Richard⁸⁴ (1995) também discorre sobre o assunto:

A minha música quebrou as barreiras raciais. Eu tocava nos lugares e tinha a plateia branca e os brancos ficavam sentados lá em cima. Os negros, embaixo, porque a minha banda era de negros. E os brancos pulavam dos camarotes e desciam até nós e a plateia começava a se misturar porque a música não tem fronteiras raciais (RICHARD, 1995).

Como é possível perceber, o *rock and roll* foi alvo de forte oposição dos setores conservadores da sociedade estadunidense. Esta oposição foi empreendida de forma ostensiva entre 1958 e 1963, na qual o objetivo foi, literalmente, “acabar” com o Rock.

O Rock se espalhou pelo mundo a partir de 1955 e, conforme destaquei, ganhou propulsão por estar acoplado como trilha sonora de filmes exibidos mundo afora. Assim como aconteceu nos Estados Unidos da América, passou por um processo de oposição empreendido por diferentes setores sociais de outros países. Como exemplo de como foi parte deste processo, apresento reportagens extraídas do acervo do jornal “O Globo” do ano de 1957, que noticiaram situações que envolveram o *rock and roll* em alguns países:

⁸² Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁸³ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*

⁸⁴ Depoimento extraído da série *The History of Rock and Roll vol.1.*



Figura 11. Reportagens do Jornal O Globo de, respectivamente, 02 de janeiro, 22 e 04 de fevereiro de 1957.

No Brasil, a oposição também se fez presente. Na matéria de 23 de dezembro de 1956 do jornal o Estado de São Paulo, há a seguinte informação sobre a exibição do filme *Rock Around the Clock*⁸⁵:

Proibido para menores. O Movimento de Arregimentação Feminina e a Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs também se posicionaram contra a fita. "É preciso impedir que os menores de 18 anos continuem a praticar atos de selvageria e delírio coletivo", escreveu a comissão representativa de 10 mil famílias (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1956).

Já na matéria de 11 de fevereiro de 1957 do jornal O Globo, cujo título⁸⁶ é: "*Severo Policiamento nos clubes durante os bailes de carnaval*", consta que "a polícia não permitirá a execução de 'Rock and Roll', nos clubes, exatamente para evitar os excessos que tem sido observado nas exibições dos adeptos desse ritmo".

Estes exemplos demonstram que o Rock não teve uma trajetória de plena aceitação em outros países ainda na década de 1950. Em muitos casos, esteve associado como o responsável pelas mudanças de comportamento vinculadas às características depreciativas que se aproximavam da delinquência ou falta de vontade para trabalhar e estudar.

O Rock chegou ao Brasil em um misto de aceitação e oposição. Os "perigos" deste gênero musical para a juventude brasileira provocaram oposição de diferentes setores sociais. Rodrigues (2014) auxilia nesta questão ressaltando que o Rock

⁸⁵ Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-rock-proibido-do-ao-balanco-das-horas,11698,0.htm>. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

⁸⁶ Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com> Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

causou espanto, foi olhado com cautela, depois lentamente assimilado e finalmente incorporado, até transformar-se, com o passar das décadas, em mais um estilo de música feita por brasileiros e com as cores do pavilhão nacional” (RODRIGUES, 2014, p. 11).

No período que compreende a década de 1950 até o início da década de 1980, alguns artistas da música popular brasileira empreenderam bastante oposição ao Rock. Como exemplo é possível citar a “Passeata contra a guitarra elétrica⁸⁷”, ocorrida em 1967, na qual alguns artistas brasileiros, liderados por Elis Regina⁸⁸, alegaram que esse instrumento era símbolo de dominação cultural.

A partir da década de 1980, com o surgimento de bandas como Legião Urbana, Titãs, Os Paralamas do Sucesso e tantas outras, essa oposição foi amenizada. Há autores que sustentam a tese de que o Rock brasileiro só foi se consolidar na década de 1980, conforme apontado por Dapieve (2015, p. 13): “estrangeiro numa nação de estrangeiros, o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e direito, a cidadania brasileira.

Não é minha intenção aprofundar questões específicas da história do Rock brasileiro, mas gostaria de discorrer sobre um aspecto que, por vezes, não tem a devida atenção e está associado ao pioneirismo nas gravações de Rock no Brasil. Frequentemente⁸⁹, há associação desse pioneirismo a artistas da Jovem Guarda, tais como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wandrélea, dentre outros (as). Estes artistas tiveram importância na década de 1960, mas é preciso destacar que as duas primeiras gravações de Rock em terras brasileiras foram feitas por mulheres.

Nora Ney regravou a versão de Bill Halley para música “*Rock Around the Clock*” em outubro de 1955, sob o nome “Ronda das Horas”. Fróes (2000, p. 18) destaca que “a Continental lançou o 78 rpm sob o título *Rondas das Horas*, e uma semana depois o disco já estava em primeiríssimo lugar na parada da *Revista do Rádio*, na época nosso principal veículo de informação”. Logo em seguida, em dezembro de 1955, Heleninha Silveira também regravou essa música, com o mesmo título, mas com letra em português e arranjo de Julio Nagib (FRÓES, 2000). Ainda na década de 1950, Celly Campello transformou-

⁸⁷ Tenho consciência de que há posições divergentes referentes aos reais motivos desta passeata ter acontecido, aspectos que são discutidos, principalmente, na obra de Renato Terra, intitulada “Uma noite em 67”. O que não parece ter divergência é que este acontecimento realmente voltou-se em oposição à guitarra elétrica, considerada símbolo de dominação cultural.

⁸⁸ Posteriormente, Elis Regina regravou canções de Rock, como é o caso de “*Yesterday*” e “*Golden Slumbers*”, ambas do grupo The Beatles.

⁸⁹ Utilizei a palavra “frequentemente” por considerar que este olhar está presente dentro e fora de ambientes acadêmicos.

se na primeira “estrela” do Rock e foi responsável por impulsionar esse gênero musical no Brasil.

No período que compreende o ano de 1955 até 1962, o Rock percorreu diferentes trajetórias mundo afora. Especificamente nos Estados Unidos da América, na tentativa de retomar a postura impulsionada na década de 1940 pelos cantores Frank Sinatra e Bing Crosby, cantores da juventude do início da década de 1960 eram representados socialmente por “homens bonitos e elegantes, cantavam um rock artificial com pouco ou nenhum ritmo, arranjos açucarados e uma profusão de seguras e ingênuas mensagens românticas” (FRIEDLANDER, 2010, p. 106).

Este cenário de retomada de “valores” comportamentais estadunidenses também se fez presente em outros países, mas não conseguiu segurar o ímpeto da juventude. Coube a uma banda de Rock oriunda da Inglaterra colocar o Rock novamente em evidência na mídia. Rodrigues (2014), apesar de se referir ao contexto estadunidense, apresenta a essência da mudança proporcionada por este grupo:

[...] depois do desembarque triunfal no aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, onde foram recebidos por milhares de fãs enlouquecidos, os Beatles invadiram olhos, ouvidos e corações de uma juventude inteira. Daquele mês de fevereiro de 1964 em diante, o mundo não seria mais o mesmo (RODRIGUES, 2014, p. 95).

O grupo The Beatles foi responsável por trazer o Rock novamente para a atenção da mídia e público. Quando foi para os Estados Unidos da América, em 1964, propiciou que o Rock voltasse a ter relevância na sociedade estadunidense, auxiliando para que outras bandas inglesas tivessem evidência no cenário musical, fato conhecido como “*British Invasion*”. No Brasil, a importância dos Beatles se fez em dois momentos da década de 1960: primeiramente com artistas da Jovem Guarda e posteriormente com artistas do tropicalismo.

No encaminhamento para o fim desta parte, gostaria de ressaltar que a contextualização histórica que optei em trazer teve como foco o aprofundamento de aspectos musicais concernentes a origem do Rock juntamente com as mudanças sociais, que possibilitaram um novo panorama comportamental que proporcionou afastamento de padrões e valores conservadores.

De 1950 até o século XXI, o Rock⁹⁰ passou por transformações que culminaram no surgimento de subgêneros que incluíram, além do próprio *rock and roll*, o *heavy metal*,

⁹⁰ Aqui me refiro a aspectos musicais.

hard rock, *punk rock*, e tantos outros. Estes subgêneros também passaram por ciclos de transformações que originaram outros subgêneros. Nos países nórdicos, por exemplo, o *Death* e *Black Metal* foram amplamente desenvolvidos. No caso do Brasil, é possível citar o sincretismo com elementos da música popular brasileira, que teve como um dos pioneiros Raul Seixas e depois amplamente utilizado por grupos como Nação Zumbi, Sepultura, Angra, dentre outros.

Outra característica importante no desenvolvimento do Rock refere-se a não exclusividade das letras cantadas na língua inglesa. Na propagação para diversos países é possível encontrar Rock cantado em diversos idiomas.

Diante da infinidade de grupos surgidos mundo afora e considerando as características próprias adquiridas em cada país, é possível compreender que o Rock assumiu uma “universalidade”. Chacon (1985) auxilia no entendimento deste aspecto ressaltando que

o Rock não é basicamente americano. Entenda bem: ele surgiu nos EUA, possui lá o maior manancial fornecedor de grupos de rock (minúsculo), mas ele é absolutamente internacional (CHACON, 1985, p. 7).

Juntamente aos aspectos musicais, a diversidade de subgêneros do Rock suscitou a formação de identidades a partir dos grupos que se constituíram de acordo com a vertente do Rock que se aproximavam. Friedlander (2010) refere-se a este aspecto destacando que o Rock propiciou a formação de

grupos subculturais, como a contracultura de San Francisco dos anos 60, os punks dos anos 70, ou os metaleiros dos anos 80, os quais estão inseridos em um gênero musical particular e para quem a música oferece um conhecimento significativo e identidade (FRIEDLANDER, 2010, p. 17).

Na história do Rock é possível identificar mudanças comportamentais que fizeram-se presentes ao longo das décadas a partir do surgimento de subgêneros e de suas especificidades com o momento histórico, como, por exemplo, aconteceu com o movimento punk no final da década de 1970.

Na relação intrínseca com a formação de identidades e possibilitando novo paradigma comportamental, o Rock adquiriu características que o vincularam para além de aspectos musicais, passando a ser compreendido como um estilo de vida; que tornou-se específico para grupos vinculados a subgêneros específicos ou simplesmente para

peças que se identificam com o gênero em sua diversidade. Para a perspectiva desta pesquisa, além de compreendê-lo como um estilo de vida, trarei, na etapa a seguir, a compreensão do Rock como prática social.

Rock como prática social

*O Rock não é só saber tocar,
Está no sangue,
Na alma,
direto na veia*⁹¹

A apresentação da história do Rock demonstrou que este gênero musical surgiu em meados da década de 1950 nos Estados Unidos da América e posteriormente expandiu-se pelo mundo, estando vinculado às mudanças comportamentais que incidiram diretamente na juventude e posteriormente a diversas faixas etárias.

Para exemplificar como estas mudanças comportamentais fizeram-se presentes, esboço partes da letra “*Esse tal de Roque Enrow*”⁹², em que, logo no começo da música, há o trecho em que a mãe vai pedir ajuda ao médico por causa da situação da filha: “*Ela não vem mais pra casa Doutor, ela odeia meus vestidos. Minha filha é um caso sério, ela agora está vivendo com esse tal de Roque Enrow*”. Essa música ainda tem um trecho que reforça o impacto social do Rock: “*ele quer modificar o mundo, esse tal de Roque Enrow*”.

Expor estes trechos da música é uma forma de auxiliar no entendimento de aspectos que estão intrinsecamente relacionados às questões sociais que envolvem a história do Rock⁹³:

A enorme popularidade e eventual visão no mundo inteiro do rock and roll deu-lhe um impacto social único. Muito além de ser simplesmente um gênero musical, o rock and roll - como visto nos filmes e na televisão, era uma mídia que desenvolvia aquela época, influenciando estilos de vida, moda, atitudes e linguagem. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2010).

⁹¹ Letra do vocalista e compositor Paulo Roberto Candiano para a música “Quem viver verá”, presente no álbum “Língua Presa”, da banda Tarja Preta (São Carlos, SP).

⁹² Trecho da letra “Roque Enrow”, música que faz parte do álbum Fruto Proibido, de Rita Lee & Tutti Frutti, lançado em 1975, pela Som Livre.

⁹³ Esse trecho faz parte do material “Conjuntos musicais escolares”, elaborado para o Curso de Licenciatura em Música da UFRGS e Universidades Parceiras, do Programa Pró-Licenciaturas II da CAPES. Produzido pela equipe do CAEF. Porto Alegre, 2010. Disponível em: http://prolicenmus.ufrgs.br/repositorio/moodle/material_didatico/conjuntos_musicais_escolares/turma_ab_c/un01/conj_mus_esc_un01_conteudo.pdf Acesso em: 23/03/2016

O Rock vem se constituindo como um estilo de vida para muitas pessoas, sendo responsável por proporcionar formação de identidades, vínculos de amizade e significados de e para a vida. O filme “Escola de Rock⁹⁴” é uma forma descontraída que demonstra como o Rock está relacionado a comportamentos e posturas de vida. Diante de uma escola conservadora, o professor Dewey Finn (Jack Black) monta uma banda de Rock e apresenta posturas geralmente associadas ao estilo de vida de um (a) “roqueiro (a)”, que divergiam dos padrões comportamentais da tradicional escola.

Trazer o exemplo deste filme direciona o olhar para um aspecto social que esteve e ainda está associado ao Rock, que vincula-se a chamada “rebeldia”. Buscando o significado presente em dicionários da língua portuguesa, a palavra “rebeldia” tem como essência o vínculo a algo que resiste, que se opõe a uma situação, um padrão ou qualquer outro aspecto. Esta característica (da rebeldia) associada ao Rock auxilia no entendimento de como ele esteve presente nas questões sociais:

O rock é um movimento em conflito com a realidade, pois busca fugir de seu aspecto colonizador, ou sua possibilidade de racionalização excessiva da esfera da vida. O rock é uma experiência em que as pessoas buscam a afirmação de sua liberdade, quer negativa, livre de, quer positiva, livre para. Cada subgênero do rock, cada época caracteriza-se por isso (BERAS, 2015, p. 23).

A intenção aqui não é discutir se o Rock teve e/ou tem função de se opor ao “efeito colonizador” ou aspecto similar, mesmo porque há sectarismo em alguns posicionamentos de subgêneros do Rock. O objetivo é expor como o Rock não se restringe a aspectos musicais e está intrinsecamente vinculado aos aspectos sociais.

Chacon (1985, p. 7) propicia melhor entendimento destas questões ao discorrer que:

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração (CHACON, 1985, p. 7).

⁹⁴ Filme do gênero “comédia” dirigido por Richard Linklater, lançado em 2003. O título original é o mesmo, mas em inglês: *School of Rock*.

França (2012) associa o conceito de “leitura de mundo” de Paulo Freire às dimensões alcançadas pelo Rock:

O Rock é muito mais do que padrões sonoros ou as letras de canções: é uma leitura de mundo. Seu conteúdo, seja contestador ou alienado, intelectual ou sentimental, comunica significados e dita padrões de comportamento (FRANÇA, 2012, p. 72).

Conforme pôde ser observado nestas explicações, é possível entender que o Rock adquiriu características que não se restringem a aspectos musicais. Com base nos (as) autores (as) citados, pode-se perceber que o Rock está relacionado a formas de comportamento, maneiras de ser, leituras de mundo, dentre outros aspectos.

Tendo por base estas considerações, esta pesquisa parte da perspectiva de que o Rock pode ser compreendido como prática social, partindo da conceituação de práticas sociais advindo de Oliveira *et al.* (2014):

Práticas sociais decorrem de e geram interações entre os indivíduos e entre eles e os ambientes natural, social e cultural em que vivem. Desenvolvem-se no interior de grupos, de instituições, com o propósito de produzir bens, transmitir valores, significados, ensinar a viver e a controlar o viver; enfim, manter a sobrevivência material e simbólica das sociedades humanas (OLIVEIRA *et al.* 2014, p. 33).

Fazendo-se presente na história da humanidade, práticas sociais caracterizam-se pelas relações entre as pessoas, espaços sociais em que estão inseridas, aspectos culturais, tradições, relações de convivência, dentre outros. Pela necessidade de o ser humano conviver coletivamente podemos compreender a diversidade das práticas sociais, aspecto ressaltado por Brandão (2015):

Somos seres vocacionados, convidados e convidados por nós mesmo, entre nós mesmo e para nós mesmo, a criarmos vidas sociais, sociedades que abriguem e deem sentidos a tais vidas, e sistemas de símbolos, significados, valores, preceitos e controles para nos obrigar...a conviver humanamente (BRANDÃO, 2015, p. 109).

Na vocação para viver socialmente, o ser humano vem se coletivizando, vivendo e convivendo com seu semelhante. Desta forma, é possível compreender que o Rock, além de gênero musical, é prática social que revela e produz comportamentos, significados, valores e, sobretudo, processos educativos que podem se constituir como campo de pesquisa na área das ciências humanas destinadas à compreensão dos diversificados processos educativos em práticas sociais.

Partindo do pressuposto de “em todas as práticas sociais há processos educativos” (OLIVEIRA et al., 2014, p. 30), a etapa a seguir será destinada para a apresentação de preceitos que abarcam a conceituação de educação desta pesquisa.

Educação como possibilidade de plenitude humana

Pegue um copo de água e jogue no chão fio (filho).
Agora, tente colocar aquela água de novo no copo...
É por isso que a gente precisa pensar bem no que fala,
porque às vezes não tem volta⁹⁵
(Francisco Rio).

Nascemos, crescemos e trilhamos nossa caminhada no e com o mundo. Desde a tenra idade estamos imersos em ambientes de aprendizagens e ensinamentos. Os filhos e filhas transformam a vida de pais e mães na possibilidade do florescer de uma nova vida. O despertar de um amor (talvez) não presenciado se faz presente e junto dele um rever, refazer e reflorescer da caminhada mundana.

As brincadeiras de rua entre amigos e amigas, os diálogos com pessoas mais velhas, o período nos espaços escolares, a busca por mais paciência no trânsito, dentre tantas outras vivências, se constituem em processos educativos no decorrer da vida.

Os caminhos trilhados que permeiam a vida de cada pessoa se caracterizam por vivências educativas. É por isso que a educação faz parte de nossas vidas de forma contínua e não está limitada em modelos únicos e locais específicos para acontecer. Assim como Brandão (2007) ressalta:

Ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação (BRANDÃO, 2007, p. 7).

Na vocação em viver socialmente, não há espaço exclusivo ou forma única de educação. As vivências diversas se constituem em espaços e momentos educativos. Brandão (2007) enfatiza esta questão ressaltando que

não há uma forma única nem um único modelo de educação; a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor; o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante (BRANDÃO, 2007, p. 9).

⁹⁵ Essa era a educação que o avô Francisco Rio (em memória) nos proporcionava.

Evidenciando que há processos educativos diversificados, Brandão (2007, p. 13) destaca que “a educação existe onde não há a escola e por toda parte pode haver redes e estruturas sociais de transferência de saber de uma geração a outra onde ainda não foi sequer criada a sombra de algum modelo de ensino formal e centralizado”.

Os preceitos de Brandão reforçam a perspectiva de compreender que os processos educativos acontecem em diversificadas práticas sociais. E, aqui cabe um apontamento essencial para a apresentação dos pressupostos de educação que amparam esta pesquisa, que está relacionado à compreensão de que há processos educativos em todas as práticas sociais (OLIVEIRA *et al.*, 2014). Este aspecto é reforçado e corroborado por Freire (2015, p. 33), quando afirma que “não há educação fora das sociedades humanas, não há também homem vazio”.

Nas trajetórias que perpassam nossas vidas, estamos constantemente imersos em vivências que denotam processos educativos, que nos conduzem a experiências que auxiliam em nosso crescimento enquanto pessoas inconclusas. Por isso, pensar em educação é pensar em nossa própria existência:

Somos porque aprendemos, e a educação tem, na criação da vida humana, um lugar bastante mais essencial do que em geral imaginamos. Na verdade, como seres inteiramente dependentes de processos culturais de socialização (de transformação de um indivíduo em uma pessoa) somos e seremos sempre a educação que criamos e que criaremos, para que ela continuamente nos recrie (BRANDÃO, 2005, p. 15).

Se a educação acontece em espaços distintos e de maneiras diversificadas, como entender a educação? Que pressupostos auxiliam na conceituação de educação que esta pesquisa utiliza?

Para responder a estas questões, amparo-me no conceito de educação advindo de Fiori (1991):

A educação é o esforço permanente do homem por constituir-se e reconstituir-se, buscando a forma histórica na qual possa re-encontrar-se consigo mesmo, em plenitude de vida humana, que é, substancialmente, comunhão social. Esse reencontro que, no horizonte do respectivo momento histórico, coloca o homem em seu lugar próprio, tem um nome adequado: autonomia e liberdade (FIORI, 1991, p. 84).

A plenitude de vida humana citada por Fiori se faz socialmente e a educação faz parte deste processo, possibilitando que as pessoas possam estar com o mundo conscientes de sua presença e em constante processo de fazer e refazer, ver e rever, tendo no prefixo “re”, conforme apontado por Fiori, a possibilidade da busca por plenitude de vida. Estes processos educativos são permeados pela compreensão de que a incompletude caracteriza os seres humanos.

Considerar a incompletude como característica inerente ao ser humano infere na certeza de que os processos educativos serão uma constante até o último “respirar” de vida. Por isso, a educação estará sempre presente na possibilidade de crescer, de ser mais. Freire (2015) discorre sobre nossa incompletude enfatizando que o inacabamento do ser humano o coloca a estar em constante movimento de transcender, de conscientizar-se.

A consciência desta incompletude induz ao constante processo de ser mais, na busca por vida plena. E nesta busca temos a possibilidade de conscientizarmo-nos por meio da ação e reflexão, pela práxis⁹⁶ que permeia nossas vidas. Assim como Freire (2015a, p. 13) ressalta: “ação e reflexão, como constituintes inseparáveis da práxis, são a maneira humana de existir”.

Na práxis tem-se a maneira de existir e, junto dela, os processos educativos que perpassam a vida, possibilitam reflexão, ação e conseqüentemente, conscientização. As vivências que oportunizam as pessoas nos mais diversos espaços sociais, que as colocam no mundo, estando no mundo, interferem diretamente na criação e recriação da conscientização. Este aspecto é apresentado por Fiori (2014), ao enfatizar que:

Antes do mundo consciente, a consciência é vazia total: fora da consciência do mundo, este é ausência sem nome. Juntos, consciência e mundo ganham realidade. Um não se perde no outro, perdendo sua identidade: identificam-se um através do outro (FIORI, 2014, p. 57).

A consciência ganha realidade não apenas na presença no mundo, é preciso estar com o mundo. Para Fiori (2014, p. 55) “educação e conscientização se implicam mutuamente”.

⁹⁶ Segundo Ricardo Russo, no Dicionário Paulo Freire, a palavra práxis é um conceito básico que perpassa toda a obra de Paulo Freire. Práxis pode ser compreendida como a estreita relação que se estabelece entre um modo de interpretar a realidade e a vida e a conseqüente prática que decorre dessa compreensão levando a uma ação transformadora. A ação é precedida pela conscientização, mas gerada por esta leva a construção de um outro mundo conceitual em que o indivíduo se torna sujeito e passa a atuar sobre o mundo que o rodeia.

A mutualidade entre educação e conscientização está atrelada à existência humana. Existimos, caminhamos trocando experiências, aprendendo, ensinando e temos a possibilidade de reflexão e, conseqüente, conscientização. Assim como destaca Freire (2015b), os “existires” proporcionam as experiências, as vivências e as constantes reflexões que podem, dialogicamente, possibilitar processos de conscientização. É nesse sentido que Fiori (2014, p. 55) destaca a mutualidade entre educação e conscientização que, permeadas pela existência, proporcionam um movimento em que cada pessoa⁹⁷ “se constitui e se assume, ao produzir-se e reproduzir-se [...] nesse refazer-se consiste seu fazer-se e seu fazer”.

Este contínuo processo justifica o movimento fazer-refazer constante da existência. Por isso, Fiori (2014, p. 55) afirma que “a verdadeira educação é participação ativa neste fazer o homem se faz continuamente. Educar, pois é conscientizar e conscientizar equivale a buscar essa plenitude da condição humana”.

Desta forma, a conscientização, mutuamente atrelada à educação, se faz como possibilidade de liberdade. Não uma liberdade que remeta apenas a possibilidade de ir e vir. Mas, a liberdade em que as pessoas tenham consciência das escolhas que fazem na vida, em que os “porquês” constituem-se em reflexos da conscientização e delineiam a existência projetiva da vida de cada pessoa.

Na possibilidade de educar-se conscientemente, surge e ressurgem a pessoa liberta. Liberta não apenas no sentido físico, mas em sua existência com o mundo. Capaz de indagar, escolher, questionar, se posicionar frente às situações diversas e adversas; de saber com quem se relaciona, com que está caminhando em seu projeto mundano.

A conscientização liberta, questiona, coloca as pessoas no constante fazer e refazer, ver e rever, de forma a buscar plenitude de vida. O intenso dizer da consciência como essencial nos processos educativos reside na possibilidade dela “não se deixar aprisionar em nenhuma situação vivida, sobrepassando a todas, e por isto pode voltar-se sobre tudo si mesma: é capaz de reflexão” (FIORI, 2014, p. 57).

Proporcionando reflexão, ela, a consciência, por si, culmina no incessante processo de conscientização, em que novamente é possível ressaltar a ênfase no prefixo “re”, que se faz de forma contínua e plena. Fazer e refazer, pensar e repensar, ver e rever. Conscientização é esse processo de constância no pensar, que culmina figurativamente no repensar.

⁹⁷ Novamente gostaria de lembrar a postura de não inserir, como Fiori fez no texto, termos como “homem” ou “mulher”. A posição aqui, que é política, se justifica pelo cuidado em não incorrer em exclusivismo de gênero.

Fiori (2014, p. 59) acresce à perspectiva de compreensão ante a conscientização destacando que ela é práxis transformadora que está atrelada ao significado de existência, salientando que o sentido da conscientização incide em “tarefa mundana e compromisso pessoal de amor”. Esta forma compromissada de amor citada por Fiori se constitui em mais um aspecto a ser ressaltado perante a temática que envolve educação e, principalmente, ao enfoque conceitual que me amparo para conceber a educação.

Como é possível perceber, até o momento o foco ateu-se a aspectos que destinaram-se a evidenciar características da mutualidade entre educação e conscientização. No entanto, faz-se necessário apresentar mais uma característica que compreendo como essencial e propulsora do existir humano. Se a educação e conscientização estão atreladas a práxis e existência humana, urge enfatizar que o amor deve estar junto deste processo. O “estar” que aqui exponho e proponho, se faz na prática e também no “papel”, em textos/estudos/pesquisas que tratam da temática da educação.

Reforço este aspecto pelo fato de que há autores que demonstram que a utilização da palavra *amor* nem sempre é utilizada de forma “natural”, espontânea. Brandão (2015) nos auxilia a entender este aspecto ao discorrer sobre o uso dessa palavra (amor):

Ao escrever, ao inscrever essa palavra de fogo e terra, de alma e sangue, em um texto científico ou pedagógico, é preciso fazer ressalvas, justificar-se para si mesmo ou para quem ouve ou lê. Ou é preciso suceder essa palavra poética e poética demais por uma outra ou por uma expressão que, sendo mais formalmente conceitual, possa ser, quem sabe, mais confiável. Será mesmo? (BRANDÃO, 2015, p. 3).

Repito o questionamento de Brandão: será mesmo?

Auxiliando na compreensão desse “temor” evocado quando se utiliza a palavra *amor*, Maturana (1999, p. 183 *apud* Brandão, 2015, p. 3), ressalta:

Sempre que falo de amor, minha audiência, qualquer que seja ela, se inquieta. Amor é uma palavra perigosa. Parece que normalmente pensamos que o amor é humano demais para ser acessível às reflexões de um cientista (MATURANA, 1999, p. 183 *apud* BRANDÃO, 2015, p. 3).

Novamente trago as contribuições de Brandão (2007) relacionadas à utilização da palavra *amor* em relação às produções acadêmicas:

Em escritos científicos encontramos a palavra *amor* raras vezes. E aqui e ali, quando é escrita, é com cuidados e avisos e, algumas vezes,

acompanhada de pedidos de desculpas pela falta de um termo mais adequado, isto é, mais adequadamente científico. (BRANDÃO, 2007, p. 137).

Freire (*apud* Brandão, 2007, p. 123) também faz considerações acerca da importância de se falar sobre o amor:

É preciso ousar, no pleno sentido desta palavra, para falar em amor, sem ter ser chamado de piegas, de meloso, de a-científico, senão anticientífico. É preciso ousar para dizer cientificamente que estudamos, aprendemos, ensinamos, conhecemos com o nosso corpo inteiro. Com sentimentos, com as emoções, com os desejos, com os medos, com as dúvidas, com a paixão e também com a razão crítica. Jamais com esta apenas. É preciso ousar para jamais dicotomizar o cognitivo do emocional (FREIRE *apud* BRANDÃO, 2007, p. 123).

O amor que aqui me refiro não se limita a vínculos afetivos entre duas pessoas ou a vínculos familiares. Agir com amor não denota ser irresponsável. Agir com amor não significa silenciar quando se pode auxiliar em prol de mudanças (significativas). Agir com amor significa respeitar as diferenças. Agir com amor é buscar mais paciência. Estas são algumas das qualidades que denomino “saberes para crescer no amor”.

Agir com amor é reforçar a nossa vocação. É por isso que compreendo que a educação está atrelada à conscientização e que, junto delas, o amor se faz presente. Tal postura se constitui em ato de transformação do mundo. Reforço estes preceitos amparando-me em Freire (2015a):

Não há educação sem amor. O amor implica luta contra o egoísmo. Quem não é capaz de amar os seres inacabados não pode educar. Não há educação imposta, como não há amor imposto. Quem não ama não compreende o próximo, não o respeita (FREIRE, 2015a, p. 22).

Ter o amor como base para educação não pode ser considerada uma postura inocente. O amor, na tríade com a educação e a conscientização, como possibilidade de transformação das pessoas para terem uma vida melhor e, assim como Fiori destaca, viver em comunhão social.

Juntamente a esta tríade, há outros preceitos que auxiliam na perspectiva de compreender a plenitude de vida que advém do conceito de educação que estou apresentando. Para isso, amparo-me em pressupostos de Brandão (2015):

Ao falar de *educação* e de *aprendizagem*, escrevo falando de *amor* e da *solidariedade*. Ao pensar a *cidadania*, lembro a *partilha* e a *participação*. Ao sugerir em nome do que, para quem e com que destino

de pessoa ou sociedade vale a pena reinventar o *amor* como fonte e destinatário da própria *educação*, sugiro também gestos interativos e ações sociais que o tornem experiência concreta da vida. Sim, algo que se vive e partilha no dia a dia do correr dos dias e não uma palavra a mais, boa para a retórica dos textos sérios. Somos seres humanos antes de sermos agentes, atores, educadores ou educandos. (BRANDÃO, 2015, p. 11).

Na área da educação musical estes preceitos estão vinculados à perspectiva de educação musical humanizadora, na qual trago o aporte teórico de Joly e Severino (2016):

a educação como prática de liberdade, ou educação humanizadora: uma educação pautada na colaboração, união, organização, cultura a serviço da libertação dos seres humanos, pelo diálogo, pela humildade, pela fé e pelo amor (JOLY; SEVERINO, 2016, p. 22).

É importante ressaltar que esta é a perspectiva conceitual que trago para essa pesquisa. Ressalto este aspecto pelo fato de que a educação, assim como Gadotti (2012, p. 10) destaca, é um “fenômeno complexo, composto por um grande número de correntes, vertentes, tendências e concepções, enraizadas em culturas e filosofias diversas”. Todavia, além das características apontadas por Gadotti, faz-se necessário ressaltar que a educação também pode estar associada a práticas desumanizadoras e bancárias (FREIRE, 2013).

No entanto, a conceituação que trago para esta pesquisa volta-se para assumir uma postura de esperança que se sustenta no sonho de compreender que a educação pode levar as pessoas a uma vida melhor, uma vida mais plena. Esperançosamente acredito nesse sonho e entendo que ele se faz diariamente e é permeado nas relações micro, que incluem, por exemplo, a amorosidade com a pessoa que mora ao lado, as pessoas do quarteirão, do bairro, etc.; e as relações macro, que incluem setores maiores da sociedade.

Esta perspectiva é reforçada na certeza de que o sonho é uma condição que nos move e possibilita que sejamos “menos”, menos incompletos. Conforme Freire (2014) destaca:

Sonhar não é apenas um ato político necessário, mas também uma conotação da forma histórico e social de estar sendo de mulheres e homens. Faz parte da natureza humana que, dentro da história, se acha em permanente processo de tornar-se. Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho, como não há ações sem esperança (FREIRE, 2014, p. 126).

Para este momento apresentei a perspectiva de educação que ampara essa pesquisa, principalmente na compreensão de que ela pode vir a possibilitar plenitude de vida por meio de aprendizagens que remetem a preceitos que envolvem respeito, liberdade, simplicidade, conscientização, amor dentre outros.

Amparando-me nas perspectivas de Brandão (2007) e Freire (2015), nas quais ressaltam que a educação está presente de forma contínua e não está vinculada a padrões específicos e/ou pré-fixados, a conceituação de educação aqui apresentada será o fio condutor para a compreensão de alguns dos processos educativos que serão abordados no capítulo 3. No entanto, gostaria de destacar que durante a análise e discussão dos dados, principalmente em relação aos processos educativos referente às aprendizagens musicais, apresentarei referenciais teóricos que serão utilizados para as temáticas relacionadas à educação musical, especificamente as que discorrem sobre as maneiras com que as pessoas aprendem música.

Capítulo 2 - Caminhos metodológicos: a cada esquina o Sol resplandece e indica o rumo a ser trilhado

A sós ninguém está sozinho
É caminhando que se faz o caminho
Enquanto houver Sol
(Titãs)

Peço, por gentileza, que o olhar se volte ao título elaborado nesse capítulo; é por meio dele que apresentarei minha perspectiva metodológica.

Elaborar este título com teor metafórico é uma maneira de apresentar a essência que reluz em minha perspectiva metodológica, quando compreendo que, durante essa pesquisa, percorri caminhos diversificados que incidiram em esquinas que eram abrilhantadas pelo Sol que indicaram o rumo a seguir, nos quais os “caminhos” são uma alusão a todos os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa.

Em verdade, ao fazer referência aos procedimentos metodológicos, trago o cerne da perspectiva metodológica que permeou essa pesquisa, na qual compreendo que não há como desvincular o “fazer pesquisa” do “pensar metodológico”. Em outras palavras, compreendo que a metodologia não está alocada em uma etapa⁹⁸ da pesquisa, ou seja, pensar a metodologia é pensar em todas as etapas da pesquisa.

Branco e Rocha (1998, p. 252), ao apresentarem contribuições de Branco e Valsiner (1997), discorrem sobre a mutualidade entre a metodologia e o processo de construção do conhecimento científico, ressaltando que o termo metodologia é utilizado para fazer referência “a todas as etapas do processo de conhecimento”, ressaltando que as “manifestações do fenômeno, a visão do mundo dos pesquisadores, a teoria e a produção do binômio método-dados influenciando-se mutuamente determinam o que os autores⁹⁹ denominam de ‘ciclo da metodologia’ na construção do conhecimento”. De maneira semelhante, o ciclo metodológico supracitado contempla a perspectiva que permeou a realização desta dissertação, na qual o pensar metodológico e o fazer pesquisa não estiveram fragmentados.

O trecho da música do grupo Titãs, inserido como epígrafe, ilustra um pouco dessa trajetória que envolve o pensar metodológico e o fazer pesquisa. “*Caminhando que se faz*

⁹⁸ Por meio desta perspectiva compreendo que metodologia não é apenas a parte que remete ao método utilizado para a coleta e organização de dados e/ou classificação do tipo de abordagem de pesquisa.

⁹⁹ Neste caso, as autoras se referem a Branco e Valsiner (1997).

o caminho” serve para ilustrar que esta dissertação contemplou procedimentos metodológicos durante toda a trajetória de pesquisa. Por isso, com “teor” subjetivo, elaborei um texto que apresenta a essência desse caminhar:

Na trajetória percorrida, passei por ruas ora íngremes e quentes, ora planas e arejadas, ora silenciosas e sinuosas, ora com árvores com sombra para descansar. Mas, sempre que chegava nas esquinas, o Sol resplandecia no horizonte, mostrando o rumo a seguir.

Estas breves reflexões foram expostas para que pudesse apresentar minha perspectiva metodológica. A seguir, exporei aspectos que envolvem a classificação desta pesquisa e o processo e razão de escolha do método para a coleta de dados, com subsequente apresentação dos colaboradores e procedimentos utilizados para organização e análise de dados.

Para apresentar a classificação da abordagem dessa pesquisa ressalto que a coleta de dados foi feita por meio do método de história oral. Por isso, considerando que a convivência com os colaboradores foi o cerne para a coleta de dados - e já tendo apresentado a questão e objetivos dessa dissertação -, essa pesquisa classifica-se pela predominância da abordagem qualitativa¹⁰⁰. Amparando-me em Freire, V. (2012), acrescentei a palavra “subjetivista” para essa classificação, trazendo a justificativa a partir da própria conceituação da autora:

A abordagem qualitativa ou subjetivista não preconiza o afastamento do sujeito em relação a um objeto que seria externo a ele, como forma de conferir ‘cientificidade’ à pesquisa, pois acredita na profunda e inevitável interação sujeito-objeto (FREIRE, V. 2012, p. 21 – 22).

Acrescentar a palavra “subjetivista” é uma forma de reforçar a postura que mantive na relação com os músicos colaboradores, na qual compreendo que:

Conviver não é apenas o desejo ou uma opção pessoal do pesquisador, que corre paralelamente à pesquisa, mas, sim, o cerne do “fazer” da pesquisa, explicitado na metodologia, experimentado, avaliado (OLIVEIRA et al., 2014, p. 40).

¹⁰⁰ Há autores (as) que utilizam a terminologia “natureza qualitativa”, “caráter qualitativo”. Utilizo “abordagem qualitativa” amparando-me em preceitos terminológicos de Vanda Freire.

Contudo, ao ressaltar que a abordagem da pesquisa é predominantemente (e não exclusivamente) qualitativa ou subjetivista, é para destacar os aspectos quantitativos também tiveram relevância em algumas etapas da pesquisa. Não pretendo trazer a discussão se essa pesquisa é quali quantitativa, apenas quero destacar que os aspectos quantitativos foram importantes em algumas ocasiões.

Conforme será apresentado na explanação referente à organização e análise dos dados, a quantificação de algumas palavras foi importante para melhor compreensão dos processos educativos que perpassaram a trajetória de vida dos músicos com o Rock. Além disso, um exemplo de quantificação aconteceu na primeira parte desta dissertação¹⁰¹, na qual discorri sobre a ausência de publicações com a temática do Rock em duas revistas brasileira de Educação Musical. Mesmo não relacionada à análise e discussão dos dados, essa quantificação revelou aspectos que auxiliaram a justificar a escolha do tema.

Ao considerar os aspectos quantitativos presentes em algumas etapas, trago considerações de Minayo e Sanchez (1993), quando discorrem sobre a concomitância de aspectos quantitativos e qualitativos nas pesquisas:

A relação entre quantitativo e qualitativo [...] não pode ser pensada como oposição contraditória [...] é de se desejar que as relações sociais possam ser analisadas em seus aspectos mais “concretos” e aprofundadas em seus significados mais essenciais. Assim, o estudo quantitativo pode gerar questões para serem aprofundadas qualitativamente e vice-versa (MINAYO; SANCHEZ, 1993, p. 247).

Portanto, esta pesquisa caracterizou-se pela predominância da abordagem qualitativa ou subjetivista, mas também contou aspectos quantitativos de relevância para o processo de reflexão de etapas distintas da escrita desta dissertação.

¹⁰¹ Refiro-me a parte intitulada “Da sonata a pesquisa: contando um pouco de minha trajetória com a música”.

Escolha da história oral como método para coleta de dados

Pega um café e senta aqui fio (filho),
o Vô vai contar uma história¹⁰²
(Francisco Rio).

Para melhor entendimento de como se deu a escolha das entrevistas por meio do método de história oral, revisitarei aspectos expostos no texto introdutório¹⁰³ desta dissertação, que incluíram a interconexão de minhas vivências com o referencial teórico para, posteriormente, fazer correlação com a perspectiva de convivência que mantive com os músicos colaboradores.

A elaboração do texto de apresentação da trajetória que culminou nesta pesquisa se deu por meio do mesmo procedimento utilizado para a coleta de dados: o método de história oral. Ainda nesta parte inicial, expus minha perspectiva enquanto pesquisador e pessoa que caminha *com* o mundo, no sentido de destacar que é possível ter seriedade na pesquisa sem deixar que o excesso de rigurosidade apague a chama da amorosidade e comprometimento solidário.

Neste texto introdutório, também ressaltei que não consigo me fragmentar e “esquecer” as vivências que me conduziram ao longo da vida. Diante de minha incompletude, busquei e busco compartilhar vivências com outras pessoas para assim estar num processo de ser menos, de caminhar para ser menos incompleto. Por isso, inserir mais uma epígrafe das histórias que meu avô contava é uma forma de mostrar como aqueles momentos de convivência foram importantes para construção de minha visão de mundo.

Revisitar estes aspectos é uma forma de reforçar como eles contribuíram e possibilitaram um processo reflexivo para minha perspectiva de convivência com os músicos no decorrer desta pesquisa. O que estou querendo dizer é que não queria estar com os músicos apenas para adquirir um montante de informações para compor uma dissertação. Minha intenção era estar ali, assim como estive com meu avô, ou seja, escutando, dialogando, num processo de partilha de saberes e leituras de mundo.

Os preceitos de Oliveira *et al.* (2014) auxiliam na compreensão da postura que procurei manter na caminhada de convivência com os músicos:

¹⁰² Novamente me recordo das aprendizagens oriundas das histórias que meu avô Francisco contava.

¹⁰³ Refiro-me a parte intitulada “Da sonata à pesquisa: contando um pouco de minha trajetória com a música”.

Envolver-se pelo trabalho, a vontade de melhor conhecer, o saber e o sabor da convivência, nos remete a pensamentos e sentimentos, que de nosso ponto de vista não são antagônicos à rigorosidade científica, ao contrário, atribuem ao fazer ciência um especial rigor: amorosidade, acolhimento, indignação, esperança, simplicidade, colaboração. Um desejo de tornar mais humano, de humanizar-se no sentido de vida mais justa (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p. 43).

Juntamente a estes preceitos, sabendo que o cerne para a coleta de dados seria a realização de entrevistas, o cuidado para estar atento à escuta foi essencial na convivência com os músicos. Para estar atento a importância da escuta, amparei-me em preceitos das experiências das escolas de Reggio Emilia, especificamente os da “pedagogia da escuta”:

A pedagogia da escuta não é apenas uma pedagogia para a escola, mas também uma atitude para a vida [...] significa assumir responsabilidade pelo que é compartilhado. Se precisamos ser ouvidos, então escutar é uma das atitudes mais importantes para a identidade do ser humano. Escutar significa estar aberto às diferenças e reconhecer valor no ponto de vista e da interpretação do outro. Logo, escutar torna-se não só uma estratégia pedagógica, mas também uma forma de escutar e de ver os outros. Escutar é um verbo ativo que envolve dar significado e valor às perspectivas dos outros, uma forma de avaliação. Esse tipo de escuta é uma forma de receber os outros e suas diferenças e uma forma de receber diferentes teorias e perspectivas (RINALDI, 2016, p. 237).

Estas considerações foram postuladas para que pudesse trazer minha perspectiva enquanto pesquisador. Compreendo que o ato de pesquisar envolve seriedade, mas também entendo que é possível tornar esse processo com o “rigor” especial citado por Oliveira *et al.* (2014) e estar aberto para a escuta, conforme destacado por Rinaldi (2016).

Considerando esta perspectiva de pesquisa, optei em utilizar entrevistas por meio do método de história oral para a coleta de dados. A justificativa se deu pelo fato de o método de história oral contemplar a perspectiva que mantive enquanto pesquisador e por poder possibilitar melhor entendimento de como o Rock esteve presente ao longo da trajetória de vida dos músicos.

O referencial teórico utilizado amparou-se em quatro autores (as): Paul Thompson, José Carlos Sebe H. Meihy, Fabíola Holanda e Verena Alberti. Portanto, na próxima etapa discorrerei sobre características do método de história oral, com destaque para a discussão de como a oralidade tornou-se presente na constituição de aspectos culturais de diversificados povos, bem como para o aprofundamento de questões que envolvem a utilização do método de história oral para a coleta de dados.

História da história oral

Este subtítulo não parece redundante? É preciso discorrer sobre a história da própria história?

Ao questionar a estruturação da História, Thompson (1992, p. 22) ressalta que até o século XIX “o enfoque da história era essencialmente político: uma documentação da luta pelo poder, onde pouca atenção mereceram as vidas de pessoas comuns”. Na necessidade de manutenção do poder, o autor ressalta que muitas lacunas fizeram-se presentes na documentação histórica:

Para os políticos, o passado é uma fonte de símbolos em que se apoiam: vitórias imperiais, mártires, valores vitorianos, marchas da fome. E quase igualmente notáveis são as lacunas na apresentação pública da história: os silêncios da Rússia sobre Trotski, da Alemanha Ocidental sobre a era nazista, da França sobre a guerra da Argélia (THOMPSON, 1992, p. 21).

Reforçando a questão da manutenção de poder historicamente empreendida, mas sob ótica do setor econômico, Freire (2015a, p. 25) discorre sobre a realidade latino-americana, ressaltando que a histórica dominação que iniciado no século XV transformou os países em “sociedades objeto”, sociedades periféricas e não reflexivas. O autor destaca que “as elites prescrevem as determinações às massas. Estas massas estão sob o processo histórico. Sua participação na história é indireta. Não deixam marcas como sujeitos, mas como objetos” (FREIRE, 2015a, p. 26).

Como é possível perceber, a história “oficial¹⁰⁴” foi construída, majoritariamente, por meio de perspectivas vinculadas à manutenção do poder. Thompson (1992, p. 21) destaca que “por meio da história social e política ensinada nas escolas, as crianças são levadas a compreender e aceitar o modo pelo qual o sistema político e social sob o qual vivem acabou sendo como é”.

Neste contexto de prevalência de “oficialização” da história a partir de uma perspectiva de dominação, a oralidade permaneceu cada vez mais na informalidade, com pouca relevância para a história que vinha sendo construída. Holanda e Meihy (2015)

¹⁰⁴ A história oficial a que me refiro é aquela que tradicionalmente parte da perspectiva ocidental, principalmente da Europa, que não se atentou para a história do continente africano e asiático. Portanto, essa “oficialidade” histórica deixou muitas lacunas e foi construída, por séculos, com valorização do documento escrito como forma de resguardar a manutenção do poder.

destacam que esse processo ganhou força a partir do século XV, com a criação da imprensa:

Desde a invenção da imprensa por Guttenberg, por volta de 1455, houve um corte nas relações entre o oral e o escrito. A reputação e o uso da palavra escrita passaram a submeter a oralidade, de maneira a fazer daquela o mecanismo por excelência da oficialidade e do exercício do poder. Desde então, a palavra mais válida é a registrada por escrito. A informalidade passou a ser atestado de oralidade e com ela a dinâmica da língua incorporava gírias e distorções (HOLANDA; MEIHY, 2015, p. 99).

No contexto de dominação empreendida por países europeus a partir do século XV, os autores (as) fazem apontamentos de como a escrita tornou-se preponderante:

A conquista de novos espaços decorrentes das grandes navegações de depois do século XVI e os registros de avanços europeus colonizadores determinaram uma forma de expressão hegemônica, escrita. O poder dos dominadores se estabeleceu por meio da imposição do código grafado usado pelas línguas de preponderância que, por sua vez, trataram de se impor como oficiais submetendo as outras (HOLANDA; MEIHY, 2015, p. 98).

No século XIX, as inclinações positivistas reforçaram a perspectiva de valorização dos documentos escritos, na qual “a prática de colher depoimentos esteve relegada a segundo plano (ALBERTI, 2013, p. 25).

Como é possível perceber, a oralidade foi perdendo cada vez mais importância como fonte histórica e colocada como sinônimo de expressão popular de pouca relevância científica. Holanda e Meihy (2015) destacam este aspecto ao observar que:

A oralidade, ainda que comum a todos os circuitos sociais, ficou relegada, cada vez mais, à informalidade e, resultante disso, sua consideração enquanto motivo de análise “científica” ficou menor. O sentido subversivo da palavra oral, dada sua fluidez avançava como contraponto ao estabelecido pela oficialidade da escrita (HOLANDA; MEIHY, 2015, p. 100).

Somente no século XX a oralidade passou a ter relevância científica. Os procedimentos metodológicos que valorizavam a realização de entrevistas nas pesquisas qualitativas foram importantes por impulsionar e dar visibilidade a grupos, comunidades e outros sujeitos que não eram considerados na “história oficial”.

No entanto, antes de trazer a contextualização da história oral no século XX, gostaria de retornar a pergunta exposta no primeiro parágrafo, direcionada à oralidade: por que é preciso falar da história da história oral?

Por alguns motivos. Primeiramente pelo fato de a oralidade fazer parte da existência humana. Ao longo dos séculos, nas diversas formas de convivência humana, ensinamentos e tradições foram transmitidos por meio da oralidade. Assim como Thompson (1992, p. 45) destaca, “a história oral é tão antiga quanto a própria história”.

Diversas obras que resistiram por séculos foram originadas a partir da oralidade.:

[...] toda História antes de ser escrita passou por etapas narrativas ou outras manifestações da oralidade aferidas há séculos. O pilar dessa afirmação é a certeza de que tanto a *Bíblia* como outros livros sagrados, bem como as mitologias fundamentais da cultura ocidental e mesmo os poemas seminais da aventura humana – como a *Iliada* e a *Odisseia* – tem origem na oralidade (HOLANDA; MEIHY, 2015, p. 92).

No entanto, o processo histórico ocidental relegou a oralidade a segundo plano, colocando-a na informalidade e com pouco valor histórico. Sobre este aspecto, pode-se questionar: será (mesmo) que a oralidade não contribui para pesquisas de períodos históricos?

Para responder a essa questão é preciso enfatizar que no próprio século XX as críticas que se opunham à utilização da oralidade eram pautadas em argumentos que questionavam a veracidade das informações advindas das fontes orais. Tais críticas geralmente baseavam-se na possibilidade de os relatos estarem “carregados” de subjetividade e eventuais falhas na memória. Freitas (1992) aborda essa questão:

Um dos aspectos mais polêmicos das fontes orais diz respeito a sua credibilidade. Para alguns historiadores tradicionais os depoimentos orais são tidos como fontes subjetivas por nutrirem-se de memória individual, que às vezes pode ser falível e fantasiosa. No entanto, a subjetividade é um dado real em todas as fontes históricas, sejam elas orais, escritas ou visuais (FREITAS, 1992, p. 19).

Reforçando esse aspecto, Alberti (2013) ressalta:

Considerava-se que o depoimento não poderia ter valor de prova, já que era imbuído de subjetividade, de uma visão parcial sobre o passado e estava sujeito a falhas de memória (ALBERTI, 2013, p. 25).

As considerações dessas autoras¹⁰⁵ auxiliam na compreensão de que a oralidade nem sempre teve aceitação como fonte para coleta de dados em pesquisas. No entanto, para além da questão que envolve a utilização das entrevistas para obtenção de dados em pesquisas, é preciso considerar outras dimensões alcançadas pela oralidade. Como exemplo, pode-se destacar que ensinamentos e tradições nas diversificadas formas de convivência humana, mesmo que compilados em livros, tiveram origem na oralidade.

Além disso, é preciso considerar que os estudos das tradições orais contribuíram de forma decisiva para a compreensão histórica de determinados períodos da humanidade. Por exemplo, o pesquisador Bart Ehrman, que estudou os registros do cristianismo primitivo, ressalta que a diversidade das fontes utilizadas nos evangelhos

não podem ter sido imaginadas de modo totalmente independente por cristãos espalhados por toda a parte, porque há componentes demais em comum. Em vez disso, foram baseadas em tradições orais, que já estavam circulando há muito tempo antes de serem escritas, e isso não é pura especulação. Certos aspectos das histórias de Jesus presentes nos evangelhos escritos, que, por sua vez, foram baseadas em relatos escritos anteriores, mostram claramente que elas foram fundadas na tradição oral (EHRMAN, 2014, p. 91 - 92).

Estas breves considerações foram postuladas com o objetivo de reforçar a importância da oralidade ao longo dos séculos, seja para compreender características culturais de diversificadas regiões/povos ou para as pesquisas em períodos históricos. A pergunta colocada na primeira frase desse capítulo conduziu o caminho para a argumentação acerca de aspectos relativos à documentação histórica e a oralidade, na qual procurei expor que, no decorrer dos séculos, as fontes orais foram sobrepujadas às fontes escritas. Diante das considerações expostas, justifico a minha escolha da história oral para essa pesquisa que vai discorrer sobre um momento específico da história do Rock na cidade de São Carlos, em busca de compreender as relações entre grupos, pessoas, ensinamentos, valores, tradições, dentre outros aspectos.

Método de história oral e procedimentos utilizados para a coleta de dados

Foi a partir do século XX que a história oral passou a ser organizada com critérios de pesquisa, tornando-se relevante como possibilidade de organização de documentação

¹⁰⁵ Que realizam pesquisas por meio da história oral.

histórica. Alberti (2013, p. 25) faz apontamentos dessa situação social fazendo correlação com a perspectiva nas pesquisas qualitativas:

Foi apenas na segunda metade do século XX [...] que a história oral se apresentou como potencial de estudo dos acontecimentos e conjunturas sociais. Atribui-se a isso uma espécie de insatisfação dos pesquisadores com os métodos quantitativos, que, no pós-guerra, começaram a ceder lugar aos métodos qualitativos de investigação. O recurso do gravador portátil, a partir dos anos 1950, permitia ‘congelar’ os depoimentos, possibilitando sua consulta e avaliação em qualquer tempo e transformando-o em fonte para múltiplas pesquisas (ALBERTI, 2013, p. 25).

Com a possibilidade de registrar entrevistas em gravadores portáteis para a posterior transformação do áudio em texto, as pesquisas que se utilizavam de história oral puderam apresentar a documentação na íntegra, fator que se tornou essencial para a valorização do conteúdo das entrevistas. Para Alberti (2013, p. 25), após o surgimento dos gravadores portáteis, “as entrevistas passaram a ter estatuto de documento, o que incidiu sobre a própria definição do que seja o trabalho com história oral: é necessário atentar para procedimentos técnicos de gravação e de tratamento da entrevista”.

Os primeiros registros com história oral no Brasil aconteceram na década de 1970. Freitas (1992, p. 17) ressalta que “uma das primeiras experiências com história oral no Brasil ocorreu em 1971, em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som (MIS)”. Alberti (2013) reforça a questão da expansão da história oral em outras regiões do mundo para discorrer sobre as primeiras experiências no Brasil:

A difusão da história oral no início da década de 1970, nos (e a partir dos) Estados Unidos e Europa, resultou na implantação de vários programas de história oral, bem como de inúmeras pesquisas que dela se valeram como método de investigação. Foi no contexto desse movimento que começaram a ser feitas as primeiras entrevistas no Programa de História Oral do Cpdoc, implantado em 1975 (ALBERTI, 2013, p. 27).

O programa de história oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) esteve direcionado a implantação de um projeto de pesquisa intitulado “Trajetória e desempenho das elites políticas brasileiras, que orientou a produção das entrevistas e imprimiu um acervo aberto ao público” (ALBERTI, 2013, p. 27). A autora ressalta que a difusão da história oral pelo Brasil impulsionou a realização de pesquisas ante a temáticas diversas, propiciando maior acervo de consulta e destaca que a partir da década de 1990:

[...] o chamado movimento da história oral ampliou-se significativamente, tanto no Brasil como no exterior. Em abril de 1994, foi fundada a Associação Brasileira de História Oral (ABHO), por ocasião do II Encontro Nacional de História Oral. Desde então a comunidade de pesquisadores e interessados no assunto só fez crescer, impulsionada pelos encontros regionais e nacionais (ALBERTI, 2013, p. 29).

As pesquisas com história oral continuam amplamente difundidas no Brasil e ganharam relevância com os eventos acadêmicos da temática. Conforme apresentado, a partir da segunda metade do século XX a história oral tornou-se relevante e foi utilizada em pesquisas de diferentes contextos.

Enquanto método de pesquisa, a história oral contempla duas (dentre algumas) características importantes: a primeira está relacionada à possibilidade de dar visibilidade a grupos e pessoas de diferentes localidades e contribuir no campo científico em temáticas diversas. A segunda revela a intrínseca relação da história oral com os recursos tecnológicos para auxiliar na aplicação e transcrição das entrevistas.

O conceito utilizado nesta pesquisa partiu de duas conceituações de método de história oral. A primeira advém de Alberti (2013):

A história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participarem de, ou testemunharem, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo (ALBERTI, 2013, p. 24).

A segunda é de Meihy e Holanda (2015):

Como método, a história oral se ergue segundo alternativas que privilegiam as entrevistas como atenção essencial dos estudos. Trata-se de centralizar os testemunhos como ponto fundamental, privilegiado, básico, das análises. História oral como metodologia implica formular as entrevistas como um epicentro da pesquisa. Tudo giraria em torno delas, que atuariam como força centrífuga das preocupações (MEIHY; HOLANDA, 2015, p. 72).

Conforme os (as) autores (as) indicam, a essência do método de história oral é a realização de entrevistas. Alberti (2013, p. 156) reforça esse aspecto ao salientar que “é na realização de entrevistas que se situa efetivamente a história oral; é para lá que

convergem os investimentos iniciais de implantação do projeto de pesquisa, e é de lá que partem os esforços do tratamento do acervo”.

As entrevistas utilizadas nesta pesquisa foram predominantemente do tipo temática, mas também contemplaram aspectos da entrevista de história de vida. Para melhor compreensão, apresento a definição dos tipos¹⁰⁶ de entrevista em história oral, tendo como base a conceituação proposta por Alberti (2013):

As entrevistas temáticas são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, enquanto as de história de vida têm como interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou (ALBERTI, 2013, p. 49).

Alberti (2013, p. 49) reforça que a “entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas”. Considerando este aspecto, a autora ressalta que “é possível que em determinado projeto de pesquisa sejam escolhidos ambos os tipos de entrevista como forma de trabalho” (ALBERTI, 2013, p. 49).

A entrevista utilizada nesta pesquisa foi predominantemente temática por contar com o Rock como aspecto principal da investigação. No entanto, como os objetivos estavam relacionados à compreensão dos processos educativos a partir do momento em que os músicos tiveram contato com o Rock, é possível ressaltar, assim como Alberti aponta, que aspectos da entrevista de história de vida estiveram presentes no processo de coleta de dados.

Para a realização das entrevistas elaborei um roteiro¹⁰⁷ que serviu de guia para o diálogo e amparei-me em procedimentos propostos por Holanda e Meihy (2015), descritos a seguir:

- Planejar previamente as gravações e detalhar o projeto aos músicos colaboradores;
- Utilizar recursos eletrônicos para facilitar o processo de gravação e transcrição e armazenamento das entrevistas;
- Deixar para o músico colaborador a escolha do local para a realização da entrevista;

¹⁰⁶ Há autores que compreendem a divisão de história oral em gêneros, dividindo-a em história oral de vida e história oral temática. Para essa pesquisa, ancorei-me na proposta elaborada por Alberti.

¹⁰⁷ O roteiro encontra-se em apêndice nos documentos finais dessa dissertação.

- Elaborar um termo¹⁰⁸ de consentimento livre esclarecido especificando as etapas da pesquisa;
- Apresentar a devolutiva após a organização dos dados para conferência e validação dos colaboradores.

A escolha dos colaboradores dessa pesquisa foi feita baseando-se em uma formação tradicional de banda de Rock. Sena¹⁰⁹ (2013) ressalta que em “uma banda de rock, os instrumentos tradicionais são voz, guitarra, bateria e baixo. Cada qual tem o seu espaço sonoro e um papel a cumprir dentro da música”. Considerando essa formação instrumental (o que inclui a voz), escolhi seis músicos de Rock da cidade de São Carlos e pude contar com dois guitarristas, dois vocalistas, um contrabaixista elétrico e um baterista. Na figura a seguir há a descrição¹¹⁰ dos músicos escolhidos, com detalhamento dos instrumentos musicais que tocam e os grupos que participavam durante a realização da pesquisa:

Músico	Idade¹⁰⁵	Instrumento que toca	Grupos que integrava durante a realização da pesquisa
Paulo Roberto Candiano	52 anos	Vocalista	Carreira solo, Tarja Preta ¹⁰⁶ , Ouro de Tolo
Rodrigo Lanceloti	44 anos	Guitarra	Lanceloti Experience, Nasi, Os Valvulados, Funk You
Bruno Marques	40 anos	Bateria	Tarja Preta, Funk You, Lanceloti Experience
Danilo Zanite	39 anos	Guitarra	Stranhos Azuis, Tarja Preta, Patrulha do Espaço, Os Valvulados, Nova Ordem
Daniel Dellelo	33 anos	Contrabaixo elétrico	Stranhos Azuis, Patrulha do Espaço
Wendell	34 anos	Vocalista	Maracutaia, Numa Brasa Mora, Motor Chrome

Figura 12. Músicos colaboradores desta pesquisa.

¹⁰⁸ O termo de consentimento livre esclarecido (TCLE) encontra-se em anexo ao final desta dissertação.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/182219.html> Acesso em: 23/02/2016.

¹¹⁰ Acho importante destacar, assim como é possível observar no termo de consentimento livre esclarecido, que os músicos autorizaram a exposição e utilização de seus nomes verdadeiros.

Conforme é possível observar, o critério de escolha não se ateve ao fato de os músicos participarem de um mesmo grupo. Alguns músicos tocavam juntos, mas não eram todos de uma mesma banda. Também faço apontamento para a opção de escolher músicos de diferentes faixas etárias, pelo fato de poder ter melhor compreensão de como se deram os processos educativos em diferentes épocas, e também entender como esses músicos se encontraram e passaram a tocar juntos, aspecto que será detalhado no próximo capítulo. Ainda sobre a diversidade etária dos músicos, faz-se importante ressaltar que muitos desses músicos serviram como referência e inspiração para outros, aspecto que também será retratado na análise e discussão dos dados.

A opção em escolher pessoas do sexo masculino se deu pelo fato de não ter encontrado musicistas mulheres exclusivas de Rock na cidade de São Carlos no período de realização da pesquisa. Portanto, diante desta realidade, optei apenas por pessoas do sexo masculino.

Para melhor entendimento de como foi feito o convite para participar da pesquisa, acho importante retomar alguns aspectos já destacados na apresentação de minha trajetória, principalmente quando sinalizei que o afastamento das atividades acadêmicas me fez estar mais próximo desses músicos e essas vivências foram fundamentais para a idealização do projeto de pesquisa. Outro aspecto importante está relacionado ao fato de conhecer e ter tocado¹¹¹ com todos os músicos colaboradores.

O convite para participar da pesquisa aconteceu de forma “natural” e se deu, principalmente, em vivências em shows de Rock. Nessas ocasiões, sabendo dos lugares que iriam tocar, fiz prévio contato explicando minha intenção em convidá-los para participar da pesquisa. Posteriormente, fazia o convite pessoalmente e prosseguia mantendo contato por meio de ligações e mensagens telefônicas.

Para melhor entendimento da atuação profissional dos músicos, disponibilizo, a seguir, breve apresentação de cada músico, seguindo a ordem apresentada na figura anterior. Os textos destas apresentações foram feitos por mim e enviados para que os músicos fizessem revisões e adequações. A única exceção foi Rodrigo, que me enviou um breve texto de sua carreira enquanto músico.

¹¹¹ Por tocar contrabaixo elétrico, o único músico que não dividi o palco foi Daniel Dellelo, que também é contrabaixista. Os vocalistas Paulo Roberto Candiano e Wendell participam de projetos que também faço parte, como é o caso da banda *Ouro de Tolo* e o projeto *Numa Brasa Mora*.

Paulo Roberto Candiano

Vocalista e compositor. Até 2017 foi vocalista da banda Tarja Preta, sendo responsável por grande parte das letras dos dois discos gravados pela banda. Atualmente faz parte da banda Ouro de Tolo e segue em carreira solo, divulgando seu primeiro disco: "Solo e mal acompanhado". Ao longo de sua carreira teve a possibilidade de tocar em festivais que participaram artistas como Zé Ramalho, Titãs, Raimundos dentre outros. Com o grupo Ouro de Tolo já tocou o palco com Rick Ferreira, um dos principais guitarristas do Brasil e músico que gravou em, praticamente, todos os discos de Raul Seixas.

Rodrigo Lanceloti¹¹²

Respira música desde cedo, tendo influências musicais dentro de casa com o avô "Luis sanfoneiro". Aos treze anos ganhou um violão quebrado, um ano depois transitou entre guitarra, baixo, bateria e aos dezessete se apegou às guitarras. Projetos e bandas: Amnésia, Banda Tao, Rocha Sólida, Trybo, Blusorai, Fantástico Mundo de Jimi, Dune Buggy, Party of Four (Cruzeiro internacional), Valvulados entre outros. Atualmente atua na banda do Nasi (cantor do Ira!). Fazendo parte dessa banda já tocou com Marcelo Nova, Kiko Zambianchi, Paulo Miklos, Léo Maia, Beto Bruno e Erasmo Carlos. Com Nasi teve a honra de abrir o show do AC/DC, sua principal influência.

Bruno Marques

Baterista de bandas de Rock da cidade de São Carlos. É um dos fundadores da banda Tarja Preta, uma das mais importantes do cenário do Rock da cidade de São Carlos e região. Já tocou com importantes artistas nacionais e internacionais, tais como Flávio Guimarães, Nuno Mindelis, Made in Brazil, Tail Dragger (USA) além de artistas locais, como Mih Marchetti, Los Cornetas, David Tanganelli, dentre outros. Alguns destaques de sua discografia incluem a gravação dos dois discos da banda Tarja Preta, discos de artistas da cidade de São Carlos e região e os dois últimos discos de Netto Rockfeller & Flávio Guimarães.

Danilo Zanite

Guitarrista, vocalista e compositor que integra as bandas Tarja Preta, Stranhos Azuis, Patrulha do Espaço, Os Valvulados, dentre outros projetos. No decorrer de sua

¹¹² Release disponibilizado pelo músico e disponível em: <http://www.rodamob.com.br/artista/451-rodrigo-lanceloti> Acesso em: 31/05/2017.

carreira gravou diversos discos de Rock e dividiu o palco com importantes nomes do Rock nacional, tais como Paulo Zinner, Percy Weiss, Rolando Castello Junior dentre outros.

Daniel Dellelo

Contrabaixista elétrico que integra as bandas Stranhos Azuis e Patrulha do Espaço. Com muita experiência tocando Rock, dividiu o palco com Paulo Zinner (Golpe de Estado, Rita Lee), Percy Weiss (Patrulha do Espaço), dentre outros. Sua atuação como músico inclui a gravação dos discos da banda Stranhos Azuis e Patrulha do Espaço, com destaque para o disco “Capturados vivos em Buenos Aires”, gravado na turnê de 2014 pela Argentina.

Wendell Ruffino

Vocalista que integra as bandas Maracutaia, Motorchrome e participa de um projeto em homenagem a Jovem Guarda chamado “*Numa Brasa, Mora?*”.

Um pouco sobre São Carlos

Um aspecto presente em todas as entrevistas foi a referência às localidades da cidade de São Carlos, o que inclui espaços universitários que proporcionavam música ao vivo, bairros, escolas, lojas de discos, bares, dentre outros. Por isso, visando proporcionar melhor entendimento deste campo de pesquisa citado pelos músicos de Rock, será feita uma brevíssima apresentação da história da cidade de São Carlos.

De acordo com informações disponíveis no site¹¹³ da prefeitura, atualmente a cidade conta com cerca de 239 mil habitantes, considerando seus dois distritos (Água Vermelha e Santa Eudóxia). O site da prefeitura disponibiliza informações de aspectos históricos da cidade:

A história de São Carlos tem início em 1831, com a demarcação da Sesmaria do Pinhal. Na data da fundação, 4 de novembro de 1857, a povoação era composta por algumas pequenas casas ao redor da capela e seus moradores eram, em sua maior parte, herdeiros da família Arruda Botelho, primeiros proprietários das terras da Sesmaria do Pinhal. São Carlos é elevada à categoria de vila em 1865 e a Câmara Municipal é empossada. Em 1874 a vila contava com 6.897 habitantes e destacava-

¹¹³ Informações disponíveis em: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/conheca-sao-carlos/115442-dados-da-cidade-geografico-e-demografico.html> Acesso em 08 de dezembro de 2017.

se na região pelo seu rápido crescimento e importância regional. Em 1880, passa de vila a cidade e em 1886, com uma população de 16.104 habitantes, já possui ampla infra-estrutura urbana.

A principal atividade econômica durante o século XIX foi o desenvolvimento das lavouras de café, que perduraram com predominância até as primeiras décadas do século XX. No entanto, com a chegada de imigrantes europeus e a posterior crise cafeeira, principalmente na década de 1920, setores urbanos começam a ter desenvolvimento expressivo, levando São Carlos, a partir da década de 1950, “como centro manufatureiro diferenciado, com relevante expressão industrial entre as cidades do interior do Estado de São Paulo¹¹⁴”.

Um aspecto significativo para o desenvolvimento da cidade de São Carlos está vinculado a chegada das universidades públicas (estadual e federal) a partir da década de 1950. Essa melhoria é relatada no site¹¹⁵ da prefeitura da cidade, quando discorre sobre a implantação dessas universidades:

Na segunda metade do século XX, a cidade recebe um grande impulso para o seu desenvolvimento tecnológico e educacional com a implantação, em abril de 1953, da Escola de Engenharia de São Carlos, vinculada à Universidade de São Paulo (USP), e, na década de 70, com a criação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Com a chegada destas universidades, o fluxo de estudantes advindos de outras regiões cresceu e vem aumentando ao longo das décadas, principalmente pelo oferecimento de novos cursos de graduação e surgimento de novos programas de pós-graduação. Para melhor compreensão desse fluxo de estudantes na cidade disponibilizo, a seguir, dados referentes a população estudantil das respectivas instituições.

De acordo com informações disponibilizadas¹¹⁶ no site da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), a instituição conta com cerca de 8.000 estudantes na graduação e mais 5.000 na pós-graduação (Lato-Sensu e Stricto-Sensu). Já a Universidade de São

¹¹⁴ Informações disponíveis em: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html> Acesso em 06 de novembro de 2017.

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html> Acesso em 06 de novembro de 2017.

¹¹⁶ A UFSCar iniciou suas atividades em 13 de março de 1970 no campus de São Carlos. Atualmente conta com mais três campus, que estão localizados em Araras, Sorocaba e Lago do Sino. Todas as informações que aqui apresento, inclusive os dados referentes aos estudantes, estão disponíveis no site da instituição: <http://www.ccs.ufscar.br/dados-da-ufscar> Acesso em 06 de novembro de 2017.

Paulo¹¹⁷ (USP), conta com cerca de 5.388 estudantes de graduação e 3.400 estudantes da pós-graduação.

As pesquisas desenvolvidas pelas universidades ajudaram a tornar a cidade conhecida como “capital da tecnologia¹¹⁸”:

Diante da concentração de universidades e centros de pesquisas, São Carlos apresenta grande concentração de cientistas e pesquisadores: um pesquisador doutor (PhD) para cada 180 habitantes. No Brasil a relação é de um doutor para cada 5.423 habitantes. Graças aos centros de pesquisas São Carlos também ostenta outra importante marca: a média anual de registros de patente é de 14,5 patentes por 100 mil habitantes. No país essa relação é de 3,2 patentes por 100 mil habitantes. A cidade abriga ainda 39 cursos de graduação e 200 empresas são consideradas de alta tecnologia, em setores como ótica, novos materiais e instrumentação.

Diante de um fluxo ininterrupto estudantil, é possível destacar que a “vida cultural” da cidade esteve relacionada à presença destes (as) estudantes. Todavia, faz-se necessário ressaltar que os aspectos culturais não dependeram exclusivamente dos (as) estudantes advindos dessas universidades. No entanto, a maioria dos músicos colaboradores da pesquisa relatou a importância de espaços destinados a festas e eventos culturais exclusivos das universidades, tais como o “CAASO” (Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira) da USP e as sedes do DCE (Diretório Central dos Estudantes) da UFSCar.

Outro aspecto importante que deve ser levado em consideração é que não foram somente os espaços universitários os citados no decorrer das entrevistas. Bares e outros espaços de música ao vivo, além de bairros da cidade, foram referenciados e serão apresentados no decorrer do próximo capítulo.

O foco desta breve apresentação foi proporcionar entendimento de características gerais da cidade de São Carlos, cidade de porte médio que conta com duas universidades públicas, conhecida como “Capital da Tecnologia” e “Capital do Clima”. Considerando que os músicos colaboradores relataram vivências ocorridas entre o final da década de 1970 até o presente momento, apresentar essas características pode auxiliar na

¹¹⁷ A implantação da USP em São Carlos começou no ano de 1948 com a criação da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC). Efetivamente, as atividades tiveram início cinco anos depois, com a primeira aula proferida no dia 18 de abril de 1953. Atualmente, a USP conta com dois campi na cidade de São Carlos. Informações disponíveis no site da universidade: http://www.saocarlos.usp.br/index.php?option=com_content&task=view&id=61. Acesso em 06 de novembro de 2017.

¹¹⁸ Informações disponíveis em: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/conheca-sao-carlos/115268-a-cidade-de-sao-carlos.html> Acesso em 8 de dezembro de 2017.

compreensão de aspectos relacionados a “vida cultural” da cidade, principalmente pelas vivências citadas pelos músicos nas décadas de 1980 e 1990, quando os eventos dentro das universidades eram frequentes (fato que não ocorre atualmente) e havia maior interconexão entre as atividades universitárias e outras localidades que proporcionavam apresentações musicais.

As entrevistas

Para melhor compreensão de como ocorreram as entrevistas, relatarei esse processo em duas partes. Na primeira parte apresentarei os aspectos que antecederam a entrevista e o momento de convivência com os músicos. Na segunda parte detalharei a parte técnica que envolveu a gravação e transcrição das entrevistas, com especificação para os recursos tecnológicos utilizados nesse processo.

Seguindo os procedimentos sugeridos por Meihy e Holanda (2015), o primeiro passo para a realização das entrevistas foi entrar em contato com os músicos para apresentar o projeto e explicar os objetivos da pesquisa. Este processo teve início entre março e abril de 2016, quando defini, juntamente com minha orientadora, a quantidade e especificidade desses participantes: seis músicos que tocassem instrumentos de uma banda tradicional de Rock.

Posteriormente, elaborei um roteiro que serviu como guia para a condução do diálogo. Este documento encontra-se completo em anexo, mas acho importante relatar que foi elaborado contendo itens que me auxiliaram durante o diálogo com os músicos. Considerando que os objetivos da pesquisa voltaram-se a compreender os processos educativos decorrentes da prática social do Rock, a elaboração do roteiro foi direcionada a contemplar aspectos relacionados à diversidade de processos educativos.

Basicamente, o roteiro foi estruturado em quatro partes:

- 1) Momento de “quebrar o gelo”;
- 2) Apresentação do projeto de pesquisa e termo de consentimento;
- 3) Entrevista;
- 4) Considerações finais.

Começando pela segunda parte, destaco que este item contemplou breve explicação do projeto com exposição dos objetivos e das contribuições que os músicos poderiam trazer para a pesquisa.

Na terceira parte elaborei um roteiro com tópicos “disparadores” e/ou perguntas que tiveram por objetivo possibilitar a abordagem de aspectos relacionados aos processos

educativos vinculados às aprendizagens musicais e àqueles que pudessem denotar que o Rock propiciou melhor plenitude de vida na trajetória dos músicos.

O item 4 contemplou um tópico de finalização da entrevista, no qual me dirigi aos músicos explicando que aquele momento era destinado para falarem o que achavam que não tinha sido abordado ao longo da entrevista.

Propositalmente deixei o item 1 para agora. Elaborar o momento de “quebra de gelo” para o início da entrevista converge com a postura que apresentei quando estava discorrendo sobre o processo de escolha do método de história oral e condiz com minha postura enquanto pesquisador.

Em todas as entrevistas minha intenção foi tornar este processo confortável e mais próximo a um diálogo. Mesmo conhecendo todos os músicos colaboradores, busquei manter a relação de confiança e aconchego durante as entrevistas.

Tornar a entrevista um momento aprazível, de confiança e respeito vem ao encontro dos preceitos de Bosi (2003) sobre os momentos de convivência:

Narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de rememorar quanto o das pessoas ditas importantes. Ambos sairão transformados pela convivência, dotada de uma qualidade única de atenção (BOSI, 2003, p. 61).

Por isso, “*quebrar o gelo*” foi a possibilidade de proporcionar momentos de descontração e diálogo sobre assuntos que surgiram de forma aleatória. Em alguns casos, conversamos sobre o lançamento de discos de algumas bandas, em outros, conversamos sobre a situação política do Brasil ou qualquer assunto.

Juntamente a este momento, aproveitei para levar um “lanche”, que foi uma maneira de reforçar a perspectiva de tornar este momento agradável e um gesto de gratidão por terem aceito participar da pesquisa. Ao pensar no “lanche”, amparei-me em Menegolo *et al.* (2006, p. 5) que, utilizando-se da história oral como método para coleta de dados, tiveram como colaboradoras professoras de uma escola de Cuiabá (MT) e utilizaram o momento inicial de cada entrevista para torná-la acolhedora e aconchegante:

Antes de iniciar cada uma das entrevistas, logo na chegada, a professora a ser entrevistada era presenteadada com um arranjo de flores, para introduzir um contato interativo descontraído e com alguma tonalidade afetiva. Era uma forma de agradecermos pela concessão da entrevista (MENEGOLO *et al.* 2006, p. 5).

De forma similar ao realizado por Menegolo *et al.* (2006), o momento de “quebrar o gelo”, acompanhado do “lanche”, serviu como forma de acolhimento e agradecimento pela participação dos músicos na pesquisa.

O “lanche”, em verdade, foram petiscos ou bebidas de preferência dos músicos. Por meio dos contatos iniciais para agendamento das entrevistas foi possível “sondar”, quase em tom de “brincadeira”, o gosto alimentar dos músicos. Por exemplo, ao enviar mensagem a um dos participantes havia uma pergunta descontraída: “*vou levar refrigerante e salgadinho, beleza?*”. Na maioria das vezes, esse momento do “lanche” perdurou por toda a entrevista. A seguir, apresento, de forma sucinta, como ocorreram essas situações em cada entrevista.

A primeira entrevista foi realizada com o vocalista Wendell Ruffino e durou 1 hora 10 minutos. O músico optou em fazê-la em um bar no centro da cidade de São Carlos. Por ser nesse local, não levei o “lanche”, mas durante a entrevista pedimos algumas cervejas e uma porção de amendoim.

A segunda entrevista foi realizada com o vocalista Paulo Roberto Candiano, no período da tarde, em sua casa e teve 1 hora e 15 minutos de duração. O músico optou em fazer o diálogo na garagem da casa, na qual colocamos algumas cadeiras para nos acomodarmos, outras para servir de mesa para o “lanche” e posicionamento do smartphone para a gravação. Levei refrigerante e salgadinhos para “petiscarmos” durante toda a entrevista.

A terceira entrevista foi realizada com o contrabaixista Daniel Dellelo, no período da tarde, em sua casa e durou 1 hora e 20 minutos. Para chegar até lá, combinamos um ponto de encontro e, ao nos encontrarmos, perguntei se ele gostaria que comprássemos algo para beber ou comer e fomos a um supermercado próximo. Na ocasião, sugeri que o músico fizesse a escolha e ele optou por uma garrafa de vinho. A entrevista foi gravada no quarto que o músico usa para guardar os equipamentos, discos etc.

A quarta entrevista foi realizada com o guitarrista Rodrigo Lanceloti, no período da tarde, com duração de 1 hora e 36 minutos. O músico escolheu sua casa para a realização da entrevista. Para o momento do lanche levei refrigerante e pão com mortadela.

A quinta entrevista foi realizada com o baterista Bruno Marques e durou 1 hora e 22 minutos. O músico optou em realiza-la em um bar da cidade de São Carlos. Novamente deixei a opção para ele de escolher o que gostaria de beber ou comer. Na ocasião pedimos cerveja e algumas porções.

A sexta e última entrevista foi com o guitarrista Danilo Zanite, com duração de 1 hora e 30 minutos. O músico escolheu seu estúdio de gravação para a realização da entrevista. Conhecendo o gosto do músico por cerveja, levei algumas garrafas de cervejas artesanais para apreciarmos durante a entrevista.

Conforme ressaltei, esse momento do lanche foi importante por proporcionar confiança e tornar o processo mais agradável e receptivo. A seguir apresento a parte técnica que envolveu a gravação e transcrição das entrevistas, com detalhamento dos recursos tecnológicos utilizados nesse processo.

Da gravação a transcrição

A escolha dos procedimentos técnicos para gravação e transcrição das entrevistas aconteceu após reflexões advindas do período em que cursava as disciplinas do mestrado. Nas vivências com estudantes da pós-graduação, partilhava reflexões acerca do processo de transcrever as entrevistas, nas quais expunha as considerações que ouvia de amigos (as) que já tinham trabalhado com transcrições, que alertavam que este processo poderia ser cansativo e demandar tempo, principalmente pelos procedimentos que envolviam a escuta de um trecho com subsequente pausa para a transcrição.

Considerando estas observações, comecei a pensar em estratégias que pudessem trazer eficácia nesse processo de ouvir, pausar e transcrever. Minha intenção era encontrar uma maneira de tornar este processo fluente, sem muita perda de tempo e com menos cansaço físico/mental. Para a minha realidade, se conseguisse encontrar um programa ou aplicativo que transformasse áudio em texto por meio da voz, seria ideal para “otimizar” o tempo e amenizar a exaustividade. Outra possibilidade seria utilizar algum programa ou aplicativo que reduzisse a velocidade do áudio das entrevistas, pois assim conseguiria ouvir e digitar simultaneamente.

Passei, então, a pesquisar aplicativos ou programas que fornecessem recursos para contemplar minhas estratégias de melhoria do processo de transcrição. Não tive critérios rigorosamente definidos, mas objetivava encontrar tecnologias que fossem integradas a um mesmo dispositivo móvel, como é o caso do *smartphone*. Condensar os recursos facilitaria a realização das entrevistas em diferentes¹¹⁹ localidades e auxiliaria na redução de custos com equipamentos.

¹¹⁹ Relato esse aspecto pelo fato de o *smartphone* ser pequeno, leve e proporcionar facilidade para ser posicionado durante a gravação.

Optei por um *smartphone* para a gravação e transcrição das entrevistas e, a seguir, trarei informações técnicas e reflexões que advieram da experiência durante o percurso das entrevistas. Minha intenção será expor como foi este processo e, caso possível, auxiliar no trabalho de pesquisadores (as) nessa parte específica da pesquisa. Por fim, a justificativa para a escolha do *smartphone* está relacionada, além dos aspectos apresentados, ao fato de o dispositivo que utilizei ter preço mais acessível que um gravador portátil profissional.

A gravação das entrevistas

Para gravar as entrevistas utilizei um *smartphone* da marca Samsung, modelo J5¹²⁰. A captação do áudio foi feita com o recurso de gravação que vem acoplado ao *smartphone*, chamado “Gravador de voz”.



Figura 13. Gravador de voz acoplado ao Samsung J5.

Escolhi este recurso de gravação após ter feito testes de captação de áudio. Ressalto este aspecto por considerar que há diferentes modelos de *smartphones* e nem sempre todos oferecem qualidade satisfatória de registro de áudio. No meu caso, após ter

¹²⁰ Especifico o modelo para que seja possível ter um parâmetro de referência de captação de áudio.

feito captações em diferentes ambientes, tive certeza de que o modelo J5 da Samsung contemplaria as necessidades de gravação das entrevistas.

No momento das entrevistas, fiz testes prévios para averiguar a qualidade da gravação. Considerando a diferença¹²¹ dos ambientes em que elas aconteceram, conferir previamente a qualidade de captação do áudio foi aspecto essencial para o processo de transcrição. Após gravar alguns minutos de conversa aleatória, escutava as gravações e verificava se a posição que tinha deixado o *smartphone* não estava obstruindo o microfone interno de captação de som ou direcionado a sons externos.

Para dar suporte a este procedimento, utilizei um fone da marca *Presonus*, o mesmo utilizado nos testes que precederam a realização das entrevistas. Cito essa marca para destacar a importância de se manter um padrão de referência para analisar a qualidade do áudio. Qualquer marca de fone que ofereça boa definição pode ser usada neste processo.

Outro aspecto que me preocupei ateu-se à capacidade de memória do meu *smartphone*. Um breve adendo neste momento pode proporcionar melhor entendimento deste aspecto.

No momento em que estava pesquisando recursos para auxiliar no processo de gravação e transcrição meu antigo *smartphone* estava com o sistema operacional bastante prejudicado e não conseguiria utilizá-lo para gravar as entrevistas. Considerando as estratégias que estava formulando, um dos critérios para a aquisição do novo *smartphone*¹²² seria que ele possuísse entrada para cartão de memória. O motivo para tal especificidade é que eu não dependeria da capacidade interna do *smartphone* e poderia direcionar a gravação da entrevista nesse cartão, para posteriormente inseri-lo no computador. Para os procedimentos das entrevistas, um cartão MicroSD com capacidade de 8gb foi suficiente.

Ao término de cada entrevista, copiava os arquivos da gravação para o computador e para um dispositivo de armazenamento de dados, mais conhecido como HD externo. Além disso, para garantir mais segurança e ter acesso rápido aos arquivos, fazia cópias no *Google Drive*.

¹²¹ Lembrando que a escolha dos locais para a gravação foi feita pelos músicos colaboradores. Por isso, cada local tinha sua especificidade.

¹²² É importante ressaltar que nem todos os *smartphones* possuem cartão de memória. Nesse caso, sugiro que seja feita a averiguação da capacidade que o dispositivo móvel suporta, para não prejudicar o andamento da entrevista.

Transformando o áudio em texto: algumas possibilidades

A etapa de transformação do áudio em texto foi iniciada logo após a primeira entrevista. Iniciar as transcrições ao mesmo tempo que as outras entrevistas estavam sendo realizadas foi importante para testar ou fazer adaptações aos recursos que tinha escolhido para a organização desta etapa.

Para prosseguir na apresentação dos procedimentos técnicos utilizados na transcrição, gostaria de antecipar um aspecto que será abordado na organização dos dados. O processo de transformação do áudio em texto foi baseado na proposta de Sebe e Holanda (2015), na qual organizam a entrevista em história oral em três etapas: transcrição, textualização e transcrição.

Portanto, estou detalhando a primeira etapa, que refere-se a transcrição de tudo¹²³ o que foi captado durante a entrevista, incluindo as onomatopeias e quaisquer outras sonoridades que fizeram parte de algum momento da entrevista.

Quando elaborei parte deste subtítulo incluindo “*algumas possibilidades*” foi para ressaltar que organizei maneiras distintas de transcrição das entrevistas. Após ter pesquisado os recursos disponíveis em aplicativos para dispositivos móveis¹²⁴ ou programas de computador, transcrevi as entrevistas a partir de algumas possibilidades.

A primeira delas ateu-se à possibilidade de transformar o áudio em texto por meio da voz. Após testar aplicativos e programas para computador, escolhi o aplicativo¹²⁵ “Voz Ativa”, por ele apresentar precisão e eficiência para a gravação da voz.

Este aplicativo foi instalado em um *tablet* e a transcrição foi feita com a utilização do *smartphone*, um fone de ouvido e o *tablet*. A dinâmica deste processo resumiu-se em plugar o fone de ouvido no *smartphone*¹²⁶, acionar o aplicativo “Voz Ativa” para a gravação da voz e “ditar¹²⁷” o que estava ouvindo.

Conforme escutava a entrevista, fazia a reprodução integral com a voz. Este procedimento gerou um pouco de dificuldade no começo, principalmente para dar a

¹²³ Refiro-me aos sons que fizeram parte dos momentos da entrevista. Os sons de carros ou pássaros cantando não foram incluídos, a não ser quando fizeram parte de um momento específico da entrevista.

¹²⁴ *Smartphones e tablets*.

¹²⁵ Este aplicativo é oferecido pelos serviços da *Apple*. No entanto, há aplicativos semelhantes oferecidos para *Android*, *Windows* ou similares.

¹²⁶ Lembrando que já tinha salvo o arquivo no computador, HD externo e no *Google Drive*.

¹²⁷ Utilizei este verbo revisitando o que ouvia no ensino fundamental quando as professoras ou professores faziam “*ditados*”. Em verdade, estou explicando que escutei a entrevista e a reproduzi integralmente com a minha voz.

indicação dos comandos¹²⁸ de “ponto final”, “vírgulas”, “pontos de exclamação ou interrogação”, dentre outros. Relato esta dificuldade pelo fato de ter que escutar, reproduzir e dar a intencionalidade do momento. No entanto, no decorrer da primeira entrevista consegui me adaptar a este procedimento.

Acho importante destacar os motivos em ter utilizado um fone para essa possibilidade de transcrição. O primeiro é que tive mais precisão ao ouvir a entrevista com o fone de ouvido. O segundo é que se eu colocasse o áudio ao lado do aplicativo não teria eficácia na transformação do áudio em texto, porque ele captaria o som da entrevista e da minha voz, causando imprecisão na construção do texto.

A figura a seguir é da interface do aplicativo acionado para captar a voz.

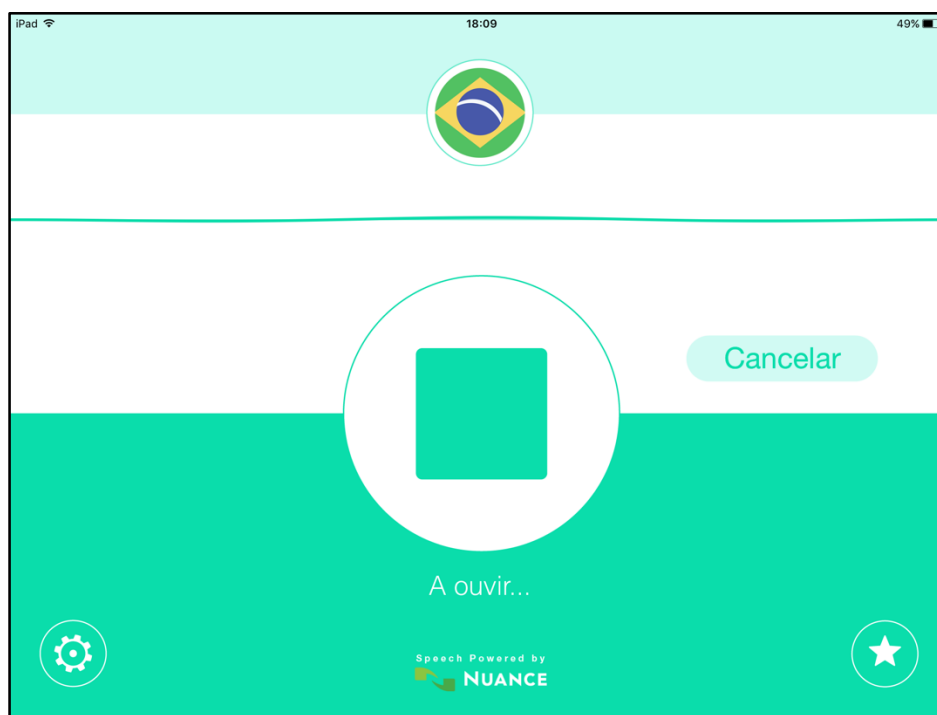


Figura 14. Interface do aplicativo Voz Ativa.

Neste aplicativo é possível fazer a transcrição da entrevista de uma única vez. No entanto, a cada dois ou três minutos ele faz pausas para transformar a voz em texto e depois pode-se prosseguir com a transcrição. Em minha percepção, essas pausas foram importantes, principalmente no momento em que estava me familiarizando com a dinâmica de “ditar” a entrevista. A cada vez que ele transforma a voz em texto é possível verificar erros e corrigi-los manualmente com o teclado digital que é disponibilizado. As

¹²⁸ Esses comandos eram a própria indicação do sinal de acento, dos pontos de interrogação, exclamação etc. Por exemplo, se havia um trecho para inserir “vírgula” era só dizer “vírgula”.

figuras a seguir ilustram como o teclado digital pode ser utilizado e como a entrevista pode ser transcrita de uma única¹²⁹ vez.

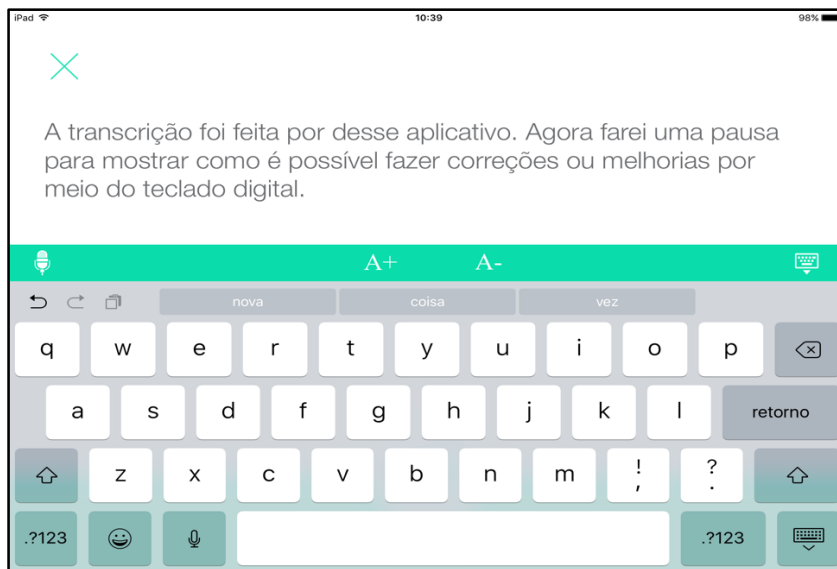


Figura 15. Utilizando o teclado digital para fazer correções e/ou adaptações.

A próxima figura ilustra como é possível transcrever trechos grandes ou toda a entrevista.

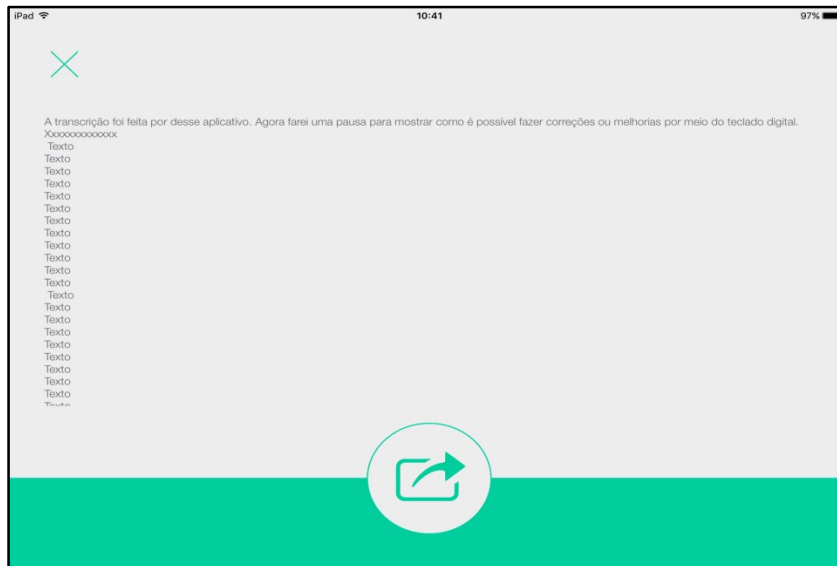


Figura 16. Exemplo de transcrição de texto no aplicativo.

¹²⁹ Particularmente não fiz a transcrição de uma única vez. Procedi dessa maneira por dois motivos. O primeiro é que as entrevistas ultrapassaram mais de 1 hora e optei em dividir as etapas de transcrição, tanto em possibilidades para transcrever quanto para o tempo que tinha disponível para essa tarefa. O outro motivo é por seguridade em relação a possíveis falhas tecnológicas.

Outro aspecto que considerei para ditar as entrevistas foi a velocidade de reprodução do áudio. Em alguns momentos utilizei a velocidade do áudio original e em outros reduzi a velocidade. Quando mantive o áudio original pude reproduzir a entrevista em tempo integral, mas tive que fazer pausas quando não conseguia mais memorizar as informações ou quando o aplicativo pausava para transformar o áudio em texto. Geralmente fiz isso quando estava um pouco cansado.

Quando reduzi a velocidade do áudio pude transcrever a entrevista com mais fluência, fazendo pausas apenas quando não conseguia entender alguma fala e quando o aplicativo pausava para a transformação do áudio em texto.

A redução da velocidade do áudio foi feita com um recurso disponível no próprio “Gravador de voz” do *smartphone* Samsung J5 (o mesmo utilizado para gravar as entrevistas). Além de ouvir a gravação na velocidade “normal”, esse recurso permite a redução ou aceleração da velocidade do áudio. A figura a seguir demonstra o recurso que utilizei para reduzir a velocidade do áudio. As observações em vermelho demonstram esse recurso.



Figura 17. Recurso que reduz a velocidade de reprodução do áudio.

Após a transcrição da entrevista copiei o texto para ser enviado como mensagem de e-mail para depois copiar e colar no editor de textos “*Word*”. Destaco que essa foi a maneira que me senti mais confortável para fazer esse procedimento. Relato isso porque

há aplicativos do “*Word*” para dispositivos móveis, mas preferi a transcrição como texto de mensagem de e-mail para depois copiá-la para colar¹³⁰ no “*Word*”.

A outra possibilidade de transcrição foi a própria digitação. Os procedimentos foram similares aos utilizados com o aplicativo “Voz Ativa”. Utilizei um fone acoplado ao *smartphone* e escutei as entrevistas no recurso “Gravador de voz”. A estratégia utilizada para tornar esse procedimento fluente, sem ter que fazer pausas foi, assim como citei acima, reduzir a velocidade de reprodução do áudio. Como não conseguia digitar na velocidade original das entrevistas, ao reduzi-la, pude tornar esse processo bastante dinâmico. Uma estratégia que auxiliou durante a digitação foi configurar a “luz de fundo” do *smartphone* para ficar visível por 10 minutos. Relato esse aspecto porque eventualmente não entendia alguma palavra ou tinha que fazer pausas e, se a “luz de fundo” se apagasse após alguns segundos, teria que desbloquear o *smartphone* toda vez que fosse pausar o áudio, aspecto que dificultaria e tornaria o processo improdutivo. Como estava digitando diretamente no editor “*Word*”, já tinha configurado a página com as especificidades da ABNT, para que depois ficasse mais fácil trabalhar no texto.

Utilizar os aparatos tecnológicos foi essencial para amenizar a exaustividade do processo de transcrição e poupar tempo para priorizar outros aspectos da pesquisa. Todas as transcrições foram finalizadas dias após as entrevistas. As etapas de textualização e transcrição foram realizadas em um período seguinte a transcrição e serão detalhadas um pouco mais a frente.

Para finalizar esta parte de apresentação técnica e dar continuidade a próxima etapa, gostaria de apresentar uma estratégia que me auxiliou em todas as etapas que envolveram essa pesquisa¹³¹.

Diante da demanda de atividades que envolveram a pesquisa, optei em utilizar dois monitores para realizar todas as tarefas. Atuando dessa forma, pude ler livros digitais ou arquivos em pdf em uma tela e fazer anotações ou organizar as referências na outra.

No caso da organização dos dados, ter dois monitores foi essencial para o aproveitamento do tempo, proporcionando mais praticidade a essa etapa. Relato isso porque os arquivos estavam nas duas telas do editor “*Word*”, e esse aspecto possibilitava que eu trabalhasse nos dois arquivos. A figura a seguir ilustra a maneira com que trabalhei com os dois monitores quando estava realizando a organização dos dados.

¹³⁰ Acho importante destacar que sempre que cole no “*Word*” escolhi a opção de “colar sem formatação”. Adotei esse procedimento para trabalhar com mais eficiência na etapa seguinte, chamada “textualização”, que será mostrada um pouco a frente.

¹³¹ Em verdade, essa estratégia mudou minha forma de estudar e a utilizei durante a realização das disciplinas da pós-graduação.

importantes para a análise, como foi o caso dos momentos que denotavam momentos de descontração ou emotividade.

Para a redação do texto final não segui rigidamente a proposta de transcrição, que seria a terceira etapa e que caracteriza-se pela elaboração de um texto que possa compor um acervo para leitura. Conforme informei, minha intenção foi manter expressões, momentos de emotividade, dentre outros, por considerar que foram importantes no processo de análise dos dados.

Com os textos de cada entrevista finalizados, a próxima etapa destinou-se ao estudo de cada uma das entrevistas para a organização e elaboração da categoria de análise dos dados. O procedimento metodológico escolhido para auxiliar nesta etapa foi a análise de conteúdo, com aporte teórico de Franco (2012):

O ponto de partida da análise de conteúdo é a mensagem, seja ela verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada. As mensagens expressam as representações sociais na qualidade de elaborações mentais construídas socialmente, a partir da dinâmica que se estabelece entre a atividade psíquica do sujeito e do objeto do conhecimento. Relação que se dá na prática social e histórica da humanidade e que se generaliza na linguagem. Sendo constituídas por processos sociocognitivos, têm implicações na vida cotidiana, influenciando não apenas a comunicação e a expressão das mensagens, mas também os comportamentos (FRANCO, 2012, p. 12).

Antes de prosseguir apresentando como os dados foram organizados, gostaria de esclarecer que nem sempre utilizei todos os preceitos sugeridos pela autora. Por considerar que as pesquisas possuem especificidades, compreendo que a proposta de análise a qual estou me amparando foi importante para a estruturação e organização da categoria de análise, mas não contempla características que estão relacionadas às subjetividades do pesquisador e subjetividades presentes nas entrevistas. Considerando este aspecto, apresentarei, a seguir, como foi o processo que culminou na elaboração desta categoria, fazendo correlação com o aporte teórico advindo da autora supracitada.

O primeiro passo para a análise envolveu o que denominei de “*leituras distantes*”, que foram leituras atenciosas, mas nas quais não me preocupei em fazer anotações ou separar trechos para uma análise posterior. Como é possível observar, a denominação deste procedimento foi explicitada no plural, que é justamente para reforçar que ele envolveu leituras das entrevistas por várias vezes.

Essas leituras foram importantes e possibilitaram um exercício reflexivo que, aos poucos, auxiliou no entendimento de como ocorreram os processos educativos que

envolveram os músicos e o Rock. Neste exercício reflexivo, foi possível compreender que os processos educativos foram caracterizados, em todas as entrevistas, por uma **trajetória**¹³³ iniciada na infância que perpassou os anos até a profissionalização¹³⁴ dos músicos. Um aspecto fundamental para essa compreensão adveio da presença de palavras que denotavam significados que não se restringiam à acepção comumente encontrada em dicionários. Tais palavras estavam “carregadas” de significados que possibilitaram entender de maneira mais aprofundada como ocorreram os processos educativos desses músicos com o Rock (característica que será abordada no capítulo seguinte).

Considerando estes aspectos, a etapa seguinte envolveu um processo que resultou em sublinhar e ressaltar palavras que apareceram com mais frequência e que traziam essa perspectiva de entendimento. A opção em “separar” palavras teve aporte teórico de Franco (2012, p. 44), quando destaca que a palavra “é a menor unidade de registro usada em análise de conteúdo. Pode ser uma simples palavra (oral e/ou escrita, um símbolo, ou um termo”.

Visando proporcionar melhor entendimento deste procedimento, apresento um excerto da entrevista de Daniel Dellelo (contrabaixista), que destaca como algumas palavras foram importantes para a compreensão de alguns dos processos educativos. Neste trecho, Daniel estava relatando a importância da escuta de discos de Rock em meados da década de 1990:

*Você **conhecer** um disco como a gente **conheceu** antigamente era completamente diferente, tinha outro valor...você nunca mais esquece daquelas músicas, do disco, dos nomes, dos músicos. Antes você comprava discos, ficava o mês inteiro **ouvindo**, se juntava na casa de um amigo para **ouvir**: “Cara, comprei um disco novo do Iron Maiden”. Ia todo mundo na casa do cara **ouvir**, ficava **ouvindo**. Saia o disco novo do AC/DC e ficava todo mundo lá para **ouvir** o disco, passava o fim de semana ouvindo disco. Quando um comprava todo mundo ia **ouvir** (Daniel, grifos meus).*

Percebe-se que algumas palavras foram importantes para que Daniel pudesse explicar como foi o processo de escuta/conhecimento de discos que, conseqüentemente, propiciou a construção do conhecimento específico sobre o Rock, além de contribuir para os processos educativos referentes às aprendizagens musicais. Especificamente ao

¹³³ Um pouco mais a frente explicarei o motivo de ter **ressaltado** e **sublinhado** essa palavra.

¹³⁴ Fiz essa delimitação apenas para efeito de entendimento de quando os processos educativos com o Rock começaram. O fato de ter citado que foi até a profissionalização não é uma afirmativa de que os processos educativos cessaram. Assim como venho argumentando, a educação está presente até o último “respirar” de vida.

referido contexto, as palavras “*ouvir*” e “*conhecer*” apareceram de forma significativa para destacar como foi este processo que permeou a vida do músico. O aspecto importante deste trecho é a significação dada a essas palavras, nas quais o processo de escuta foi demonstrado tanto com a palavra “*conhecer*”, quanto com a palavra “*ouvir*” e, em ambos os casos, denotaram processos educativos relacionados à aprendizagem musical por meio da escuta. Além disso, neste excerto é possível observar as relações estabelecidas com amigos (as) que se reuniam para ouvir os discos, aspectos significativos para o entendimento das relações de convivência provenientes das vivências com o Rock.

Outro procedimento importante no processo de análise refere-se à inserção de observações/reflexões nos textos das entrevistas, cujo procedimento amparou-se em preceitos de Franco (2012), principalmente na etapa que a autora denomina “leitura flutuante”. O exemplo a seguir ilustra como foi este processo¹³⁵, no qual é possível observar as palavras grifadas (ressaltadas em amarelo) e as observações feitas (em vermelho).

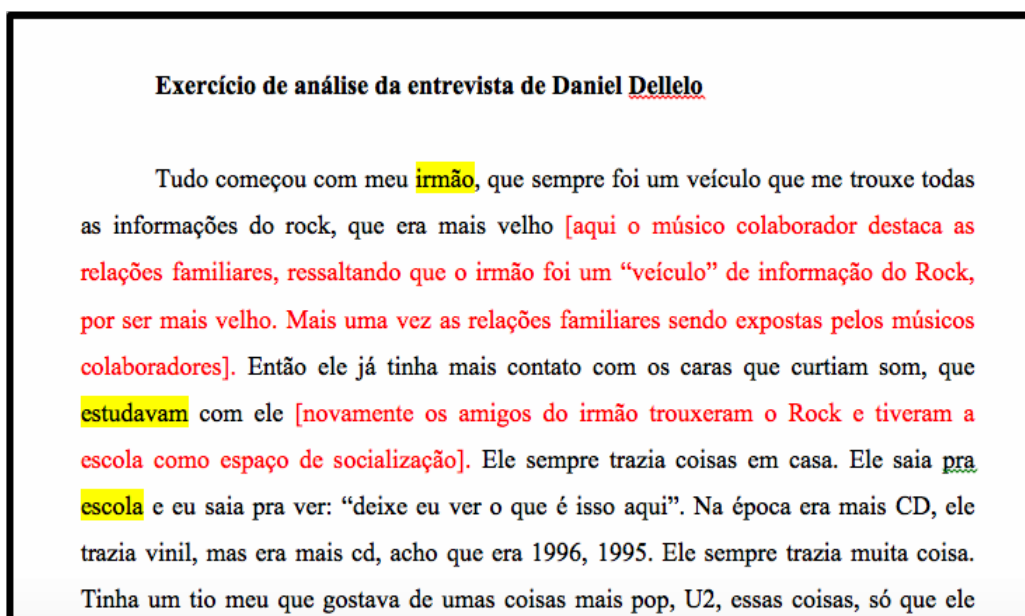


Figura 19. Exercício de análise da entrevista de Daniel Dellelo.

Escolhi este pequeno trecho da entrevista de Daniel para explicitar como foi o processo de inserção de comentários nas entrevistas e para prosseguir explicando o processo que culminou na elaboração da categoria de análise dos dados. Por isso, peço,

¹³⁵ Gostaria de destacar que esse procedimento foi feito tanto pelo formato digital, através do editor de textos “Word”, quanto com as entrevistas impressas, na qual fiz as inferências e grifos “a mão”.

por gentileza, atenção às palavras que estiverem **ressaltadas** (e sublinhadas) nas reflexões explicativas a seguir.

Conforme é possível observar no excerto da figura 18, que foram as primeiras palavras da entrevista, Daniel inicia a entrevista lembrando as **vivências** com o irmão. Neste trecho é possível observar que o músico também fez referência ao tio, a escola e aos amigos do irmão, ou seja, de maneira geral, fez alusão às relações familiares (irmão e tio), aos vínculos de amizade (mesmo sendo amigos do irmão) e a escola¹³⁶.

Outro aspecto essencial para entendimento da organização dos dados refere-se ao trecho em que o músico disse: “*deixe eu ver o que é isso aqui*”. Ao utilizar o verbo “*ver*”, Daniel se referiu ao processo que o levou a conhecer os discos por meio da **escuta** musical.

Observa-se, portanto, que as palavras “**vivências**” e “**escuta**” receberam destaque nestas breves explicações. Junto delas, mas um pouco antes, a palavra “**trajetória**” foi ressaltada, na qual a observação em nota de rodapé informava que os motivos para este procedimento seriam explicitados mais a frente.

Em verdade, o que estou tentando explicar é que os processos educativos¹³⁷ ocorreram a partir de uma **trajetória** que teve início com as **vivências** familiares e que prosseguiu com as vivências que contemplaram o período da adolescência até a fase adulta, momento que coincide com a profissionalização dos músicos. A ênfase dada a palavra “**escuta**” está relacionada, principalmente, aos aspectos que envolveram os processos educativos relacionados às aprendizagens musicais.

Considerando que o fio condutor para a análise e discussão centrou-se na trajetória de vida dos músicos com o Rock, os dados foram organizados em 1 categoria, elaborada da seguinte maneira:

- Vivências e escutas: trilhando caminhos para os processos educativos.

Esta categoria tratará de abordar como aconteceram os processos educativos relacionados às aprendizagens musicais e discorrerá como o Rock foi responsável por proporcionar processos educativos para que os músicos pudessem ter uma vida com mais plenitude, tendo como base os preceitos que envolvem simplicidade, conscientização, humildade, dentre outros apresentados no capítulo 1.

¹³⁶ A escola (de educação básica) foi citada em praticamente todas as entrevistas e terá um espaço de discussão no capítulo seguinte.

¹³⁷ No decorrer dessas explicações discorrerei sobre a diversidade de processos educativos a que estou me referindo.

Para este momento, antes de adentrar ao próximo capítulo, discorrerei sobre aspectos que envolvem questões terminológicas vinculadas aos processos educativos referentes às aprendizagens musicais dos colaboradores desta pesquisa: músicos de Rock.

Para entendimento destes aspectos faz-se necessário destacar (e adiantar) que os processos educativos relacionados às aprendizagens musicais ocorreram, prioritariamente, em ambientes que não envolveram situações formais de aprendizagem musical, ou seja, sem a presença de profissionais especializados (as) em educação musical, currículos, sistemas de avaliação, dentre outros aspectos. É importante ressaltar que, ao informar que essas aprendizagens ocorreram “prioritariamente”, não tenho intenção de afirmar que foram “exclusivamente”, ou seja, em algumas etapas de vida alguns dos músicos passaram por situações em ambientes de educação musical formal.

Por isso, os músicos desta pesquisa podem ser “classificados” ao que alguns pesquisadores (as) denominam “*músicos populares*”. Sobre este aspecto, não será minha intenção aprofundar aspectos relacionados a essa forma de classificação. Assim como apresentei em minha trajetória de vida, a divisão entre “*músico popular*” e “*músico erudito*” pode suscitar controvérsias e servir como fator que segrega essa classe de trabalhadores (as).

Faz-se necessário ressaltar que a denominação “músicos populares”, que utilizarei por meio do aporte teórico de alguns (as) autores (as), está relacionada à maneira com que os músicos aprenderam música e não necessariamente ao fato de serem “músicos populares” por tocarem “música popular”. Novamente considero relevante destacar que não entrarei em questões que envolvem classificações referentes a música ser popular, erudita, midiática, dentre outras. O foco ao me referir a “músicos populares” estará direcionado ao entendimento de como aconteceram as aprendizagens musicais, principalmente pelas vivências dos músicos ao longo de suas trajetórias. Assim como Galvão e Lacorte (2007) destacam:

Percebe-se então que o caminho percorrido por músicos populares, desde o início da aprendizagem até a profissionalização, é repleto de vivências musicais fora do ambiente acadêmico (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 34).

Por fim, farei algumas considerações acerca de como as trajetórias dos músicos serão apresentadas, com correlação à prática social do Rock. Considerando que partirei

das vivências iniciadas na infância, o procedimento para a condução da análise e discussão foi organizar as trajetórias da maneira mais cronológica possível.

No entanto, por se tratar de diversificadas vivências, nem sempre foi possível manter um encadeamento cronológico. Como exemplo, é possível citar a concomitância das vivências em espaços escolares com as vivências nos bairros que os músicos residiam. Por isso, a intenção será, sempre que possível, seguir uma ordem cronológica das vivências que compuseram as trajetórias dos músicos.

Capítulo 3 - Vivências e escutas: trilhando caminhos para os processos educativos

*Just let me hear some of that rock and roll music
Any old way you choose it
It's got a back beat, you can't lose it
(Chuck Berry¹³⁸)*

No primeiro parágrafo desta dissertação, quando iniciei a apresentação de minha trajetória com a música, amparei-me em Cortella (2016) para reforçar que não há “vidas separadas” na trajetória de uma pessoa. O que acontece, segundo o autor, são vivências que perpassam a trajetória de vida, que incluem, por exemplo, as de natureza familiar e profissional.

A reflexão deste “*não desvencilhar de vida*” foi inserida logo no início para que, no capítulo 1, pudesse apresentar o aporte teórico de Brandão e Freire, principalmente para ressaltar a perspectiva de que a educação está continuamente presente na vida de cada pessoa e não acontece e se limita a locais específicos, tampouco em modelos únicos e exclusivos.

Revisitar estes aspectos é uma maneira de reforçar a perspectiva de análise e discussão dos dados, que terá como fio condutor as vivências (e escutas) que compuseram a trajetória de vida dos músicos com o Rock. Por isso, farei, a seguir, algumas considerações que visam aprofundar aspectos relacionados à escolha das palavras “vivências” e “escutas”.

Início com a palavra “vivências”. Como ponto de partida amparo-me em acepções advindas de dicionários¹³⁹ da língua portuguesa, que definem “vivência” como: “*aquilo que se viveu*”; “*que faz parte da vida de uma pessoa*”; “*processo de experienciar e viver algo*”. Não ater-me-ei somente a estas definições, mas trazê-las é importante para o desvelamento da escolha desta palavra no processo de análise.

A opção pela palavra “vivências” foi feita para ressaltar que há, além da acepção “tradicional”, intrínseca relação com o “conviver”. Por meio das vivências, os músicos passaram por diversificados processos de convivência que estiveram interconectados com os processos educativos. Conviver, neste caso, “é uma busca de compreender o caminhar

¹³⁸ Trecho da letra *Rock and Roll Music*, de Chuck Berry. A tradução do trecho é: Me deixe ouvir um pouco desse (tal de) rock and roll / Da maneira que você escolher / Tem um ritmo que não dá pra perder.

¹³⁹ Estas acepções encontram-se disponíveis em: <http://www.aulete.com.br/vivencia>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

e, nele, compreender-se, e assim entender os resultados dentro de processos humanos de construção histórica do mundo” (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p. 40).

Neste sentido, as vivências, pautadas na importância do conviver, constituíram-se como pontos essenciais para entendimento de como o Rock esteve presente na vida desses músicos e como os processos educativos fizeram-se presentes na trajetória de vida de cada músico.

Outro motivo que me levou a escolher esta palavra vincula-se ao fato de os processos educativos relacionados às aprendizagens musicais terem ocorrido, conforme apresentei anteriormente, a partir de vivências que se deram em espaços/ambientes/situações de aprendizagem informal¹⁴⁰ de música, o que inclui vivências em ambientes familiares, entre amigos (as), nas escolas de educação básica, nos bairros, dentre outras¹⁴¹.

Sobre este aspecto, faz-se necessário reforçar que, ao trazer a ênfase para aprendizagens musicais desta natureza, não tenho intenção de relegar as aprendizagens musicais que ocorreram em espaços de educação musical formal. Conforme será observado, as vivências em ambientes de educação musical formal foram significativas para alguns músicos e serão abordadas no decorrer dessa categoria.

Chegado a este momento, peço, por gentileza, atenção a menção feita para às “aprendizagens musicais”, tanto de natureza formal, quanto informal. O motivo deste proceder terminológico decorre do fato de os (as) autores (as) que servirão como aporte teórico para a discussão de uma parte dos dados se referirem a processos educativos desta natureza como “aprendizagens musicais”. Portanto, a opção para dialogar com o referencial teórico será, também, de fazer menção aos processos educativos musicais como “aprendizagens musicais”, situando-as de acordo com as vivências.

Para melhor entendimento destes aspectos, apresento, a seguir, conceitos de Lucy Green (2002; 2012) que farão parte da análise e discussão e que tem correlação com as questões terminológicas supracitadas, especialmente as que envolvem a “aprendizagem informal de música” e a “educação musical formal”.

Em relação à aprendizagem informal de música, Green (2002) esclarece¹⁴²:

¹⁴⁰ Abordarei este conceito mais a frente.

¹⁴¹ No decorrer deste capítulo farei menção a essas vivências.

¹⁴² Tradução nossa.

Por “aprendizado musical informal” me refiro a uma variedade de formas de adquirir habilidades e conhecimento musical fora do molde educacional formal. (GREEN, 2002, posição¹⁴³ 465)

A autora ainda reforça que estas aprendizagens acontecem por meio¹⁴⁴

da interação com outros, como amigos, parentes ou outros músicos que não estão agindo como professores em situações formais; e desenvolvendo métodos de aprendizado independentes através de técnicas de autoaprendizagem. (GREEN, 2002, posição¹⁴⁵ 473).

A educação musical formal, de acordo com Green (2002), é baseada em modelos ocidentais e contempla características que incluem currículos estruturados, avaliações sistemáticas, programas de ensino específico para instrumentos, profissionais com qualificações específicas, dentre outros aspectos (GREEN, 2002, posição¹⁴⁶ 209).

De forma a propiciar melhor entendimento destas definições, trago, a seguir, um trecho que auxilia na compreensão de preceitos da educação musical formal e das práticas de aprendizagem informal de música. Na situação que se segue, Green (2012) faz considerações acerca da utilização das duas abordagens em sala de aula, fazendo apontamento as características de ambas:

Podemos identificar cinco principais características das práticas de aprendizagem musical informal, e como elas se distinguem da educação musical formal. Primeiro, os próprios alunos na aprendizagem informal escolhem a música, música que já lhes é familiar, que eles gostam e têm uma forte identificação. Em contraste, na educação formal, os professores normalmente selecionam a música com a intenção de introduzir os alunos a áreas com as quais ainda não estão familiarizados. Em segundo lugar, a principal prática de aprendizagem informal envolve tirar as gravações de ouvido, diferenciando-se de responder a notações ou outro tipo de instruções e exercícios escritos ou verbais. Em terceiro lugar, não só o aluno na aprendizagem informal é autodidata, mas um ponto crucial é que a aprendizagem acontece em grupos. Isso ocorre consciente e inconscientemente por meio de aprendizagem entre pares envolvendo discussão, observação, escuta e imitação uns dos outros. Isso é bem diferente do contexto formal, que envolve a supervisão de um adulto e orientação de um especialista com maiores habilidades e conhecimento. Quarta característica: a aprendizagem informal envolve a assimilação de habilidades e conhecimentos de modo pessoal, frequentemente desordenado, de acordo com as preferências musicais, partindo de peças musicais

¹⁴³ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

¹⁴⁴ Tradução nossa.

¹⁴⁵ Mesma informação da nota de rodapé 143.

¹⁴⁶ Mesma informação da nota de rodapé 143.

completas, do “mundo real”. No domínio formal, os alunos seguem uma progressão do simples ao complexo, que quase sempre envolve um currículo, um programa do curso, exames com notas, peças ou exercícios especialmente compostos. Por fim, durante todo o processo de aprendizagem informal, existe uma integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade. Dentro do contexto formal, existe uma maior separação das habilidades com ênfase na reprodução (GREEN, 2012, p. 67 – 68).

A palavra “*vivências*”, portanto, foi escolhida para que a análise e discussão dos dados pudesse contemplar os diversificados processos educativos, tanto os relacionados às aprendizagens musicais quanto os vinculados à possibilidade proporcionada pelo Rock para que os músicos tivessem melhor plenitude de vida.

A opção em compor o título e subtítulos¹⁴⁷ deste capítulo a palavra “*escutas*” tem por objetivo reforçar a importância das situações de escuta musical nos processos educativos relacionados às aprendizagens musicais que permearam a vida dos músicos com o Rock.

É importante ressaltar que a escuta já foi mencionada no capítulo anterior, quando fiz referência aos momentos de convivência com os músicos colaboradores, na qual me amparei em preceitos da pedagogia da escuta para estar com eles. No entanto, a perspectiva daquele momento estava voltada para compreender o processo de escuta como postura de respeito ao próximo, como “*atitude para a vida*” (RINALDI, 2016, p. 237).

Para este momento, pretendo ressaltar como a escuta foi característica importante nos processos educativos referentes às aprendizagens musicais. Seguindo o procedimento anterior, apresento, em um primeiro momento, acepções¹⁴⁸ de dicionários da língua portuguesa para o verbo “*escutar*”: *1) ouvir com atenção; 2) tornar-se atento para ouvir; 3) dar atenção a; 4) conseguir ouvir e identificar ou reconhecer sons.*

Trazer estas acepções é uma forma de proporcionar entendimento do conceito de escuta que será utilizado neste capítulo, no qual amparo-me em Brito (2003):

Escutar é perceber os sons por meio do sentido da audição, detalhando e tomando consciência do fato sonoro. Mais do que ouvir (um processo puramente gnosiológico), escutar implica detalhar, tomar consciência do fato sonoro (BRITO, 2003, p. 187).

¹⁴⁷ Apresentarei a utilização desta palavra nos subtítulos um pouco mais a frente.

¹⁴⁸ A primeira definição está disponível em: <http://www.aulete.com.br/escutar>
As outras duas em: <https://dicionariodoaurelio.com/escutar> A última em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/escutar>. Todos os acessos foram realizados em 15 de dezembro de 2017.

O processo que envolve a escuta inclui características que denotam o aprofundamento ante ao que a autora chama de “fato sonoro”, que acontece por meio de processos de detalhamento e consciência musical. A opção em trazer este conceito está relacionada à possibilidade de compreensão de que a escuta contempla dimensões que não se limitam ao sentido estritamente fisiológico de captar sons pela audição.

No capítulo anterior discorri sobre esta “dimensão” ao expor trechos em que os músicos utilizaram outros verbos para referenciar o processo de escuta. Visando reforçar este aspecto, trago, a seguir, outros excertos que auxiliam na compreensão destes aspectos. O primeiro deles é da entrevista de Paulo (vocalista), quando relatou uma fase da vida que o levou a conhecer bandas como “*The Beatles*” e o cantor “*Elvis Presley*”:

*Nessa época, por volta de 10 anos, comecei a **conhecer** Beatles e Elvis, tudo que vinha nos discos (Paulo, grifo meu).*

O outro trecho é da entrevista de Rodrigo (guitarrista), quando relatou uma vivência em uma loja de discos na qual o vendedor apresentou uma música do disco “*Sabotage*”, da banda Black Sabbath:

*Ele pegou esse disco do “Sabotage”. Ele não colocou a primeira música. Ele virou o lado, colocou no meio da música “Megalomania”. Na hora que a música transforma, ele falou: “**olha**” isso, “**escuta**”. Eu falei: “gostei, cara”. Falei: “vou comprar” (Rodrigo, grifos meus).*

Nestes trechos é possível perceber a utilização dos verbos “conhecer” e “olhar” e sua relação com a escuta. Tanto no caso de Paulo quanto com Rodrigo, verifica-se que a conotação de escuta é feita por meio da utilização de verbos que possuem outras acepções.

A escuta, ou melhor, as escutas que fizeram-se presentes nas vivências dos músicos possibilitaram compreender esta amplitude de acepções, na qual escutar significou estar sensibilizado, consciente e serviu como aspecto motivador para os vínculos sociais estabelecidos pelos músicos.

Considerando que os músicos vivenciaram situações distintas de escuta, trarei definições de Green (2002) que auxiliam na compreensão de como se deu o processo de escuta, especificamente com os três tipos definidos pela autora: escuta intencional, escuta atenta e escuta distraída.

A escuta intencional, de acordo com Green¹⁴⁹ (2002, posição¹⁵⁰ 650), “tem o objetivo particular, ou o propósito, de aprender uma coisa com a intenção de colocá-la em uso de alguma maneira após o término da experiência de escuta”. Em relação à escuta atenta, Green destaca que ela “pode envolver escutar o mesmo tanto de detalhes quanto a escuta intencional, mas sem qualquer objetivo específico de aprender uma música para poder tocá-la, lembrar-se dela e fazer comparações ou descrições após escutá-la.”. Por fim, a escuta distraída “é quando prestamos atenção na música apenas em alguns momentos, não tem nenhum objetivo além da diversão ou do entretenimento”.

Durante a análise dos dados trarei mais aspectos destes tipos de escuta. Para este momento é importante reforçar que, apesar de possuírem acepções diferentes, estes tipos de escuta não se “opõem”, podendo ocorrer em uma mesma música¹⁵¹, assim como observa Green (2002):

Diferentes tipos de escuta não são distintos. Um ouvinte pode, facilmente, passar de um tipo para o outro ou até mesmo experimentar todos os tipos de escuta sugeridos aqui durante a duração de uma peça musical. Por exemplo, um ouvinte pode estar escutando uma música intencionalmente quando alguém entra na sala e começa a falar, o que resulta na escuta distraída ou na audição; um ouvinte pode querer escutar intencionalmente uma passagem em particular e acabar escutando o resto da música de outras maneiras e assim por diante (GREEN, 2002, posição¹⁵² 650).

A ênfase para a escuta está relacionada à sua importância aos processos educativos vinculados às aprendizagens musicais na qual, novamente, trago considerações de Green (2002, posição¹⁵³ 650) acerca desta relevância para as aprendizagens dos músicos populares: “todos os tipos de escuta – inclusive a escuta atenta, a escuta distraída e até mesmo a audição – também compõem a parte central do processo de aprendizado”. No decorrer da análise e discussão discorrerei sobre os tipos de escuta apresentados por Green fazendo correlação com as vivências dos músicos.

Estas explicações foram postuladas para apresentar a perspectiva que conduzirá a análise e discussão dos dados, nas quais tive a intenção de esmiuçar aspectos relacionados à significação das palavras “vivências” e “escutas”. Considerando que

¹⁴⁹ Tradução nossa.

¹⁵⁰ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

¹⁵¹ Tradução nossa.

¹⁵² Mesma informação da nota de rodapé 149.

¹⁵³ Mesma informação da nota de rodapé 149.

basear-me-ei na trajetória de vida de cada músico para a condução do capítulo, optei em partir da análise e discussão dos dados relacionados aos processos educativos vinculados às aprendizagens musicais para, no último subitem, discorrer sobre os processos educativos proporcionados pelo Rock para que os músicos tivessem uma vida com mais plenitude.

Esta categoria, portanto, foi subdividida da seguinte maneira:

- Vivências e escutas em ambientes familiares: primeiros contatos com o Rock e aprendizagens musicais iniciais;
- Vivências e escutas: da adolescência à profissionalização;
- Vivências em âmbito escolar: a escola como espaço motivador para as aprendizagens musicais.
- Escutas e vivências: a importância da escuta para as aprendizagens musicais;
- Vivências e escutas: interfaces entre educação musical formal e aprendizagens informais de música;
- Vivências e escutas: formação de bandas e motivação ao ver/escutar outros músicos de Rock;
- Vivências e escutas: vivendo como músico de Rock;
- Vivências e escutas: processos educativos proporcionados pelo Rock para uma vida com mais plenitude.

O Rock esteve presente na vida dos músicos desde a infância e/ou pré-adolescência e, por isso mesmo, as vivências serão expostas na maneira mais cronológica possível. Proceder desta maneira poderá auxiliar no entendimento de como o Rock perpassou a vida dos músicos, tanto para compreensão dos processos educativos vinculados às aprendizagens musicais quanto aos relacionados a possibilidade de os músicos terem uma vida com mais plenitude.

Percebe-se que esta categoria foi subdividida nas vivências que ocorreram no decorrer das trajetórias e tem delimitação até o momento de profissionalização dos músicos. O conceito de profissional que será utilizado advém de Lucy Green (2002), na qual compreende que músicos profissionais são¹⁵⁴ “aqueles que se sustentam total ou

¹⁵⁴ Tradução nossa.

parcialmente tocando e, em alguns casos, compondo e/ou fazendo arranjos”. (GREEN, 2002, posição¹⁵⁵ 323).

Portanto, o entendimento de profissionalização não está vinculado à formação acadêmica em Música. A perspectiva de profissional desta pesquisa, assim como Green ressalta, é a do músico que consegue sua renda total ou parcial tocando Rock. Refiro-me que pode ser “parcial” pelo fato de os músicos também poderem atuar gravando em estúdios, ministrando aulas particulares e outras situações.

Vivências e escutas em ambientes familiares: primeiros contatos com o Rock e aprendizagens musicais iniciais

Na área da educação musical pesquisas vem demonstrando a importância da família para o estímulo de crianças e jovens nas aprendizagens musicais (GREEN, 2002; SOUZA, 2016; GALVÃO; LACORTE, 2007). Os resultados destas pesquisas demonstram que as relações estabelecidas no âmbito familiar são importantes para motivar os músicos nos primeiros contatos com os instrumentos e nas aprendizagens musicais. Nesta pesquisa, a exemplo do que dizem as pesquisas, os primeiros contatos e aprendizagens iniciais dos músicos se deram prioritariamente nos ambientes familiares.

Galvão e Lacorte (2007, p. 33), ao discutirem como ocorrem as aprendizagens musicais entre músicos populares, auxiliam no entendimento da importância das vivências em ambientes familiares como motivadoras neste processo, por ressaltarem que: “a família, por exemplo, representou para a maioria dos entrevistados o primeiro espaço propulsor da aprendizagem musical”.

Com os músicos de Rock desta pesquisa foi possível compreender que as vivências em âmbito familiar foram propulsoras para as aprendizagens musicais. Neste processo, pôde-se compreender que tais aprendizagens aconteceram por meio de vivências que incluíram as relações entre familiares que residiam com os músicos, como é o caso de pai, mãe e irmãos, e em vivências em ambientes externos aos que residiam, com é o caso de situações na casa de avôs (as) e tios (as).

Antes de adentrar à descrição dos dados, discorrerei sobre alguns aspectos que podem suscitar melhor compreensão das aprendizagens musicais nestas vivências. O

¹⁵⁵ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

primeiro refere-se às vivências que envolveram a escuta de programas de rádio/TV entre os (as) familiares, característica presente em praticamente todas as entrevistas. Outro aspecto está relacionado a motivação advinda da presença ou posterior aquisição de instrumentos musicais nestes ambientes familiares. Conforme será apresentado, alguns músicos puderam contar com a presença de instrumentos musicais nos ambientes familiares e, após o interesse em aprender música, foram auxiliados pelos familiares com a aquisição de instrumentos.

Outro ponto que merece atenção está relacionado ao período em que os músicos relataram estas vivências, que contemplam o fim da década de 1970 até o término da década de 1990. Relato este aspecto com o objetivo de possibilitar melhor entendimento da importância da escuta dos programas de rádio, pois o acesso à música era feito desta maneira ou por meio da aquisição de discos. Em nenhum dos casos foi possível identificar a influência da internet nas vivências familiares.

Por fim, é importante ressaltar que as vivências em âmbito familiar não aconteceram apenas no período da infância. Em algumas situações, os músicos relataram vivências que contemplaram a fase da pré-adolescência e adolescência. Início, portanto, a apresentação de trechos das entrevistas para a subsequente análise e discussão de como ocorreram as aprendizagens musicais.

Bruno (baterista) discorre sobre como se deram os primeiros contatos com o Rock e com um instrumento musical:

Vamos falar onde começou tudo pra mim no Rock. Meu tio tocava violão, meu tio Tadeu. E toda festa de família você o via tocando. Foi ai que comecei a tocar violão, com meu tio passando Raulzão¹⁵⁶ no violão para mim (Bruno).

Este trecho evidencia a importância das relações familiares nas aprendizagens musicais. Nas vivências com o tio, vivenciando e escutando - o tocar Raul Seixas, Bruno teve a possibilidade de iniciar a aprendizagem de um instrumento musical. É interessante ressaltar que o instrumento que este músico se profissionalizou foi a bateria, mas é importante trazer esta vivência, principalmente pela influência proporcionada em sua vida:

[...] meu tio me influenciou a tocar uns Raulzão¹⁵⁷ no violão, só que eu sempre quis bateria” (Bruno).

¹⁵⁶ Neste caso, o músico refere-se a Raul Seixas.

¹⁵⁷ Raulzão é a forma com que Bruno utilizou para se referir a Raul Seixas.

É possível perceber que, mesmo que a intenção de Bruno era tocar bateria, os contatos iniciais com um instrumento musical aconteceram em festas familiares em que vivenciava/escutava seu tio tocando violão. Um aspecto relevante deste trecho está relacionado à maneira com que Bruno se utilizou para relatar como ocorreu a aprendizagem do violão, na qual o verbo “*passar*”¹⁵⁸ adquiriu conotação educativa. “*Passando*” as músicas de Raul Seixas, o tio de Bruno o ensinou a tocar alguns acordes e executar padrões rítmicos para a mão que faz acompanhamento, em um processo semelhante ao de imitação. Nestas vivências, não havia conteúdos de currículos, tampouco a presença de explicações teóricas advindas da formação dos acordes ou execução rítmica da música.

O excerto a seguir é da entrevista de Rodrigo (guitarrista) reforça como as relações familiares foram importantes para as aprendizagens musicais. Na situação que se segue, há dois aspectos importantes que merecem atenção e que serão discutidos após o trecho:

Meu avô era sanfoneiro e ele consertava, comprava e vendia sanfona. Só que uma vez ele consertou uma sanfona e acho que a pessoa pagou ele com um violão [...] e lembro do meu tio tocando esse violão e me passando “Whole Lotta Rosie”¹⁵⁹ (imitando o som o riff da guitarra). Pedi para ele porque ele tirava de ouvido né (imitando o som do riff novamente): lá, dó, lá, ré, lá do lá (solfejando as notas do riff). Ele fazia isso aí no violão e eu pensava: “que legal” (Rodrigo, grifo meu).

O primeiro aspecto está relacionado à oportunidade propiciada pelo avô de Rodrigo ao adquirir um instrumento. Com a possibilidade de ter um violão, Rodrigo discorre sobre como foi o processo de aprendizagem com o tio, em que é possível destacar, novamente, a utilização do verbo “*passar*” como ponto central para aprendizagem da música (neste caso, da banda AC/DC).

As características apontadas por Rodrigo nestas vivências são relevantes quando discorreremos sobre os ambientes de aprendizagem informal de música. É possível perceber, segundo considerações de Rodrigo, que seu tio também veio de um processo característico das aprendizagens informais musicais, que diz respeito ao “*tirar música de ouvido*”. E, neste processo de “*passar*” a música, Rodrigo ressaltou que aprendeu o “*riff*” não apenas de maneira mecânica/técnica e, ao reproduzi-lo com a voz, demonstrou

¹⁵⁸ No decorrer dessa análise trarei excertos de outras entrevistas que ajudam na compreensão de como o verbo “passar” adquiriu conotação vinculada às aprendizagens musicais.

¹⁵⁹ Música da banda AC/DC.

conhecimentos relacionados à teoria musical, especificamente aos que envolvem o reconhecimento de alturas, acordes e estrutura rítmica.

Com os trechos das entrevistas de Bruno e Rodrigo é possível identificar aspectos que vêm ao encontro de preceitos apresentados por Green (2002) em relação às aprendizagens informais de música, principalmente por ter ocorrido com a ausência de currículos e sem espaços “oficiais” de aprendizagem musical.

Prosseguindo às vivências e escutas em âmbito familiar, trago excertos das relações estabelecidas entre alguns dos músicos com seus (as) irmãos (as). Daniel (baixista) destaca que os primeiros contatos com o Rock ocorreram pela influência de seu irmão:

Tudo começou com meu irmão, que sempre foi um veículo que me trouxe todas as informações do Rock, que era mais velho. Ele sempre trazia coisas em casa. Ele saía pra escola e eu saía pra ver: “deixe eu ver o que é isso aqui”. Na época era mais CD, ele trazia vinil, mas era mais CD, acho que era 1996, 1995. Ele sempre trazia muita coisa. (Daniel).

Neste trecho é possível perceber que o processo de conhecimento do Rock exposto por Daniel se deu a partir da escuta de CD’s e discos de vinil trazidos por seu irmão. Conforme será abordado mais a frente, o irmão de Daniel não foi apenas o “veículo de informação” para o Rock, mas uma das pessoas mais importantes para que ele se motivasse a tocar um instrumento musical.

Ainda na relação entre irmãos, Wendell (vocalista) ressalta a influência de sua irmã e seu irmão, fazendo correlação com a escuta de programas de rádio:

Minha irmã escutava rádio no começo dos anos 90 e eu conheci músicas que, apesar de terem quase trinta anos, são atuais e unem as pessoas, músicas de Rock. Metallica, Guns and Roses, Nirvana, Pearl Jam em plena radiofonia. Ela ouvia essas bandas frequentemente na rádio, eram hits da rádio. Depois o meu irmão foi quem teve uma banda de Rock. Isso aí antes de mim...e aí a gente começou a se aprofundar mais e mais na questão (Wendell, grifos meus).

Para discorrer sobre este trecho começarei pela última parte, principalmente por Wendell ter utilizado o verbo “*aprofundar*”. O músico afirma que começou a se aprofundar no Rock quando o irmão formou uma banda, ou seja, quando passou a estar/escutar o irmão ensaiando e fazendo shows, se motivou para começar a cantar. Em relação à escuta, é possível perceber que o que começou com a “escuta distraída”, em que

a prioridade era se divertir escutando Rock, possibilitou que Wendell começasse a se aprofundar no Rock, a ponto de se tornar cantor.

Voltando ao início deste trecho faço menção a um aspecto muito significativo relacionado às aprendizagens musicais em vivências familiares: a escuta dos programas de rádio¹⁶⁰. No caso de Wendell, é possível observar a influência exercida pela irmã. Conforme o músico mencionou, foi a partir da escuta dos “hits” tocados nos programas de rádio que ele começou a construir o conhecimento sobre Rock para depois tornar-se vocalista.

O excerto a seguir ajuda a reforçar a importância do rádio no âmbito familiar e sua correlação com as aprendizagens musicais. Na situação que se segue, que foram as primeiras palavras da entrevista, Paulo (vocalista) faz uma síntese de como conheceu o Rock:

Minha vida com Rock é antiga, sempre respirei Rock. No primeiro contato, lembro até hoje, ainda molequinho, aquele “radião” valvulado de madeira. Tocava Raul Seixas, “Mosca na Sopa” na época. Eu comecei a entender a música né? [...]Aí eu comecei a ficar meio “dono” do rádio valvulado que ele (pai) tinha, tomava altos choques. E aquela “Mosca na Sopa” para mim foi uma “paulada” na cabeça, o ritmo (estalar de dedos fazendo trechos rítmicos presentes na música). Quando entrava a guitarra (imitação do som da guitarra com a voz), nossa, aí eu falei: é isso que eu quero. Nem sei se foi isso que falei, mas foi uma coisa que me pegou logo já de cara, “eletrizou” (Paulo).

Neste trecho é importante ressaltar que as vivências do músico foram a de escutar músicas com o rádio que era de seu pai. Não necessariamente relatou uma influência “direta” de seu pai, mas a motivação proporcionada ao escutar Raul Seixas possibilitou que seu pai o presenteara com um violão, aspecto que discorrerei um pouco mais a frente.

No entanto, a fala de Paulo contempla aspectos que auxiliam no entendimento de como a escuta foi importante em sua trajetória de aprendizagem musical. Considerando a perspectiva conceitual já apresentada, é possível compreender que a escuta está vinculada à possibilidade de “entender” música, principalmente quando Paulo apresentou características advindas da escuta da música “Mosca na Sopa”, ao lembrar estalos e padrões rítmicos característicos do Rock, além de elementos rítmicos da música brasileira¹⁶¹. Paulo também expôs sensações que teve ao escutar a guitarra,

¹⁶⁰ Acho importante ressaltar que a influência dos programas de rádio esteve presente em outros momentos da trajetória dos músicos. Por isso, o rádio aparecerá em outros momentos da análise dessa categoria.

¹⁶¹ Refiro-me aos padrões rítmicos presentes na Capoeira e outros ritmos brasileiros.

principalmente no que concerne ao timbre e padrão rítmico executado pelo instrumento.

Com isso, as características apresentadas por Paulo vêm ao encontro das definições que apresentei de Brito (2003) referentes à significação do “escutar”, principalmente por destacar que a escuta transpassou o ato estritamente fisiológico e revelou um processo consciente que contemplou sensibilidade rítmica e melódica, motivadora para que ele prosseguisse conhecendo o Rock, aspecto que pode ser observado no fim do trecho supracitado: *“foi uma coisa que me pegou logo já de cara, eletrizou”*.

Especificamente aos tipos de escuta, as reflexões trazidas por Paulo suscitam compreensão de características de que se aproximam da definição de escuta distraída cunhada por Green (2002). Relato este aspecto pelo fato de Paulo ter apresentado uma vivência relacionada à escuta de programas de rádio em uma fase da infância cujo objetivo era se divertir. Desta forma, a vivência que teve início com a escuta distraída prosseguiu com características que envolvem a escuta atenta - que não é uma escuta em que o músico teve o objetivo de aprendê-la para cantar -, mas teve como foco a descrição de características rítmicas e melódicas, fazendo correlação com as sensações proporcionadas por esta escuta.

Ainda em relação à escuta dos programas de rádio, exponho um trecho da entrevista de Rodrigo que demonstra como as relações familiares foram importantes para o conhecimento do Rock e, conseqüentemente, para as aprendizagens musicais:

*[...] o Oswaldo (vocalista) do Made in Brazil (banda de Rock) apresentava um programa que chamava Cometa Rock. Era na Rádio Progresso, só que eu ouvia a retransmissão, porque ele apresentava em São Paulo e eles pegavam aqui e retransmitiam em São Carlos. Então eu esperava a semana inteira pra chegar o sábado de novo às 7 horas da noite. Só que eu não tinha onde ouvir, não tinha aparelho de som, não tinha nada. Meu tio, **esse mesmo tio que eu assistia o Rock in Rio**, tinha walkman e eu ia lá batia no quarto dele, 6 horas da tarde e ficava esperando até chegar as 7, que era a minha. Era aquela coisa que você fala: “bom, sábado eu vou ter o programa de Rock” (Rodrigo, grifo meu).*

Antes de apresentar o trecho acima, afirmei que as características contidas nele evidenciavam a importância das relações familiares para aprendizagens musicais e conhecimento do Rock. Prossigo nesta afirmativa amparando-me especificamente na parte ressaltada: *“esse mesmo tio que eu assistia o Rock in Rio”*.

Para entendimento da ênfase dada a este trecho, é importante observar que em nenhum momento tinha me referido à influência de programas de televisão na trajetória

dos músicos e este aspecto só esteve presente neste caso. No entanto, optei em manter este trecho para ressaltar a importância das vivências de Rodrigo com seu tio e a correlação com as aprendizagens musicais. Para melhor compreensão, trago brevíssimo trecho do início da entrevista deste músico, quando discorre como conheceu o Rock:

Conheci o Rock em 1985 por causa do Rock in Rio I [...] lembro que era moleque e estava assistindo o Rock in Rio com meu tio Luiz Paulo (Rodrigo).

Por meio deste trecho é possível perceber que o tio de Rodrigo partilhou vivências que incluíram o momento de conhecimento do Rock quando assistiram ao festival “Rock in Rio” e as aprendizagens musicais no violão, por ter ensinado Rodrigo a tocar uma música da banda AC/DC.

E, chegado a este momento, este tio esteve (novamente) presente na vida do músico, contribuindo para que Rodrigo pudesse seguir conhecendo o Rock. Estas vivências são relevantes por se revelarem como essenciais na trajetória de aprendizagens de Rodrigo. Para melhor entendimento, trago as palavras do músico sobre as vivências de escutar o referido programa de rádio:

E aí começou logo cedo a paixão pelo Made in Brazil. Eu escutava todo sábado o Oswaldo falando, botando as músicas, que era Rock em português. Logo no começo eu comecei a gostar do Made In Brazil... tanto que por essa influência o Oswaldo é um mentor pra mim... é tipo o “God Father”, o Poderoso Chefão...é o poderoso chefão do rock and roll pra mim...porque todo sábado era como se fosse uma missa...eu ia lá, pegava o radinho do meu tio, batia no quarto...pegava o radinho e ficava ouvindo (Rodrigo).

Novamente discorrerei partindo da parte final do trecho, quando Rodrigo destaca que a escuta dos programas de rádio só ocorreu por causa do aparelho que emprestava do tio. Ao fazer analogia do programa de rádio com uma prática (rotineira) religiosa, pode-se perceber a importância deste momento para o músico.

Outro aspecto importante refere-se a própria situação de escuta. Para reforçar a relevância da escuta dos programas de rádio, Rodrigo destaca que se “apaixonou” pelas músicas da banda Made in Brazil e ressalta que Oswaldo, vocalista desta banda e apresentador do programa da rádio, foi sua grande influência, colocando-o como um “mentor”.

No contexto que envolve a escuta dos programas de rádio, percebe-se que as vivências em âmbito familiar foram importantes para que os músicos pudessem prosseguir conhecendo bandas de Rock. No entanto, um dos músicos não associou a influência do rádio às vivências familiares. Danilo (guitarrista), que veio para São Carlos quando tinha 14 anos, ressaltou que o processo de conhecimento do Rock aconteceu quando ainda morava em Santo André, de onde é natural. Na situação a seguir Danilo nos conta como conheceu o Rock:

Então a moçadinha não gostava de rock and roll e eu comecei a me interessar por Rock. Eu ouvi e gostei. Tinha um programa de rádio que já funcionava, a 89. Ela deu uma parada no tempo e voltou agora. E aí eu só ouvia aquilo lá. E a molecada da minha rua, meus amigos só ouviam Rap. Então, eu não tive influencia nenhuma pra gostar de Rock (Danilo).

Mesmo não estando associado às vivências familiares, este trecho auxilia na compreensão da influência proporcionada pelos programas de rádio. Considerando que os músicos relataram estas vivências na fase da infância e pré-adolescência, percebe-se que o rádio foi importante nesta etapa de vida, assim como Souza e Torres (2009, p. 48) ressaltam:

Toda a programação do rádio é preenchida por música. Por isso, a atração que o rádio tem para os jovens, decisivamente, resulta de sua música. Como transmissor principal das paradas de sucesso, o rádio funciona, especialmente na adolescência, como fonte de informação sobre as atuais tendências musicais (SOUZA; TORRES, 2009, p. 48)

Por fim, uma característica presente em praticamente todas as entrevistas está relacionada à motivação proporcionada por familiares por meio da aquisição de instrumentos musicais. E, aqui, é importante destacar que não foram necessariamente instrumentos que os músicos optaram em se profissionalizar. O objetivo ao trazer estes aspectos é para ressaltar como a presença desses instrumentos foi motivadora e, em algumas situações, essencial para que os músicos prosseguissem tocando.

No caso de Paulo, a partir do momento em que ele começou a escutar ¹⁶²as músicas de artistas de Rock, seu pai o presenteou com um violão. O trecho a seguir ilustra como aconteceu essa situação:

¹⁶² Apenas reforçando que ele começou a escutar essas músicas por causa do rádio de seu pai.

E nisso meu pai apareceu com um violão. Daí foi amor à primeira vista, aí eu ficava lá “delén delén” (imitando o som do violão) e não saía nada (risos) (Paulo).

O aspecto de destaque deste trecho reside na forma com que Paulo se utilizou para explicar como foi essa vivência, principalmente por ter dito que o contato com o violão ocasionou “amor à primeira vista”, na qual é possível atentar-se para aspectos subjetivos que serviram para estimular o músico a prosseguir aprendendo o instrumento. Para melhor entendimento da importância desta vivência, é importante ressaltar que, no decorrer de sua trajetória, Paulo utilizou e utiliza o violão para compor suas músicas e para trabalhar tocando em bares e outros espaços de música ao vivo. Portanto, a motivação inicial proporcionada pelo seu pai, que gerou “amor à primeira vista”, foi significativa no decorrer da trajetória trilhada pelo músico.

O caso a seguir serve para ilustrar a importância da motivação advinda das relações familiares no que concerne à aprendizagem de um instrumento musical, no qual Danilo faz considerações acerca de uma situação que vivenciou em âmbito escolar (educação básica) e mostra a atitude de sua mãe ante a sua reprovação, que a levou a presentear-lo com um violão e não com um videogame, conforme ele estava esperando:

Só que minha mãe viu meu esforço pra tentar passar, mas aí já era tarde. Aí chegou no Natal, pensei: “pô, ela vai me dar o megadrive né?” [...] ela chegou lá com uma caixa de violão. Quando abri, era um violão, me deu uma tristeza. Falei: “Ah, obrigado”. Peguei aquilo, levei para o quarto e ficou lá no quarto. Ela imaginou que talvez eu pudesse desenvolver o “lance” da música. Foi por isso que, na verdade, ela me deu. Eu falo para ela brincando que foi o melhor castigo que ela poderia ter me dado na vida. Meu melhor castigo foi o violão (Danilo).

O próprio músico ressaltava que a atitude de sua mãe ao presentear-lo com um violão, apesar de não ser de seu agrado em um primeiro momento, foi muito importante para que ele prosseguisse tocando e, posteriormente, se tornasse um guitarrista profissional. De maneira similar, o incentivo familiar também pôde ser observado na entrevista de Rodrigo que, além do incentivo inicial do violão adquirido pelo avô, teve o auxílio de sua mãe:

Eu já tinha uma Golden (marca de guitarra), minha mãe tinha comprado uma Golden pra mim (Rodrigo).

O músico não forneceu informações detalhadas sobre como aconteceu essa aquisição, mas, assim como aconteceu nos casos supracitados, o incentivo familiar foi aspecto importante para que os músicos prosseguissem aprendendo o instrumento e formando as primeiras bandas.

Nesta primeira parte da análise procurei expor como as vivências e escutas em ambientes familiares foram importantes para as aprendizagens musicais, as quais influenciaram diretamente nos primeiros contatos com o Rock e serviram como aspecto motivador para que os músicos prosseguissem aprendendo. Assim como Souza, C. (2013) ressalta:

Também no campo da educação musical, as primeiras influências musicais são cunhadas no ambiente familiar, passando da simples apreciação de gêneros musicais diversos, aliada ou não aos encontros sociais, ao incentivo ao estudo prático de algum instrumento, bem como a aquisição de CDs e participação em eventos musicais. Habitado a conviver com a linguagem musical de maneira natural, o indivíduo cultiva interesse e curiosidade para entender tal forma de expressão artística e, dessa maneira, vai construindo sua identidade músico-cultural (SOUZA, C., 2013, p. 56)

Por fim, é importante ressaltar que todas as situações expostas até o momento ocorreram em ambientes informais de aprendizagem musical. Foi por meio das vivências estabelecidas em âmbito familiar que os músicos iniciaram os caminhos para as aprendizagens musicais junto do Rock. Dessa forma, continuando na perspectiva de apresentação das aprendizagens musicais a partir da trajetória percorrida pelos músicos, a próxima etapa será destinada de analisar e discutir as aprendizagens musicais que perpassaram o período da adolescência até início da fase adulta¹⁶³, que condiz com o período de profissionalização dos músicos.

Vivências e escutas: da adolescência a profissionalização

Na etapa anterior foi possível observar que os primeiros contatos com o Rock e as aprendizagens musicais se deram a partir das vivências em âmbito familiar e aconteceram, prioritariamente, no período da infância e pré-adolescência. Para este momento, o foco

¹⁶³ A delimitação da idade adulta pode suscitar perspectivas diversificadas. Por isso, o procedimento que pareceu ser melhor compreensivo para o desvelamento das trajetórias foi denominar o início da profissionalização dos músicos como “fase adulta”, que ocorreu em um espaço temporal que contempla dos 18 aos 20 anos.

será analisar e discutir as aprendizagens musicais que ocorreram a partir das vivências e escutas advindas do período que compreende a adolescência até o início da fase adulta, momento que coincide com a profissionalização dos músicos.

Por se tratar de uma etapa da trajetória de vida que contemplou, na maioria dos músicos entrevistados, o período (aproximadamente) dos 12 aos 18 anos, foi possível compreender que esta etapa de vida foi caracterizada por uma série de vivências que estiveram intrinsecamente relacionadas às trajetórias de aprendizagens dos músicos. Por isso, a análise e discussão desta etapa de vida será feita considerando as principais vivências deste período, nas quais, conforme informei anteriormente, optei em subdividi-las em:

- Vivências em âmbito escolar: a escola como espaço motivador para as aprendizagens musicais;
- Escutas e vivências: a importância da escuta para as aprendizagens musicais;
- Vivências e escutas: interfaces entre educação musical formal e aprendizagens informais de música;
- Vivências e escutas: formação de bandas e motivação ao ver/escutar outros músicos de Rock.

Vivências em âmbito escolar: a escola como espaço motivador para as aprendizagens musicais.

Para discorrer sobre como a escola foi espaço significativo para que os músicos pudessem prosseguir nas aprendizagens musicais, me basearei em uma frase proferida por Renato Russo, quando disse¹⁶⁴: “*o bom do Rock é que não se aprende na escola*”.

Esta frase pode ser suscetível de muitas interpretações pelo fato de Renato Russo não ter especificado que tipo de escola estava se referindo. Pode-se perguntar: São escolas de educação básica com aulas de música? Ou, escolas específicas para a aprendizagem musical?

No entanto, esta frase contempla dois aspectos essenciais que possibilitarão melhor entendimento da importância das vivências em espaços escolares na vida dos músicos de Rock. O primeiro deles vem ao encontro do que Renato Russo quis afirmar,

¹⁶⁴ Renato Russo foi compositor e vocalista da banda Legião Urbana. A frase proferida faz parte de uma entrevista dada pelo músico, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uy6VNOO5tjc>_Acesso em 08 de janeiro de 2018.

no sentido de evidenciar que é possível aprender Rock em ambientes não específicos¹⁶⁵ de aprendizagem musical.

Todavia, ao mesmo tempo em que é possível aprender Rock “fora” da escola, expus a frase de Renato para expor uma outra perspectiva e ressaltar que, “sim”, a escola pode ser espaço propulsor para as aprendizagens musicais. Neste sentido, é importante destacar que não estou me referindo às aulas de música que os músicos poderiam ter tido durante o ensino fundamental ou médio, o quê, de fato, não ocorreu. Minha intenção será ressaltar como as vivências nos espaços escolares foram importantes para que os músicos continuassem no processo de conhecimento do Rock e reforçar sua importância na trajetória de aprendizagens musicais e estabelecimento de vínculos de amizade.

Os excertos da entrevista de Daniel auxiliam na compreensão de como as vivências na escola foram importantes para que o músico estabelecesse vínculos de amizade e formasse as primeiras bandas de Rock:

Na escola tinha bastante gente que gostava de Rock. Muitos amigos meus, que até tocaram comigo, vieram de lá. O Jean, meu irmão, o Tche (que foi com quem tive a primeira banda), o Alan, o Adriano, muita gente. A galera da primeira banda era tudo conhecido do Sesi (escola), das minhas primeiras bandas (Daniel).

Pelas palavras de Daniel é possível observar a importância das relações de amizade formadas na escola a partir do Rock. Na situação, o músico resalta que sua primeira banda foi formada a partir da amizade feita nos ambientes escolares. Não somente pelo fato de formar as primeiras bandas, mas pelo fato de que as relações de amizade prosseguiram por meio de vivências que aconteceram em encontros nos bairros em que residiam, em espaços que promoviam shows de Rock, dentre tantas outras vivências que serão apresentadas no decorrer desta categoria.

Esta “continuidade” das relações de amizade iniciadas na escola foi característica presente em todos os músicos que fizeram menção às vivências em ambientes escolares. Para reforçar como se estabeleceram estes vínculos de amizade, apresento um trecho da entrevista de Rodrigo, na qual o músico relatou uma situação que envolveu os amigos “da escola” em um show que a banda “Made In Brazil” fez na cidade de São Carlos na segunda metade da década de 1980 (a data não foi especificada, apenas foi possível compreender que foi após 1985):

¹⁶⁵ Acho importante ressaltar que a especificidade a que me refiro contempla tanto as escolas de educação básica que oferecem aulas de música quanto as escolas específicas para aprendizagem musical.

A galera era do Eugênio Franco (escola pública da cidade), eu tava na sétima e eles na oitava. Eu conheci eles de vista. Eu lembro deles por causa do Made In Brazil. Ai eu comecei a andar com eles. Quando eu levei eles pra ver a guitarra, eles “piraram”. Ai o Zar tinha tido uma guitarra. Ai começamos, fizemos uma amizade forte. (Rodrigo).

As palavras de Rodrigo suscitam observação de aspectos importantes para a compreensão da trajetória de suas aprendizagens musicais. É possível observar que o músico fez referência a banda “Made In Brazil” que, conforme foi possível averiguar anteriormente, foi o grupo que ele afirmou ter se “apaixonado”, principalmente por causa da escuta do programa de rádio apresentado por Oswaldo (vocalista dessa banda). Já conhecendo esta banda e se aprofundando no Rock, Rodrigo estabeleceu uma relação de amizade com alunos da escola.

Ainda me amparando neste excerto de Rodrigo, acho importante tecer algumas considerações sobre ele ter ressaltado que os amigos “piraram” ao ver a guitarra. O verbo “pirar”, nesta situação, tem conotação que remete a compreendê-lo como “algo que motiva”, “que empolga”, “que estimula”. O que estou querendo enfatizar é que, ao afirmar que os amigos “piraram”, Rodrigo teve intenção de mostrar como os amigos ficaram entusiasmados ao ter o contato com a guitarra. Durante a entrevista, o músico apresentou mais detalhes desta vivência, que aconteceu na escola:

Tanto que no dia do show do Made in Brazil, na aula de educação física, eu falei: “eu tenho uma guitarra”. Ai os caras: “ah, tem nada”. Eu disse que tinha. E aí, quando mostrei, os caras olharam e disseram: “o cara tem uma guitarra meu, olha o cara” (expressando essa fala em forma de empolgação). Era difícil alguém ter guitarra...tanto que um outro amigo meu, que era o Emidio, que um dia ele falou que tinha e eu fui lá na casa dele e falei: “nossa... uma guitarra cara, que massa” (Rodrigo).

No trecho acima é possível destacar que o contato com instrumentos foi aspecto motivador para Rodrigo e seus amigos. A motivação proporcionada por estas vivências também foi verificada em outras entrevistas, como é o caso da situação relatada por Daniel, quando esteve com amigos na passagem de som em um local que a banda Tarja Preta¹⁶⁶ iria tocar. O trecho é este:

Eu ia com os meus camaradas, a gente ia lá, tomava uma cerveja e via a passagem de som da banda. A gente já ficava “louco” de ver os

¹⁶⁶ Vale lembrar que os membros dessa banda na época eram Danilo, Bruno e Paulo, todos colaboradores dessa pesquisa.

instrumentos e vinha embora “tudo contente”: “você viu aquela guitarra? Você viu aquele som?” (Daniel).

Prosseguindo com as vivências em âmbito escolar, destacarei como a escola constitui-se em espaço que deu oportunidade para que alguns músicos fizessem suas primeiras apresentações. Bruno informou que sua primeira apresentação em público aconteceu em uma atividade escolar:

O primeiro som que eu fiz foi o da paródia na escola, no Dom Gastão (nome da escola). Às 08h30 da manhã nós fomos fazer um “lance” da gincana e tinha que fazer uma paródia e eu toquei violão (Bruno).

Além da escola ter sido o espaço que proporcionou que Bruno se apresentasse pela primeira vez, é importante (re)lembrar que ele não estava tocando bateria, seu instrumento principal, mas o violão, instrumento que aprendeu nas vivências com o tio em situações de encontros familiares.

Daniel também ressaltou que foi em espaços escolares que pôde se apresentar pela primeira vez. O trecho a seguir foi de um momento da entrevista em que o músico mostrou fotos da apresentação de seu primeiro show, realizado em uma escola de São Carlos:

Aqui dá pra ver bem como era meu primeiro baixo. Esse é o primeiro show que eu fiz, lá no Jesuíno de Arruda (escola pública da cidade). Esse cara aqui é o Adriano, que era batera e agora toca trombone. O Allan aqui é o do Heroes of War (banda de Rock da cidade de São Carlos) (Daniel).

O trecho a seguir auxilia na compreensão de como as vivências em âmbito escolar foram importantes para que os músicos estabelecessem relações de amizade e prosseguissem trilhando caminhos para as aprendizagens musicais, assim como relatado por Danilo:

*Um dia o Fabião, que tocava guitarra, me viu tocando no Colégio Caaso (Escola particular da cidade de São Carlos). Me viu tocando violão no Caaso, olhou e veio conversar comigo. **Esse cara é muito importante para minha vida, por eu ter virado músico.** Ele chegou, me viu tocando no Caaso. Ele que fez a ponte para eu conhecer esse pessoal do Santa Felícia (bairro da cidade de São Carlos). Ele disse: “toca legal hein meu”. E eu: “pô, valeu velho”. E eu tinha uma guitarra ruim pra caramba, Giannini Stratosonic. E um amplificador ruim, Ciclotron, era uma “desgraça”. Ele disse: “você toca legal hein meu. Vai lá um dia no ensaio da gente meu, dar uma canjinha, curte lá. Vê se você gosta do som”. E eu: “pô, vou sim cara”. Ele pediu para eu levar a guitarra. Fiquei meio encanado...eu fui. (Danilo, grifo meu).*

O aspecto importante deste trecho está relacionado ao que Danilo expôs sobre o vínculo estabelecido com este amigo (Fabião), de significativa importância para que ele prosseguisse na música, por “*ter virado músico*”. A continuidade desta “história” auxilia no entendimento da motivação e importância da relação estabelecida a partir desta vivência:

Aí os caras me convidaram no dia seguinte pra tocar novamente. Inclusive o Fabião no dia seguinte não foi. Só ficou eu. Ai a gente passou a tocar todos os dias. A gente não ensaiava, a gente tocava. Todo dia, 14h eu subia lá. Ia para a escola de manhã, chegava em casa, almoçava, pegava minha guitarrinha e subia para o Santa Felícia (bairro) a pé. Largava meu amplificador velho lá. Subia lá e ficava lá, todos os dias. De segunda a sexta. E aí foi indo (Danilo).

Percebe-se, portanto, que a escola foi um espaço que possibilitou o estabelecimento de vínculos de amizade e foi essencial para que os músicos pudessem prosseguir formando bandas e, conseqüentemente, em um processo contínuo de aprendizagens musicais. A possibilidade de compreender a escola como espaço que contempla as características elencadas pode ser observada em considerações de uma pesquisa realizada por Silva, H. (2016), em ambientes escolares:

A escola mostrou-se como uma microsociedade na qual nem tudo o que se pensa ou se gosta pode ser declarada. A música, nesse contexto, desempenhou um papel de poder, demarcando identidades sociais, econômicas, étnicas e de gênero, constituindo-se grupo de colegas e, ainda, pontuando diferenças geracionais entre os jovens e os adultos com os quais convivem (SILVA, H., 2016, p. 51).

Para prosseguir à análise e discussão dos dados deste capítulo faz-se necessário destacar que a opção em apresentar as vivências em âmbito escolar neste primeiro momento se deu pelo fato de a escola ter sido um espaço que proporcionou vínculos de amizade e motivador para que os músicos prosseguissem nas trajetórias de aprendizagens musicais.

Outro aspecto que me motivou a discorrer sobre a escola em um primeiro momento está relacionado ao fato de alguns músicos terem conseguido os primeiros empregos quando estavam entrando no primeiro ano do ensino médio, aproximadamente aos 15 anos. Neste momento de vida, alguns continuaram estudando e trabalhando e outros apenas trabalharam e concluíram o ensino médio em outro momento de vida.

Escutas e vivências: a importância da escuta para as aprendizagens musicais

Conforme é possível observar, a etapa anterior focou-se na análise e discussão de como as vivências em espaços escolares foram importantes para que os músicos estabelecessem relações de amizade e continuassem trilhando caminhos para as aprendizagens musicais a partir do Rock. Para este momento, o foco será apresentar outras vivências desta etapa de vida, com a perspectiva de enfatizar a importância da escuta nas aprendizagens musicais. Por este motivo o subtítulo está com as palavras em ordem invertida, na qual a condução será feita por meio das “escutas” que compuseram as vivências.

Para justificar a ênfase na escuta, amparo-me em Galvão e Lacorte (2007), quando discorrem sobre a importância dos processos de escuta nas aprendizagens de músicos populares:

O que se pode considerar é que há intensa dedicação, principalmente no que diz respeito à escuta, que ocorre diariamente em contextos variados, como em casa, no carro, durante as aulas, em *shows* e apresentações. Na verdade, pode-se afirmar que os entrevistados ouvem música praticamente durante todo o dia (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 36).

Início pelas escutas que ocorreram por meio das vivências entre amigos (as). O primeiro trecho é de uma situação em que Daniel estabeleceu amizade com um amigo que estudava na mesma escola e que morava próximo à sua casa:

Eu estudava no SESI (escola), só que aí demoliram o Sesi 20 e mandaram a gente para o Sesi 106. Aí eu tinha um amigo lá na minha classe que era o Alan, que eu fiz a minha primeira banda com ele. Aí um dia eu passei na casa dele e o pai dele viu que eu tinha alguma coisa escrita no caderno, que era de Rock. Ele também gostava e me chamou pra passar na casa dele antes de ir na escola. Então, antes de ir na escola eu já passava na casa dele e o pai dele tinha uns discos de vinil lá. Ele tinha o “Fly by night”, do Rush, tinha disco do Nazareth, tinha um disco do Kiss e o disco Help dos Beatles, e umas fitas de cassete. Através do pai dele que eu conheci muita coisa. Lembro que eu ia lá gravar as fitas, gravava as fitas cassete. Eu tenho fita gravada até hoje dessas coisas. Aí a gente começou a criar uma amizade muito forte (Daniel).

As características centrais deste trecho estão vinculadas às situações de escuta motivadas pelo pai do amigo de Daniel e pelo fato de Daniel ter feito as gravações em

fitas cassete. Relato este aspecto para destacar que o processo de gravar discos em fitas constituiu-se em característica importante em outras entrevistas e foi importante para o estabelecimento de vínculos de amizade.

O trecho a seguir reforça como aconteciam as vivências de escuta das gravações feitas entre os músicos e seus amigos, conforme observado por Rodrigo:

*Eu tinha o meu camarada que era o Digão, da Rua Larga, e alguém gravou pra ele uma fitinha do AC/DC. Acho que foi o Adriano, um camarada que morava ali na travessa 7 (rua). E a gente ficou **ouvindo** essa fita...**ouvia, ouvia, ouvia** de lá, de cá e aí acho que ele tinha alguma coisa do Iron Maiden. Só que era muito assim, a gente não tinha, como é que fala...tinha que pedir pra alguém gravar... aí o cara gravava e depois de um mês te entregava a fita e você ficava **ouvindo** a mesma música muito tempo. Gravava do vinil para a fitinha cassete. Ou de fita pra fita né? O que mais acontecia era de fita pra fita (Rodrigo, grifos meus).*

Na exposição destes trechos observa-se intrínseca relação entre a escuta e as vivências entre amigos, nas quais os músicos ressaltam como a escuta foi essencial para que eles fortalecessem os laços de amizade e prosseguissem nas aprendizagens musicais. Galvão e Lacorte (2007) discorrem sobre a importância dos momentos de escuta coletiva nas trajetórias de aprendizagens entre músicos populares:

Os entrevistados relataram ter como hábito ouvir muita música junto com amigos, além de trocarem LPs e dicas de harmonias e convenções relacionadas aos instrumentos que tocavam (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 33).

Outro aspecto que merece destaque e auxilia a compreender como a escuta foi importante para o conhecimento do Rock está relacionado ao investimento feito pelos músicos na aquisição de discos e/ou CDs. Trarei alguns trechos em que os músicos ressaltam como se deu este processo.

Paulo nos conta como foi motivado a investir seu primeiro salário em discos de Rock:

Lembro que tinha entre 12 e 15 anos e arrumei um emprego do que se chama "office boy". Aí, todo meu salário, todo mês eu ia lá e comprava dois, três, quatro discos dos Beatles na Hi-Fi (loja de discos), me lembro até hoje. Aí eu montei "a coleção" dos Beatles e Raul (Paulo).

Aproveito a situação relatada por Paulo para trazer algumas palavras de Rodrigo:

Com 14 anos eu trampei na Zogbi e o primeiro salário foi o “Deep Purple in Rock” (disco), que comprei em vinil. Tanto que eu tive três vezes esse disco. Entrava com aquela “Speed King” (imitando o som da guitarra). O disco é bom pra caramba. Era a formação clássica do Deep Purple. Só que o Ritchie Blackmore usava, depois de velho que eu descobri, que ele usava uma 335 (modelo de guitarra). Com a Fender (marca de guitarra) rolou uma transmutação...acho que daí pra frente que ele começou a usar Strato (modelo de guitarra). Na minha cabeça esse disco vem antes de Fireball. O Fireball você percebe nítido que era Strato (Rodrigo, grifo meu).

Por fim, trago um trecho da entrevista de Daniel:

Quando entrei no Senai consegui patrocínio de uma fábrica. Ganhava um salarinho por mês, era tipo, acho que 60 reais. Ai eu comprava um CD, todo mês. Eu ficava o mês inteiro ouvindo aquele CD. O primeiro CD que eu comprei com esse patrocínio foi do Deep Purple. Eu comprei um Deep Purple, comecei a comprar um (disco) do Deep Purple por mês (Daniel, grifo meu).

Estes excertos auxiliam na compreensão de como os músicos se motivaram para ampliar o conhecimento do Rock a partir da aquisição de discos. O ponto em comum nos trechos refere-se ao investimento ter advindo dos primeiros salários que receberam ainda na adolescência.

Além desta motivação, aproveito para destacar as aprendizagens apresentadas por Rodrigo em relação ao reconhecimento dos timbres das guitarras, nos quais ele faz a diferenciação entre os tipos de guitarra utilizado por Ritchie Blackmore, guitarrista dos discos da banda *Deep Purple*. Um aspecto de relevância está vinculado ao uso que Rodrigo fez do verbo “perceber” para designar um processo de escuta referente ao reconhecimento do timbre da guitarra de marca Fender, modelo *Stratocaster*.

Para finalizar a exposição referente às escutas entre amigos e a respectiva motivação e aprendizagens advindas destas vivências, trarei mais dois excertos. O primeiro advém da entrevista de Daniel, quando discorre sobre como a escuta de discos de Rock o motivou a tocar contrabaixo elétrico:

[...] um dia eu comentei que queria tocar baixo, depois que ouvi aquele disco do Black Sabbath ali (apontando para o disco na prateleira de seu quarto). Chegaram o meu irmão e Tche com aquele disco e falei que queria tocar baixo. (Daniel, grifo meu).

Pode-se perceber que a escuta teve papel fundamental para motivar o músico na aprendizagem do instrumento. No trecho de Daniel é possível perceber que a escuta não

esteve relacionada apenas ao fato dele gostar do Rock enquanto gênero musical, sendo essencial para que ele se motivasse a tocar contrabaixo elétrico a partir da escuta do timbre do contrabaixo elétrico presente em um álbum da banda *Black Sabbath*.

Reforço a importância desta motivação trazendo contribuições de Green (2002), quando deu atenção a fala de um dos músicos participantes de sua pesquisa para ressaltar como as situações de escuta foram motivadoras. O trecho a seguir é uma fala de Rob, na qual o músico inglês discorreu sobre a sensação de ouvir uma música da banda The Beatles pela primeira vez¹⁶⁷:

Posso até dizer que me lembro do dia em que tive noção do que era música pop, porque ouvi 'Love Me Do', dos Beatles, no rádio. Deve ter sido em 1962 que tive esse estalo e pensei 'Nossa! Isso é bom' (GREEN, 2002, posição¹⁶⁸ 678).

Para finalizar esta parte trago um trecho da entrevista de Rodrigo que, apesar de contemplar aspectos de quando o músico já era profissional, auxilia no entendimento da importância da escuta dos discos de Rock no decorrer de sua trajetória:

Eu peguei o Deep Purple "Made in Japan" (nome do disco), que é um puta disco, e que escutei um zilhão de vezes. Tanto que minha influência de tocar, bateu muita coisa com o Vara (baterista citado na entrevista), que eu também tocava. Isso aconteceu porque ele escutou muitas coisas que eu escutei. Tipo, o "In Rock" (disco) do Deep Purple foi de furar. Esse Sabbath (disco "Sabotage") mesmo, tem muita ligação de coisa que a gente escutou. Mas assim, com o Vara é muita coisa. Apesar dele ser um ano mais velho, ou dois... a gente escutou muito as mesmas coisas, mesmo que ele tenha ido mais para o lado Kiss e eu AC/DC. Agora, de Deep Purple, Sabbath, Led, o Vara é um cara que sabe das músicas. Sabe as partes das guitarras. O Vara e o Fred batera de Sampa, que toca com O Terço agora. Os dois bateras que sabem a parte do que tem que fazer na guitarra. Eles até corrigem (Rodrigo, grifos meus).

Os pontos de relevância deste trecho estão atrelados à escuta intensa dos discos e a como este processo foi essencial para a afinidade musical entre Rodrigo e o baterista citado. A característica de escutar intensamente estes discos reforça a classificação trazida por Green para os tipos de escuta, no sentido de ressaltar que o músico, ao escutar constantemente os discos, passou pelos três tipos de escuta, a ponto de ter pleno conhecimento das músicas, ser influenciado e perceber que essa influência se fez nas

¹⁶⁷ Tradução nossa.

¹⁶⁸ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela "posição" em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item "Referências" desta dissertação.

vivências com o músico que citou. Ainda sobre este trecho, é importante destacar (novamente) o uso de verbos que demonstram as aprendizagens advindas da escuta, principalmente por Rodrigo ter utilizado o verbo “saber” para destacar o conhecimento que o baterista adquiriu a partir da escuta dos discos de Rock semelhantes a que Rodrigo escutou.

O objetivo nesta parte foi ressaltar como a escuta foi essencial nas trajetórias dos músicos. No decorrer da análise e discussão foi possível verificar que os três tipos de escuta definidos por Green (2002) fizeram-se presentes, seja para a diversão (escuta distraída), reconhecimento de timbres e percepção dos instrumentos (escuta atenta) ou a escuta direcionada para a prática musical (escuta intencional).

Vivências e escutas: interfaces entre educação musical formal e aprendizagens informais de música

A opção em compor este subtítulo com a palavra “*interfaces*” está vinculada à possibilidade de discorrer sobre as vivências relacionadas às aprendizagens informais de música e as que ocorreram em situações de educação musical formal. Para este momento, a ênfase será de analisar e discutir como ocorreram as aprendizagens de natureza técnica dos instrumentos, além dos aspectos da teoria musical. Esta ênfase, contudo, não inviabilizará a discussão de outros processos educativos vinculados às aprendizagens musicais.

Início com um trecho da entrevista de Rodrigo e o motivo desta escolha está relacionado ao fato de o músico ter feito uma síntese que contempla características que estão sendo apresentadas no decorrer deste capítulo. Na ocasião, o músico discorre sobre como ocorreram suas aprendizagens musicais:

Eu comecei a tocar no violão que meu avô fez um “rôlo”. Eu fiz aula com o seu Mário. Ele dava aula de clássico. Mas, eu fiz um mês de violão, sei lá. E aí um dia passou um carro tocando música e ele falou: “olha, o que você está tocando aqui é clássico. Se quiser aprender música popular não adianta tocar isso o que você tá tocando”. E no carro tava tocando música que, sei lá, não era nem isso, nem aquilo. Eu gostava de Rock. E meu tio já tinha ensinado (imitando o riff da música do AC/DC). Aí eu comecei meio que aprender sozinho mesmo. Fazer, pegar o violão, fazer as “pestaninhas”. Aí depois minha mãe me deu uma Rei¹⁶⁹, tipo Fender “Tonantona”, e aí eu comecei a tocar

¹⁶⁹ “Rei” é a referência ao nome de uma marca de guitarra, a “Tonante Rei”. Logo em seguida, ao dizer “Tonantona”, Rodrigo também fez menção a essa marca de guitarra.

guitarra mesmo, sozinho. Meu tio me passava alguma coisa, e eu escutava os discos (Rodrigo, grifo meu).

Percebe-se que Rodrigo (re)lembrou a aquisição feita pelo avô para destacar que foi a partir deste momento que iniciou a aprendizagem de um instrumento. Posteriormente, trouxe um aspecto que também esteve presente nas outras entrevistas, vinculado ao pouco tempo de aula em situações de educação musical formal. No caso do músico, suas vivências foram realizadas juntamente a um professor que ministrava aulas de “violão clássico”.

E, ao optar em não prosseguir com as aulas com este professor, Rodrigo informou ter continuado “sozinho” aprendendo violão, fazendo menção aos processos de escuta e contribuições de seu tio. Especificamente às questões que envolvem as aprendizagens técnicas, Rodrigo fez questão de enfatizar a aprendizagem que envolve montar os acordes no violão com a utilização de pestanas¹⁷⁰.

Ressalto este aspecto pelo fato de que a aprendizagem dos acordes por meio de pestanas também esteve presente em outras entrevistas e para destacar que, no início da aprendizagem do violão, aprender a tocar com pestana gera um certo desconforto, e isso está vinculado a dificuldade advinda da falta de musculatura para a execução dos acordes. Sobre este aspecto, é importante destacar que a forma de tocar muitos subgêneros do Rock inclui o uso de acordes com pestanas, o que pode estar associado ao fato de os músicos terem enfatizado esta forma de aprendizagem técnica.

Para prosseguir, trago um excerto da entrevista de Bruno, quando fez explanações acerca de como se deram suas vivências em espaços formais de aprendizagem musical:

Depois que ganhei a batera de minha mãe, fiquei tocando sozinho um pouco e fui ter aula na Toque Fácil (escola de música) do Emerson, lá na Vila Prado, com o Mamadeira (professor de bateria). Só que eu só tinha grana para quatro aulas. Aí acabou o mês e continuei sozinho. Ou seja, só tive um mês de contato com aula. O Mamadeira me passou os “paradiddles”. Aí fui atrás sozinho e depois de dois ou três anos que eu já estava fazendo som, tive umas 10 aulas com o Emilio, que foi quando ele me ensinou teoria, me ensinou partitura e que abriu a cabeça (Bruno).

¹⁷⁰ Pestana é uma maneira de tocar acordes no violão que acontece, em maior frequência, com o uso do dedo indicador da mão que estiver realizando os acordes (esquerda no caso de destros e direita no caso de canhotos) pressionando, ao mesmo tempo, duas ou mais cordas do violão.

Bruno não mencionou quanto tempo ficou tocando “sozinho”, mas o aspecto importante deste ponto de análise vincula-se ao fato de o músico ter feito, em um primeiro momento, pouco tempo de aula em ambientes de educação musical formal. Assim como aconteceu com Rodrigo, esta vivência contemplou aproximadamente 1 mês de aulas, na qual Bruno relatou ter aprendido “*paraddidlle*”, que é uma técnica que consiste em uma sequência de toques entre mão esquerda e direita, aplicada inicialmente para a caixa para depois ser utilizada em combinações com as outras peças da bateria.

Outro aspecto que merece atenção está relacionado ao fato de Bruno ter explanado que, após 2 ou 3 anos, procurou um professor de bateria para aprofundar aspectos da teoria musical, principalmente aos concernentes a notação e leitura musical.

Prosseguindo, Paulo fez referência a como ocorreram algumas de suas aprendizagens musicais:

Primeiro comecei tocando violão, mas assim, foi um aprendizado bem de leve, porque naquela época não tinha muita gente que ensinasse. Escola tinha só o David Saidel, que naquela época pra gente era muito caro. Aí tinha um vizinho que ensinava bem toscamente, ensinou os primeiros acordes, os principais, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. Ele não tocava Rock, era mais MPB, tocava muito pouco também (Paulo).

A importância deste trecho reside na possibilidade de o músico ter aprendido aspectos técnicos do violão com o vizinho que, mesmo não tendo conhecimento mais aprofundado da técnica do instrumento, foi um “professor” naquele momento de vida de Paulo. Outro aspecto relevante refere-se à impossibilidade de ele ter feito aulas em escolas de música pelo fato de não ter condições financeiras, aspecto que contribui para o olhar dado às aprendizagens informais de música.

Posteriormente, o músico relatou ter prosseguido estudando por meio das “*revistinhas*” de música, que eram revistas com músicas cifradas para o violão:

Naquela época tinha aquelas revistinhas de músicas. Comprava em banca e olhava a cifra e fazia no violão. Muitas coisas eu não entendia, de bemol, sustenido. Isso aí eu fui entender bem depois. Aí eu comecei a pegar mais pestana, essas coisas, sabe? E sempre querendo aprender pra tocar no Rock (risos) (Paulo).

Um aspecto importante deste trecho de Paulo está vinculado a motivação que ele teve em continuar aprendendo, principalmente ao procurar revistas de músicas cifradas para tocar Rock no violão. É interessante notar que o músico fez questão de enfatizar o

momento em que aprendeu a tocar acordes por meio do uso de pestana, aspecto que, conforme pôde ser observado, também esteve presente na entrevista de Rodrigo.

No entanto, apesar de ter tido a vivência de aprendizagens com o vizinho, Paulo faz considerações acerca de sua trajetória de aprendizagens musicais, ressaltando:

Sempre fui autodidata e acabou sendo diretamente no Rock, a não ser depois, mais pra frente, quando me interessei pelo violino. Não sei porque, passei na loja, vi um violino e comprei. Foi aí que eu entrei na escola “João Sepe”. Já estava mais velho e foi aí que eu fui começar a entender o que eu estava fazendo. Eu comecei a ler partitura, sua postura e saber colocar as coisas, compassos, tudo que cabe no compasso, as divisões rítmicas (Paulo).

Conforme é possível notar, Paulo utilizou a denominação “autodidata” para reforçar que aprendeu a tocar sozinho. A questão que envolve essa “autodenominação” será tratada um pouco mais a frente após os excertos da entrevista de Danilo.

Neste trecho, assim como aconteceu de forma semelhante com Bruno, Paulo relata a importância das aprendizagens relacionadas à teoria musical ocidental, nas quais as vivências em uma escola de música possibilitaram que ele passasse a “entender” o que estava tocando, aspecto que demonstra que as aprendizagens desta natureza tiveram relevância em sua trajetória.

Dando continuidade, apresento trechos da entrevista de Danilo referentes às aprendizagens em ambientes formais e informais de música:

*A minha fase de aprendizagem com alguém, quando cheguei aqui, foi assim... Tive aula com o Japão, que era o guitarrista da Doce Veneno. Na Ritmo (escola de música) eu tive aula também com um cara que não pode deixar de ser dito, o “Vartão”. O cara é o professor dos professores daqui da cidade. Então, **mas onde eu mais aprendi mesmo foi nessa fase aí que eu tive na Igreja, sabe?** Eu tocava com o Cebola. Ele me ensinou várias coisas. Mas, ele me ensinava não de tocar, mas, a mexer nos pedais, tipos de guitarra sabe? Não foi nada teórico musical. Então, assim, isso eu tive que buscar com professor mesmo, que me ensinou a pentatônica, as coisas assim mais básicas (Danilo, grifo meu).*

Este trecho contém aspectos significativos que serão discutidos em duas partes. Primeiramente é importante ressaltar o valor dado por Danilo às aulas com professores de guitarra, indicando teve que “buscá-las”, colocando-as como essenciais para que pudesse aprender aspectos da teoria musical, com menção para a aprendizagem da escala pentatônica.

No entanto, o aspecto que suscita atenção é a parte em que grifei, na qual o músico fez a menção as vivências com um músico em uma Igreja, ressaltando que foi o momento em que “*mais aprendeu*”. Para melhor compreensão desta situação, apresento um excerto anterior a esse:

Minha família é evangélica e eu ia na igreja na época. E eu comecei a tocar nos louvores da igreja. E tinha um cara lá que era o Júlio Cebola. O Cebola era um cara que era da igreja que minha mãe ia na época. Era um baita de um guitarrista, bom gosto. E ele me ensinou muitas coisas, porque além de tudo, era um cara muito legal. Comecei a tocar ali na Igreja. E ele me ensinava: “olha, isso é um pedal de distorção” (Danilo).

Acrescentei este trecho visando proporcionar melhor entendimento dessas vivências para destacar como as aprendizagens musicais (no caso, da guitarra elétrica) contemplaram características que envolvem o conhecimento de pedais e aprendizagem de timbres provenientes da guitarra. Considerando que o conhecimento do efeito dos pedais de distorção é característica essencial para um guitarrista que quer tocar Rock, Danilo demonstrou a importância das vivências com este guitarrista a ponto de classificá-las como as mais importantes.

Sobre este aspecto faz-se necessário ressaltar que a intenção não é ter a postura de compreender que uma aprendizagem foi “melhor” que a outra, apenas estou tentando mostrar como estas vivências revelaram aprendizagens musicais significativas na vida dos músicos e que merecem atenção para a discussão na área da educação musical. Sob aspecto, trago as considerações de Green¹⁷¹ (2002):

Se continuarmos a ignorar as experiências de aprendizado musical informais ou formais dos músicos populares, os educadores podem acabar privando nossos alunos de um pouco daquela paixão que atrai e mantém tantos músicos e ouvintes da música popular todos os dias (GREEN, 2002, posição¹⁷² 270)

Ainda me baseando na entrevista de Danilo, exponho um trecho no qual, mesmo ele tendo informado que passou por aulas em escolas de música e ter relatado essas vivências com o músico na igreja, destacou:

¹⁷¹ Tradução nossa.

¹⁷² Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

Mas, basicamente, tudo que eu fiz foi assim, estudar por mim mesmo. Computador essas coisas... “autodidata”... só que sempre... eu sou um cara, falando de Rock, eu sou especializado em tocar Rock. E um estilo X de Rock, que é o Rock mais clássico mesmo, mais da década de 1970. Essa é minha especialidade. (Danilo).

Expus este trecho para fazer algumas considerações acerca de Paulo e Danilo utilizaram a palavra “autodidatas”. Primeiramente é importante destacar que, tanto Danilo quanto Paulo, passaram por situações de educação musical formal. O caso de Danilo talvez seja mais evidente pelo fato dele ter feito aulas de guitarra ainda na adolescência, quando estava formando as bandas. Já Paulo relatou que esteve imerso a ambientes formais de aprendizagem musical na fase adulta, quando já tinha gravado discos e atuado como compositor.

Além disso, Paulo e Danilo passaram por vivências informais nas quais tiveram “professores” que os ensinaram conteúdos específicos da música, como foi o caso do vizinho que ensinou os acordes de violão a Paulo e o músico que ensinou Danilo a manusear e regular os timbres dos pedais de distorção.

No entanto, mesmo tendo vivenciado estas situações de aprendizagem musical, os músicos relataram ser “autodidatas”. Relato este aspecto para reforçar que esta visão ainda faz-se presente em relação ao entendimento de como acontecem algumas das aprendizagens musicais. Visando proporcionar melhor compreensão do que estou expondo, apresento considerações de Galvão e Lacorte (2007), nas quais demonstram que a perspectiva dos músicos sobre as aprendizagens musicais é semelhante a de Danilo e Paulo:

Há uma tendência de os entrevistados associarem o conceito de professor à ideia de espaço escolar. Muitos aprenderam com amigos que provavelmente funcionavam como professores informais. Mas essa ligação professor-aluno, quando estruturada fora do espaço formal da sala de aula, tende a não ser vista como uma relação desse tipo (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 33).

Prosseguindo, apresento um trecho em que Daniel faz menção às aprendizagens técnicas do contrabaixo que aconteceram nas vivências com amigos. Na situação a seguir, o músico relata como foi este processo:

Eu comecei a aprender a tocar baixo com os camaradas do meu irmão. Os camaradas do meu irmão já tocavam guitarra, estavam aprendendo

a tocar. Eles deram uns toques, falaram assim: “você tem que saber essa escala, essas duas escalas aqui, fazer esse exercício aqui: 1234, sabe?” Eles deram esses toques pra mim, e aí depois eu peguei essas escalas e ficava estudando essas escalas e fui de ouvido pra tentar tirar música, tentar tirar música de ouvido. E aí pegava umas músicas bem fáceis, uns Nirvana na época, tirava uns AC/DC (Daniel).

O aspecto importante deste trecho está relacionado aos momentos de convivência de Daniel com os amigos do irmão que, conforme o músico apresentou no decorrer da entrevista, se tornaram seus amigos. O “ponto chave” deste trecho reside na forma com que Daniel se referiu a essas vivências, na qual utilizou a palavra “*toques*” para designar os momentos de aprendizagem do instrumento. Percebe-se, desta maneira, que as aprendizagens musicais ocorreram a partir da convivência, em que os amigos desempenharam a função de “professores”. Este aspecto tem justificativa na própria fala de Daniel, ao afirmar que estudava os conteúdos partilhados pelos amigos.

A influência dos amigos nas aprendizagens musicais é abordada por Souza *et al.* (2003), quando realizaram uma pesquisa voltada a compreender as aprendizagens entre músicos de bandas de Rock de Porto Alegre (RS), na qual ressaltaram:

A informalidade, presente no processo de aprendizagem musical dos integrantes, permitiu que aprendessem tanto com familiares e conhecidos quanto com qualquer colega que já tivesse algum conhecimento musical e tocasse um instrumento (SOUZA *et al.*, 2003, p. 70).

Assim como Souza *et al.* (2003) ressaltaram, as aprendizagens informais fizeram-se presente em diversos momentos nas trajetórias dos músicos, seja em vivências que envolvem a técnica do instrumento ou para aquelas que se relacionam aos processos de escuta. Especificamente no caso de Daniel, é possível verificar a influência dos amigos neste processo, que possibilitou ao músico o desenvolvimento de aspectos da técnica do contrabaixo por meio da aprendizagem de escalas e exercícios para a coordenação motora.

Galvão e Lacorte (2007) também discorrem sobre a influência dos amigos nas aprendizagens de músicos populares:

Os amigos também se destacam nesse processo. Todos os entrevistados declararam que aprenderam muito na convivência com amigos. O interesse pela música, bem como a escolha de repertório e do instrumento, foi, muitas vezes, influenciado por essa rede social (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 33).

Para finalizar esta parte, apresentarei duas situações de aprendizagens musicais: a primeira está relacionada ao que os músicos comumente citam como “*tirar música de ouvido*”, ou seja, o processo de aprender (individualmente) a tocar uma música por meio da escuta. A segunda está situada em ambientes de educação musical formal.

Começando pelas aprendizagens relacionadas ao “*tirar música de ouvido*”, apresento excertos das entrevistas de Daniel e Rodrigo:

Aí comecei a tirar música de ouvido, ficava tirando...tirava muita coisa. Sempre tocava The Doors, Made in Brazil, e ficava tirando, porque mesmo que tocava uma nota errado, era bem repetitivo e dava pra você ficar treinando com essas músicas, principalmente as do Made in Brazil. Esse disco do Made in Brazil aqui (mostrando o disco) eu tirei inteiro (Daniel).

A prática de tocar junto com as gravações, o “*tirar música de ouvido*” é, de acordo com Green (2002), característica relevante das aprendizagens musicais informais. Um aspecto que merece atenção no relato de Daniel refere-se aos padrões rítmicos presentes nas músicas que, por serem repetitivos, possibilitou que o músico pudesse desenvolver aspectos que envolvem a aprendizagem técnica do contrabaixo.

O relato de Rodrigo também envolve uma situação de aprendizagem dessa maneira e também contou com músicas da banda Made in Brazil:

Escutava muito Made in Brazil. Porque o primeiro solo de guitarra que eu tirei nota por nota, e acho que talvez um dos únicos, que é o “Meu amigo Elvis”, do Made (Made In Brazil), do disco “Jack o Estripador”, que tem um solinho legal e fácil (reproduz o solo com a voz) (Rodrigo).

A característica relevante deste trecho está relacionada à motivação que Rodrigo apresenta para tocar este solo de guitarra, por ser “*legal*” e “*fácil*”. Este aspecto é observado por Corrêa (2016), ao analisar que a prática de tocar junto com o CD constitui-se em aspecto motivador para adolescentes que tocavam violão.

Por fim, trago um excerto da entrevista de Daniel referente à importância das vivências em educação musical formal durante etapas de sua vida. Neste trecho da entrevista, Daniel discorre sobre o momento em que procurou um professor para fazer aulas de contrabaixo elétrico:

E uma coisa que fez muita diferença assim no meu aprendizado, como no Rock, como para tocar o instrumento que eu toco, foi o Ricardo Finazzi (professor de contrabaixo). Eu sempre aprendi de ouvido e com

o toque dos amigos. Aí chegou uma hora, quando eu tava tocando no Veneno Natural, 2002 ou 2001, pensei: “preciso dar um grau nisso aqui. Sei escala maior, menor e pentatônica e tiro as músicas de ouvido e as vezes fica meio errado”. Comecei a fazer as aulas. Ele me ensinou a ler partitura, ensinou a tocar funk, ensinou a tocar um monte de coisa. Na época ele me mostrou um monte de coisa, eu não conhecia Free (banda de rock). Umas coisas que são importantes pra gente ouvir. O Ricardo me mostrou muita coisa. (Daniel).

Pelo relato de Daniel é possível compreender que as vivências com um professor de contrabaixo elétrico foram importantes para que o músico pudesse aprender aspectos de teoria musical, além de outros gêneros musicais. O músico ressalta que a possibilidade de fazer aulas individuais com este professor foi importante para que ele se constituísse enquanto músico de Rock.

Assim como Green (2002) aponta, as experiências de aprendizagem musical em situações formais e informais se constituíram como importantes nas trajetórias de aprendizagens dos músicos populares. Em relação aos músicos desta pesquisa, as diversificadas aprendizagens serviram para reforçar que não se trata de fazer referência a uma **O**U outra maneira de aprender música, e sim, a uma **E** outra (s) maneira (s), ou seja, tanto as aprendizagens informais de música quanto as que ocorreram em espaços de educação musical formal foram significativas para os processos de aprendizagem musical destes músicos.

A etapa a seguir será de finalização da fase da adolescência, na qual enfatizarei o processo de formação de bandas e aspectos que reforçam a importância da motivação proporcionada aos músicos nos momentos em que estiveram vendo/escutando apresentações de outros músicos, o que inclui bares, espaços universitários, ensaios, dentre outros. Um aspecto importante a ser observado é que, em decorrência da diversidade etária dos participantes, os músicos colaboradores mais velhos desta pesquisa foram citados como referência e influenciaram os outros músicos (também) participantes desta pesquisa. Relato este aspecto para informar que a fase da adolescência de alguns músicos já era a fase adulta de outros. Portanto, a perspectiva será de apresentar, sempre que possível, as etapas na maneira mais cronológica possível.

Vivências e escutas: formação de bandas e motivação ao ver/escutar outros músicos de Rock

Percebe-se que optei em manter o verbo “*ver*” com o “*escutar*” neste subtítulo. Procedi desta maneira para enfatizar que as vivências que os músicos tiveram assistindo a shows de Rock de outros músicos da cidade de São Carlos contemplaram características que evidenciaram a importância do estar presente *vendo*, que inclui a convivência com os músicos, e também *escutando*, na qual a escuta foi responsável por motivar que os músicos prosseguissem tocando.

Em relação à formação das bandas, seria demasiadamente trabalhoso e ocuparia muito espaço discorrer sobre todas as formações citadas pelos músicos neste período da adolescência. Por isso, discorrerei de maneira geral sobre as principais características relacionadas às formações das bandas, sempre com o objetivo de ressaltar como elas influenciaram na trajetória de aprendizagens dos músicos.

O ponto de partida para discorrer sobre a formação das bandas será explicado a partir desta fala de Danilo:

[...] tinha os roqueiros da Vila Prado, que eram Digão¹⁷³, Brunão, Marinho. Esses caras eram tudo da Vila Prado. E tinha os caras de outras vilas, Vila Nery. E tinha os roqueiros da Santa Fé, (Santa Felícia), que eram o Sassá, o Purguinha, César, Fabião, o Ticão (Danilo).

Em todos os casos foi possível compreender que as primeiras bandas foram formadas nos bairros em que os músicos residiam ou em localidades próximas. Dessa forma, os trechos que serão expostos a seguir foram escolhidos por dois motivos: o primeiro é para ressaltar a proximidade entre os bairros citados pelos músicos. O segundo tem por objetivo discorrer como o Rock serviu para interconectar músicos que moravam em regiões diferentes da cidade de São Carlos.

Daniel relata como formou uma de suas bandas, ainda na adolescência:

O Tche morava na Vila Prado. O Tche, o Jean. A maioria da galera era da Vila Prado. O Allan, o Adriano, todos eram da Vila Prado. Ai eu e o Gustavo éramos daqui. O Gustavo morava no Jardim Medeiros. Aqui é Jardim Beatriz (Daniel).

¹⁷³ Digão e, logo em seguida, Brunão, são, respectivamente, Rodrigo e Bruno, colaboradores desta pesquisa.

Os bairros citados por Daniel, que incluem a Vila Prado, Jardim Medeiros e Jardim Beatriz são relativamente próximos e localizados nas regiões sudeste e sudoeste de São Carlos. Para tornar estas informações mais visíveis, trago um outro trecho em que Daniel relatou como se deram ensaios com sua primeira banda:

Aí eu pegava essas duas caixas desse som e a potência (utilizado para ouvir discos de vinil), porque eu não tinha amplificador. Descia eu e meu irmão com as caixas, lá no Jardim Medeiros, a pé. Descia uns 5 quarteirões (Daniel).

A proximidade de bairros foi citada em um outro momento quando relatei uma vivência de Danilo que, ao ter contato com um amigo que estudava na mesma escola, passou a se encontrar com amigos do bairro Santa Felícia, na qual relatou ir “a pé” todas as tardes da semana. Expor estas características é uma forma de evidenciar que a formação de bandas ocorreu, inicialmente, nos bairros (ou proximidades) em que os músicos moravam e fez parte, conforme informei acima, de todo o processo que envolveu as aprendizagens musicais desta etapa.

No entanto, ao mesmo tempo em que estas localidades serviram para o fortalecimento de vínculos de amizade e formação de bandas em relações “micro”, ou seja, entre as proximidades dos bairros, por outro, foi possível compreender que o Rock proporcionou a interconexão entre músicos de bairros mais distantes.

Para melhor entendimento, trarei um excerto da entrevista de Bruno, na qual ele se refere aos ensaios da primeira banda que integrou, chamada “Rocha Sólida”¹⁷⁴:

O ensaio era na Vila Nery e eu morava na Redenção (bairro). Eu lembro indo com os pratos, pedal de bumbo, de “busão”. Pegava o Renault (se referindo a empresa de transporte público chamada Renascença), e ia até a Vila Nery (Bruno).

Expus este trecho para mostrar, brevemente, como se deu a interconexão entre as localidades. No entanto, há outro aspecto que merece destaque e está relacionado aos ensaios citados por Bruno:

O ensaio do Rocha (Rocha Sólida)...o mais legal era o ensaio do Rocha. Era segunda, quarta e sexta. Era a banda que menos tocava, mas a que

¹⁷⁴ Rocha Sólida é uma banda de Rock de São Carlos que existe desde 1978 e passou por várias formações. Conforme ressaltai anteriormente, seria demasiadamente extenso apresentar as formações de bandas dos músicos neste período. Para este momento, acho importante destacar que a banda Rocha Sólida foi a primeira banda que Bruno integrou (e ainda faz parte).

mais ensaiava. Só que nos ensaios, todo ensaio tinha gente assistindo. Era o encontro da galera ali. As vezes ensaiava na laje, na Vila Nery. Vila Nery inteira ouvindo (Bruno).

Conforme é possível observar, Bruno destaca que os ensaios se constituíram, além da questão que envolve o fazer musical, em momentos para as pessoas se encontrarem para escutar música e estabelecer vínculos de amizade. O processo que culminou na formação de bandas esteve vinculado, em um primeiro momento, aos bairros que os músicos que residiam ou às proximidades de suas casas e, posteriormente, possibilitou que os músicos pudessem estabelecer vínculos com músicos de outros bairros da cidade. As vilas, conforme os músicos se referiram, se constituíram em espaços propulsores para vivências que levaram as aprendizagens musicais, vínculos de amizade, dentre outros aspectos.

Na etapa a seguir discorrerei sobre como as vivências nas quais os músicos estiveram assistindo/escutando outros músicos em bares, espaços universitários e outros locais de música ao vivo foram importantes para motivá-los nas trajetórias de aprendizagens musicais. A apresentação dos excertos das entrevistas focará, em um primeiro momento, nas vivências que aconteceram em espaços universitários. Posteriormente, trarei as situações que envolvem bares e outros espaços que proporcionavam apresentação de bandas de Rock.

Início com um trecho da entrevista de Paulo:

Na época de 1980 começou a ter mais espaço. Tinha o DCE toda quinta e toda sexta Caaso. Era de praxe que quinta era DCE e sexta no Caaso. Ai sim começou a ferver. Ali apareceu muito a ORTN (banda), a banda Suburbana. Ai começou a aparecer muita banda (Paulo).

Ao se referir a “DCE”, Paulo fez referência a dois espaços de música ao vivo relacionados à Universidade Federal de São Carlos: um deles era a sede¹⁷⁵ do diretório central dos estudantes (DCE), geralmente localizada no centro da cidade de São Carlos, e o outro era o “Palquinho”, que era o nome dado as festas realizadas em um espaço localizado na área Sul da universidade, conforme imagem a seguir:

¹⁷⁵ Atualmente não há a sede do DCE externa à UFSCar.



Figura 20. "Palquinho" da UFSCar

Ao se referir a “Caaso”, Paulo fez menção ao “Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira”, que tem um espaço no interior da Universidade de São Paulo e promovia festas com apresentações de bandas de diversos gêneros musicais. A imagem a seguir é de uma apresentação de sua antiga banda, Tarja Preta. A observação “especial” é que a foto conta (da esquerda para a direita) com Bruno, Paulo e Danilo, três dos colaboradores desta pesquisa.



Figura 21. Apresentação da banda Tarja Preta no palco do “Caaso”.

Rodrigo faz comentários acerca das vivências nos espaços universitários, principalmente no que concerne aos momentos de convivência entre estudantes e pessoas da cidade que não estudavam nas universidades:

Foi uma época que misturou a galera da cidade com a galera da Federal (Universidade Federal de São Carlos). Hoje em dia já “desmisturou”, eu acho. Então, na época era muito misturado...era muito misturado...a gente tocava direto lá...a gente tocava muito no Palquinho (Rodrigo).

O trecho de Rodrigo foi exposto para ressaltar a relação entre os espaços universitários nesta fase de vida dele, principalmente por ter ressaltado que tocava com frequência no “Palquinho”.

Chegado a este ponto, trago um trecho da entrevista de Bruno que auxilia no entendimento dos aspectos que motivaram os músicos a prosseguir tocando. Na situação a seguir, Bruno estava comentando as vivências de estar/escutar outros músicos tocando e o detalhe para o início de sua fala refere-se as apresentações da banda “Amnesia”, que tinha Rodrigo (colaborador desta pesquisa) como guitarrista:

*Eu ia ver o Amnesia (**banda que Rodrigo tocava**) tocar, o Danilo Hansen (baterista da banda Amnesia), minha maior influência. Na época do ORTN (banda) aqui no DCE, ia ver o Maurão. Marinho (baterista), como pessoa, é desses caras que você fala e dá vontade chorar (Bruno, grifos meus).*

No excerto de Bruno percebe-se que ele apresenta vivências que aconteceram no na sede do DCE¹⁷⁶ e/ou no “Palquinho” e faz menção a alguns baterista da cidade de São Carlos. Pode-se verificar a importância destas vivências na trajetória por dois motivos: o primeiro está relacionado à influência proporcionada pelos bateristas citados, a ponto dele dizer que um deles foi sua “*maior influência*”. O segundo demonstra como as relações de amizade propiciaram importantes vínculos entre os músicos, a ponto de Bruno dizer que estas memórias suscitaram sentimentos que o remeteram a ter “*vontade de chorar*”.

Neste trecho também é possível reforçar as características relacionadas ao entendimento da importância das trajetórias trilhadas pelos músicos. No caso exposto, Bruno estava vendo/escutando uma banda que Rodrigo tocava cujo baterista o influenciou

¹⁷⁶ O músico não especificou se as vivências aconteceram nas sedes do DCE ou no “Palquinho”. Por isso, considere os dois lugares.

para prosseguir tocando. Por isso, tanto na entrevista de Bruno quanto na de Rodrigo, é possível identificar como estes espaços universitários de música ao vivo foram importantes em suas trajetórias. Conforme será observado um pouco mais a frente, essa motivação propiciada na vida de Bruno contribuiu para sua trajetória musical fazendo com que ele passasse a tocar com Rodrigo em outras bandas.

Outros espaços que proporcionavam a apresentação de bandas foram citados pelos músicos, especialmente alguns bares da cidade de São Carlos. Sobre este aspecto, trago um excerto da entrevista de Bruno que auxilia no entendimento da importância das vivências nestes lugares:

Porque tinha o bar Voador. O Voador foi um puta lugar legal aqui, ia maior galera, velho. Também rolava muito Caasão (Caaso), Cantos e Contos (bar). Um pouco depois eu lembro que a gente saia do Cantos e Contos e ia para o Music Land (casa de shows) (Bruno).

Estas vivências foram importantes e citadas em praticamente todas as entrevistas. Se fosse trazer todas para esse momento, ocuparia um espaço muito grande de discussão. No entanto, trago estes trechos para mostrar a essência que envolveu as trajetórias dos músicos, assim como pode-se observar na fala de Daniel sobre estar vivenciando/escutando outros músicos de Rock:

Na nossa época fomos muito afortunados. Imagine vendo aqueles caras tocando: o Digão, Danilinho, Brunão. Você ver uns caras desse tocando, você fala: "tenho no mínimo que parecer, próximo disso, no mínimo". Esses caras são umas p&~% de umas referências. Os caras já eram "fora da casinha" (Daniel).*

Antes de discorrer sobre a motivação explicitada por Daniel, acho importante destacar que "Digão", "Danilinho" e "Brunão" são, respectivamente, Rodrigo, Danilo e Bruno, ou seja, três dos músicos de Rock colaboradores desta pesquisa. A característica principal deste trecho, conforme mencionei, é a motivação proporcionada por estas vivências. Ao estar vendo e escutando estes músicos, Daniel, que começou a tocar pela influência do irmão e formou as primeiras bandas na região em que residia, teve estímulo para continuar tocando, tendo como referência estes músicos.

A importância das vivências que envolvem o ver/escutar foram apresentadas de forma "condensada" na fala de Wendell, conforme trecho a seguir:

Era uma galera que ia nesse movimento. Por exemplo, estava tocando uma banda e você ia prestigiar o seu grupo ou com um amigo e lá conhecia pessoas de outros lugares que se sintonizavam. Se encontravam pra escutar Rock, pra escutar Rock. Unia a galera em um tom, diferentemente de alguns estilos onde as pessoas vão apenas como um movimento efêmero (Wendell).

O encaminhamento final desta parte será feito a partir de vivências que envolvem a banda Rocha Sólida. Nas explanações a seguir, terei por objetivo apresentar como estas vivências foram propulsoras e motivadoras para dar continuidade às aprendizagens musicais e, em muitos casos, essenciais para que os músicos se profissionalizassem. Propositalmente e especificamente à situação que envolve esta banda, apresentarei excertos que seguem uma cronologia, desta vez, da “frente para trás”. Começo com um trecho de Danilo para posteriormente apresentar os motivos de “retroceder” a cronologia:

O Amnesia (banda), sempre fui muito fã deles, ia assistir aos shows. Sempre falava: “eu quero tocar igual a esses caras um dia”. Ai um dia eu vi o Rocha Sólida, falei: “nossa, que banda massa”. O Digão já era o guitarrista. Ai comecei a ficar fã do Digão. Falei: “nossa, esse cara toca demais”. Nunca tinha conversado com ele. Mas, era fã. E pra mim ele era meio intocável, sabe? Eu era fã mesmo dele. Eu falo pra ele que sou fã até hoje. Ele era um cara meio intocável, eu falava: “nossa, esse cara é muito foda, eu nunca vou conseguir conversar com ele”. Ai um dia o Rocha foi tocar no Caaso. Eu não sei o que aconteceu, mas fomos abrir¹⁷⁷ o show do Rocha. Porque um dos nossos sonhos era tocar no Caaso. Seria o nosso auge (Danilo).

Neste trecho é possível perceber a motivação advinda das vivências vendo músicos tocando. Ao citar o guitarrista “Digão”, Danilo fez referência a Rodrigo, um dos músicos colaboradores desta pesquisa. No entanto, não me atarei a discutir aspectos deste excerto neste momento. A intenção ao expô-lo é para contextualizar como ocorreu essa vivência para depois fazer a análise e discussão. Prosseguindo, Danilo relatou como foi tocar no “Caaso” antes da banda que Rodrigo fazia parte:

Começamos a tocar Black Sabbath e o Digão bem na minha frente. E eu fã do Digão na minha frente, que tava balançando a cabeça, curtindo. E olhando pra mim assim, não me analisando, e sim curtindo o som. Falei: “nossa, o cara ta curtindo o som, que massa”. Tocamos e ele ficou o show inteiro ali, curtindo. Ai na hora de ir embora, ele veio falar: “legal hein cara, puta som hein, parabéns”. Depois pensei: “p%\$#@, o Digão curtiu nosso som, que massa” (Danilo).

¹⁷⁷ “Abrir” o show é uma maneira utilizada para se referir a banda que faz a primeira apresentação.

Para prosseguir, faço um questionamento:

- Qual é o aspecto importante desta história?

Para responder a esta questão, trago a continuidade apresentada por Danilo:

Passou uma semana ou duas (do show do Caaso)...eu trabalhava numa loja de peça de bicicleta nessa época, tinha por volta de 17 anos, ou 18. Tinha ido almoçar e estava voltando para o trabalho a pé. Aí estava descendo e uma moto parou do meu lado, até assustei. Aí o cara disse: “ô moleque, tava precisando encontrar você mesmo. Seguinte, quer tocar no Rocha?” Eu: “Aãhhh, você tá louco mano?” E ele disse: o “Rocha sempre teve duas guitas, o Digão pediu para te chamar”. E eu: “É mesmo? Quero, quero tocar. Como é que faz?” E ele: “ó, sexta feira, tal hora tem ensaio na casa do Amauri”. Aí eu pensei: “será que vou mesmo?”. Meu, se eu não tivesse ido, não teria rolado nada disso. Eu pensei: “quero tocar, quero tocar com os melhores”. Peguei minha guitarrinha, meu “amplificadorzinho”. Pedi para minha mãe me levar lá, me largou na porta da casa do Amauri. E fiz o primeiro ensaio com o Rocha, sem conhecer uma música do Rocha (Danilo).

Fazendo uma síntese da situação exposta é possível perceber que o fato de Danilo estar em shows vendo Rodrigo tocar o motivou a prosseguir querendo ser melhor enquanto músico. Posteriormente, teve a oportunidade de se apresentar na presença de Rodrigo e passar a tocar com o guitarrista que ele dizia ser fã.

No entanto, há mais características que preciso apresentar para que seja possível compreender o motivo de ter que “retroceder” nas vivências que envolvem a banda Rocha Sólida. O que quero dizer é que o show da banda Rocha Sólida relatado por Danilo, além de Rodrigo, contava com Bruno na bateria, baterista que participou desta pesquisa. Por isso, é neste momento que o “retroceder” começa a ganhar relevância na perspectiva de análise das trajetórias dos músicos.

Para melhor entendimento desta situação, é importante destacar que a banda Rocha Sólida foi o primeiro grupo que Bruno integrou. Apesar de um trecho um pouco extenso, trago o relato em que Bruno descreve como passou a integrar a banda Rocha Sólida:

O Ton namorava minha irmã e tocava bateria no Rocha Sólida. E aí ele disse um dia pra mim: “quer ir no ensaio do Rocha comigo”? Só que o Ton naquela época tava com 18 anos. Ele tava fazendo tiro de guerra. Então, na segunda não tinha tiro de guerra. E o Rocha ensaiava de segunda, quarta e sexta. E ele me levou na segunda: “Vamos comigo, o Digão vai tá”. Falei: “Pô, claro que vou, o Digão vai tá lá? Claro que vou”. Aí, na segunda fomos no Rocha. Aí eu assistindo eles e no finalzinho, o Digão falou: “Quer dar uma canja”? Eu lembro até

hoje, tocamos Purple Haze. Bom...só que na quarta ia ter outro ensaio e o Ton não podia porque tava fazendo o tiro de guerra. Aí o Amauri (baixista da banda) falou: “o moleque, você não quer ensaiar com nós quarta?” Arre pia até hoje, lembrar disso dá vontade de chorar...eu falei: “ô se eu vô, quarta tô ai”. Aí eu fui na quarta e ensaiei. Na quarta, a Érica falou: “nós vamos fazer uma festa lá no Recanto das Nascentes, queria que vocês tocassem. Vocês vão?” O Digão falou: “Vamos”. Cara, primeiro ensaio com a banda, e eu molecção ali, 17 para 18 anos. O Digão foi me buscar em casa e eu tomava água com açúcar pra acalmar. Eu falei: “Digão me ajuda (risos)”. E antes de tocar eu falava para o Digão: “me ajuda velho”...e ele dizia: “fica tranquilo, velho, vamos tocar”. E tocamos, primeiro show meu foi lá no recanto das nascentes com o Rocha. Tinha ensaiado um pouquinho e fui tocar na sexta. Nessa pressão, maior molecção. Cara, lembro até hoje, puta emoção (Bruno).

No excerto acima é possível perceber o entusiasmo relatado por Bruno ao saber que Rodrigo estaria no ensaio e que, por meio desta vivência, teve a oportunidade de tocar uma música e prosseguir integrando esta banda. Ainda neste trecho há a questão que envolve a segurança proporcionada por Rodrigo quando Bruno relatou estar ansioso para sua primeira apresentação. Conforme é possível observar até agora, comentei sobre a entrada de Danilo e de Bruno para reforçar como estas vivências foram significativas e motivadoras nas trajetórias dos músicos.

O aspecto em comum entre as vivências de Danilo e Bruno está relacionado ao fato de Rodrigo servir para estimular os músicos em suas trajetórias de aprendizagens. Não somente isso, estas vivências trouxeram à tona a importância dos momentos de convivência que ilustram que conviver não se restringe ao estar apenas junto no espaço/tempo, e adquire características que incluem o motivar e dar sentido àquelas vivências de tocar junto, de se apresentar.

Para continuar nesta situação que envolve a banda Rocha Sólida é preciso destacar que a formação deste grupo aconteceu no final da década de 1970, o que ajuda a entender que Rodrigo não fazia parte desde o começo. Portanto, deter-me-ei a apresentar como Rodrigo entrou nessa banda, para assim tecer outras considerações que envolvem este retrocesso cronológico.

Meu vizinho era o Márcio, que tocava guitarra. E eu subia em cima do telhado pra ficar olhando ele tocar guitarra, porque a janela ficava aberta [...] Ele ficava tocando as músicas do Rocha Sólida. E uma vez ele falou: “Rodrigão, vou te levar lá na banda Rocha Sólida, você vai ver. E vamos logo porque senão o Mota vai vir aqui emprestar a guitarra e não to afim de emprestar a guitarra pra ele não”. Aí fomos de moto e hora que chegamos lá no Amauri, subimos no segundo andar pra ficar olhando a paisagem da cidade. Aí chegou o Mota com a

guitarra pendurada e disse: “ah, passei lá e peguei a guitarra com seu pai”. O Mota sempre tocou bem, mas, nunca tinha instrumento (Rodrigo).

Os aspectos que merecem atenção da fala de Rodrigo estão relacionados a influência que seu vizinho proporcionou para que ele tocasse guitarra, na qual é possível destacar o estímulo advindo da escuta das músicas da banda Rocha Sólida executadas pelo músico, além das questões relacionadas a estética da guitarra. Nestas vivências Rodrigo pôde conhecer a banda e, posteriormente, integrá-la e servir como referência para estimular outros músicos, o que inclui Bruno e Danilo. Para dar maior ênfase a importância destas questões que envolvem a motivação, trago dois breves trechos da entrevista de Bruno que estão relacionados às vivências que apresentei:

O Ton tem maior história na minha vida musicalmente falando, fora como amigo né [...] Digão é minha maior influência. (Bruno)

Este “retrocesso” cronológico foi elaborado para abordar como a motivação foi importante nas trajetórias de aprendizagens musicais destes músicos. E esta característica fez-se presente não apenas na situação relatada, mas perpassou pelas vivências que começaram em âmbito familiar e prosseguiram no decorrer de suas trajetórias. A diversidade de aprendizagens musicais revelou como a convivência entre amigos e familiares, atrelada aos processos que envolveram a escuta, constituíram-se em características significativas para que os músicos trilhassem os caminhos para a profissionalização. Além destas características, foi possível perceber que as vivências de ver/escutar outros músicos foi aspecto essencial na trajetória de alguns músicos. As características que levam a compreender esta diversidade de aprendizagens entre músicos populares são abordadas por Green (2002), quando faz considerações acerca dos aspectos que envolvem a trajetória de aprendizagens musicais:

Alguns começaram a tocar depois de terem se inspirado em alguma música e, em particular, no som do instrumento. Observe que a escuta é significativa em muitos desses casos, na medida em que os jovens músicos foram atraídos para uma música, para a prática de desempenho de um instrumentista particular, para as qualidades sonoras do instrumento ou uma mistura de tudo isso. (GREEN, 2002, posição¹⁷⁸ 678)

¹⁷⁸ Esta citação foi extraída de um livro digital que não possui páginas. A forma de localização de partes do texto se faz pela “posição” em que se encontram. As informações detalhadas desta obra se encontram no item “Referências” desta dissertação.

A “*mistura de tudo isso*” citada por Green também foi abordada por Galvão e Lacorte (2007), ao discorrerem sobre a diversidade que caracteriza às aprendizagens entre músicos populares, ao ressaltarem que:

Os músicos aprendem, na verdade, o tempo todo, mesmo quando pensam que estão se divertindo. A aprendizagem ocorre durante a apreciação de videoclipes, *shows*, apresentações informais entre amigos, através da audição de CDs, LPs, entre outros (GALVÃO; LACORTE, 2007, p. 31).

As características expostas pelos autores foram observadas no decorrer da análise das trajetórias dos músicos. Apesar de haver a predominância das aprendizagens informais de música, é preciso reforçar que a intenção aqui não foi relegar a importância das aprendizagens em ambientes de educação musical formal. Conforme apresentado, as vivências nas situações formais foram importantes para muitos dos músicos, seja para complementar conhecimentos adquiridos na “prática” ou para estimulá-los na continuidade de desenvolver aspectos teóricos e técnicos relacionados aos respectivos instrumentos.

Dessa forma, esta etapa de vida foi apresentada com o objetivo de apresentar características principais relacionadas às aprendizagens musicais, nas quais buscou-se destacar que as trajetórias percorridas pelos músicos revelaram vivências que possibilitaram aprendizagens que não estiveram exclusivamente voltadas para as aprendizagens técnicas e teóricas. Sobre este aspecto, Arroyo (2009, p. 81) destaca que a aprendizagem musical “envolve muito mais do que o domínio técnico-musical (conhecimento e habilidades); envolve quem, onde, quando, por que, para que e os significados que conferem sentidos a esse processo”.

Vivências e escutas: vivendo como músico de Rock

O objetivo desta parte será de discorrer sobre como os músicos se constituíram enquanto profissionais. Neste momento a ênfase não será em apresentar aspectos vinculados às aprendizagens técnicas musicais ou as características que reforçam como a escuta esteve presente no processo de profissionalização dos músicos. Estas características poderão fazer-se presentes nas falas dos músicos, todavia, o objetivo será enfatizar como ocorreu a consolidação destes profissionais.

A opção em proceder desta maneira foi escolhida como possibilidade de reforçar a ênfase dada às trajetórias destes músicos, no sentido de reforçar que as vivências apresentadas até aqui foram essenciais para a formação profissional deles.

Início com trechos da entrevista de Bruno, que ajudam na compreensão de sua consolidação enquanto músico profissional e da importância do Rock para sua vida:

Eu agradeço muito o berço do Rock que “caí”, que foi o Rocha Sólida. Os “brothers” que conheci, o Digão, Pardela, você, várias fases, etapas da vida. O Rock pra mim é tudo cara. Minha veia é roqueira. Eu sonhava quando ia para o Dom Gastão (escola), de mochilinha, sonhando. Quando eu comecei a pensar em bateria, tocar e montar banda, eu sonhava em subir num palco. Hoje eu sonho em cima dele. Eu agradeço muito a tudo, Deus, família, minha mãe sempre. Meu pai chegava em casa, eu tocando, e ele falava: “pare com essa barulheira moleque”. Mas, o dia que meu pai me viu tocar, ele chorou. E minha mãe sempre me incentivou. Ai ela dizia: “vai, vai que seu pai saiu, toca lá” (momento de emoção). Eu só agradeço, velho, o Rock é diferente dessa moda de tudo, não é? (Bruno).

Alguns aspectos merecem atenção neste trecho de Bruno, principalmente por auxiliarem na compreensão de como ele se consolidou enquanto músico. O primeiro deles está relacionado à ênfase dada à trajetória de vida ao se referir as “várias etapas de vida” que, na perspectiva que apresentei, foram esmiuçadas a partir das vivências e escutas. Outro aspecto advém de ele reforçar as relações de amizade e ressaltar a importância de algumas das vivências, como foi o caso das relações familiares a partir do incentivo de sua mãe e as lembranças de ir à escola, principalmente quando “sonhava” em ser músico e atualmente concretizar esta vontade “em cima” do palco.

Ainda sobre a entrevista de Bruno, apresento um aspecto que merece ser destacado para reforçar algumas das perspectivas que ele tem de sua profissão:

Quando eu estou no palco e olho a pessoa ali, que trabalhou a semana inteira e que vai ver a gente tocar, o cara extravasa a alegria dele ali, saca? As vezes volta pra casa, como é o caso de um casal de senhores que vem falar com a gente: “obrigado, nós estamos indo dormir tranquilos, agradecendo”. Na verdade, é a gente que agradece (momento de emoção do músico) e ainda ganha (cachê) (pausa com momento de emoção)...eu faria tudo de novo (Bruno).

Pelas palavras de Bruno pode-se perceber que sua perspectiva enquanto músico envolve subjetividades relacionados aos sentimentos propiciados pela música, principalmente pelo fato de ser “música ao vivo”, ou seja, do encontro de pessoas para ver/escutar grupos musicais. Relato este aspecto para destacar as relações de convivência

estabelecidas nestas vivências, como é caso citado por Bruno com um casal de pessoas idosas.

O último excerto de Bruno auxiliou na compreensão de como ele significa a consolidação de sua profissão:

Sou privilegiado e sou feliz. Não tenho porque baixar a cabeça pra nada nessa vida. Eu tenho uma banda de 20 anos de rock and roll que, pelo menos na minha cidade, a galera canta as músicas que meu “brother” (Paulo) compôs (momento de emoção se referindo a Paulo). (Bruno).

A oportunidade de ter uma banda, se apresentar profissionalmente e ter o reconhecimento das pessoas também foi um aspecto observado na entrevista de Paulo, conforme o excerto a seguir:

Tem muita bandinha nova que tem a gente como referência. É uma coisa que você fala: “pô, que doido né?”. Você nunca pensa que vai ser referência pra ninguém. Aí você começa a ver coisas que você já fez em outras bandas e acaba sendo isso mesmo, você vira referência assim. Tem gente que até hoje chega e fala: “pô, gosto do seu disco, ouço pra caramba até hoje”. Param o carro e me chamam pra falar que estão ouvindo o disco que a gente fez. Pô, não tem satisfação maior do que isso. Essa é a maior satisfação (Paulo).

Para melhor entendimento deste trecho de Paulo, é importante (re)lembrar que ele foi vocalista e compositor da banda Tarja Preta, da qual Bruno ainda faz parte. Atualmente Paulo não integra mais a banda, mas o grupo prossegue tocando. Por isso, ao dizer que ele se tornou “referência”, o músico estava se referindo ao trabalho realizado juntamente a esta banda. Assim como demonstrei em excertos de Bruno, a consolidação da profissão envolve características que contemplam a satisfação em ser músico, nesta troca estabelecida com as pessoas, seja durante os shows ou escutando os discos gravados.

Sobre a gravação e produção de discos¹⁷⁹, trago um excerto da entrevista de Paulo para retratar que a fase de profissionalização dos músicos foi marcada pela gravação de discos com suas respectivas bandas ou por meio de participação na gravação de discos de outros (as) artistas. No trecho que se segue, Paulo faz explicações sobre a importância de se ter um disco:

E eu estou aí gravando CD, acabei de gravar meu CD “solo”, que é o que eu gosto de fazer, minhas músicas, meu estilo. Vou colocar no

¹⁷⁹ Ao utilizar a palavra “discos” estou me referindo ao material sonoro produzido por artistas e bandas e podem ser disponibilizados em forma de CD, LP ou em plataformas digitais, em formato em mp3 etc.

mercado acho que no fim do ano, no começo do ano. Porque o músico sem o CD, sem um álbum, hoje em dia falando, é como um dono da mercearia sem produto. Cara, tem que ter um disco dele, uma coisa dele, pra passar pro povo né. Ter um produto cara, eu tenho ideia de lançar mais discos. Colocando na internet, que é o veículo de comunicação hoje em dia da galera (Paulo).

Para melhor entendimento cronológico da fala de Paulo, é importante informar que a entrevista foi feita em outubro de 2016 e o disco citado por ele foi lançado em 2017. Um aspecto importante a ser ressaltado aqui refere-se a “olharmos” sua trajetória, que começou com a escuta do rádio de seu pai, perpassou a formação de bandas na adolescência até chegar a fase adulta com a profissionalização enquanto músico de uma banda (Tarja Preta), na qual pôde gravar dois discos e prosseguir gravando discos em sua carreira “solo”.

Para reforçar a questão que envolve a produção e gravação de discos, elaborei uma imagem¹⁸⁰ com alguns dos discos gravados por estes músicos ao longo de suas trajetórias:

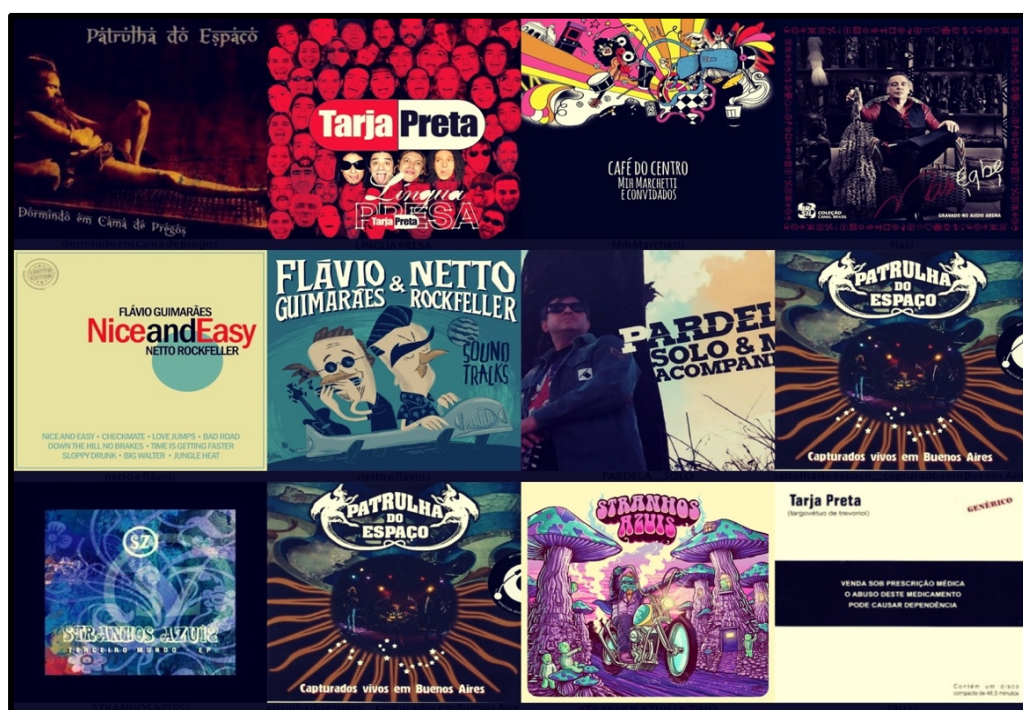


Figura 22. Alguns dos discos gravados pelos músicos colaboradores dessa pesquisa

¹⁸⁰ A seguir há a descrição dos músicos que gravaram nesses discos. **Primeiro disco da coluna 1:** Danilo. **Segundo disco da coluna 1:** Bruno. **Terceiro disco da coluna 1:** Danilo e Daniel. **Primeiro disco da coluna 2:** Bruno, Danilo e Paulo. **Segundo disco da coluna 2:** Bruno. **Terceiro disco da coluna 2:** Danilo e Daniel. **Primeiro disco da coluna 3:** Danilo, Bruno, Rodrigo, Paulo e Wendell. **Segundo disco da coluna 3:** Paulo, Danilo, Rodrigo e Bruno. **Terceiro disco da coluna 3:** Danilo e Daniel. **Primeiro disco da coluna 4:** Rodrigo. **Segundo disco da coluna 4:** Danilo e Daniel. **Terceiro disco da coluna 4:** Danilo, Bruno e Paulo.

Além da produção dos discos das bandas locais, é importante ressaltar que estes músicos puderam gravar com bandas e artistas que foram importantes no cenário do Rock e do Blues do Brasil, como é o caso da banda “Patrulha do Espaço”, o gaitista Flávio Guimarães¹⁸¹ e o cantor “Nasi”, que também é vocalista da banda Ira.

Para prosseguir, trarei excertos que demonstram as oportunidades que os músicos tiveram de atuar profissionalmente com grupos que os inspiraram a tocar, como é o caso de Danilo com a banda “Patrulha do Espaço¹⁸²”. Para melhor entendimento desta situação, é importante destacar que Danilo conhecia previamente o baterista Rolando Castello Junior, que o convidou para integrar sua banda, conforme o trecho a seguir:

Um belo dia to na minha casa e toca o telefone. Quando eu falei “alô”, ouvi: “Alô, aqui é o Rolando Castello Junior”. Ai ele disse: “O que você vai fazer em setembro, no dia tal?”. E eu: “pô, estou livre”. Ele disse: “Quer tocar comigo?” Claro que aceitei. Falei: “Mas, o que que é? Seu projeto Rolando Rock?” Ele disse: “Não, é o Patrulha mesmo”. Sou fã do Patrulha de moleque. Mano, na hora me deu um negócio no coração. Mas, ele não me chamou pra entrar na banda, ele me chamou pra fazer uma data. Mas, pra mim já foi uma honra gigantesca. Ai, quando eu fui fazer a data, quem que era a banda? Percy Weiss no vocal, Rollando na batera, Nelson Brito, baixista do Golpe de Estado que eu sou fã pra caramba. Cheguei lá no meio desses três monstros. Tem noção do que foi pra mim? Eu tava no meio. Eu tava com três lendas. Olha, lembro, fico meio emocionado até hoje. E tive que assumir meio que a direção musical do show. Tirei as músicas, passava as músicas para o Nelsão. Pô, eu ali naquele ensaio em São Paulo. E aí foi indo, aí ele falou: “quer tocar? Fica na banda mesmo e tal. Você vai ficar”. Ai dessa eu já to desde 2009. Nós estamos em 2017. Ai lancei quatro discos com ele já. Muito legal, né? E o Rollando gravou com o Papo, tocou no Made In Brazil. Eu toquei na Argentina com o Patrulha, na Plaza Del Papo. (Danilo).

Este trecho é importante para destacar alguns dos aspectos que envolvem a profissionalização de Danilo. Conforme é possível perceber, o músico relatou que se inspirava nestes músicos para tocar e agora, em uma situação profissional, estava não só tocando guitarra, mas fazendo a direção musical do show. Além de tocar em um show, teve a oportunidade de prosseguir como guitarrista e vocalista da banda Patrulha e gravar

¹⁸¹ Flávio Guimarães é gaitista e vocalista da banda Blues Etilicos. Como instrumentista é um dos maiores gaitistas do Brasil, tendo gravado em inúmeros discos de artistas nacionais.

¹⁸² A banda Patrulha do Espaço é uma das mais importantes do cenário do Rock brasileiro. Iniciou suas atividades juntamente com Arnaldo Baptista (ex-Mutantes) e prosseguiu gravando discos. A sua última formação (até 2017) contou com dois colaboradores dessa pesquisa: Danilo na guitarra e Daniel no contrabaixo elétrico.

quatro discos, dos quais dois deles podem ser averiguados na figura 22, que apresentei anteriormente.

Tomando o exemplo acima, prossigo na apresentação de um trecho da entrevista de Daniel. Antes, é importante destacar que Danilo, ao se fixar como membro da banda Patrulha do Espaço, convidou Daniel para integrá-la após a saída do contrabaixista que estava na banda. Por isso, na situação a seguir, Daniel já era integrante da banda Patrulha do Espaço:

Nesse fim de semana eu estava lá em São Paulo e lembrei do que Danilinho fala: “tem coisas que só o Rock faz por você”. A gente estava lá com o Paulo Zinner¹⁸³, dividindo palco com ele. Tocamos a “Festa do Rock” e toquei “Noite de Balada”, música do “Golpe de Estado”, toquei com ele (Paulo Zinner). Tem na internet essa música, no YouTube, no Centro Cultural. Poxa, entrei no Patrulha do Espaço, fui tocar na Argentina, sabe? Fiz amigos lá, entendeu? Conheci os caras do “Casas das Máquinas”, do “Golpe de Estado”, das bandas que eu sempre curti pra caramba. O Tiguez, um puta de um cara que eu sempre admirei de ver tocar. Contou um monte de história pra mim nesse fim de semana. História das antigas, legal pra caramba. (Daniel).

Tanto na fala de Daniel quanto no caso anterior de Danilo foi possível observar que as trajetórias dos músicos culminaram na oportunidade de eles tocarem com músicos que os influenciaram e os quais tinham admiração. Gostaria de reforçar que a influência destes grupos/músicos foi citada durante outros momentos nas entrevistas e não será possível fazer a análise e discussão neste momento. No entanto, a “Patrulha do Espaço” foi citada¹⁸⁴ por estes dois músicos como uma banda que sempre os influenciou, seja na escuta ou tocando as músicas nos repertórios de suas bandas.

Ainda em relação à entrevista de Daniel, trago um trecho em que ele discorre sobre sua trajetória, enfatizando a questão de ser baixista de Rock:

Na minha vida, além do monte de amigos que a gente faz e até hoje continua fazendo, foi através do Rock - por eu ter conseguido me formar um baixista de Rock – que tive as bandas e consegui viajar. Conhecer um monte de lugares, saca? Conhecer culturas diferentes, saca? Tudo isso eu não ia ter oportunidade... jamais eu teria isso se não tocasse em banda de Rock. Se não fosse isso, ia conhecer jamais, um monte de gente, um monte de lugar sabe? (Daniel).

¹⁸³ Paulo Zinner é um dos grandes bateristas do Rock brasileiro. Integrou a banda Golpe de Estado e tocou por muito tempo com Rita Lee.

¹⁸⁴ Como exemplo apresento este trecho da entrevista de Danilo: “Ganhei um disco do Patrulha em 1992 de um tio meu. Tinha a música “Columbia”, várias sonzeiras, “Festa do Rock”. Daniel relatou que sua primeira banda tinha repertório com músicas da Patrulha do Espaço: “No repertório das primeiras bandas tinha Patrulha, a gente tocava “Bomba” e “Jeito Agressivo”.

Por fim, apresento trechos da entrevista de Rodrigo que abordam aspectos relacionados às oportunidades que o músico teve no decorrer da vida e a sua correlação com a trajetória percorrida pelo músico. No excerto a seguir, Rodrigo conta um pouco de sua atuação profissional como guitarrista da carreira solo do cantor Nasi, um dos grandes nomes do Rock nacional:

Eu não tenho do que reclamar da música e do rock and roll não...quanto a trabalho, tem mais de 20 anos que eu toco [...] tocando na banda do Nasi já toquei com Marcelo Nova, Kiko Zambianchi, Paulo Miklos, Leo Maia, Erasmo Carlos. Gravei também com o Renato Teixeira. Gravei no DVD que o Renato Teixeira participa. Com o Nasi foi com essa galera...o vocalista do Cachorro Grande também participou. Também já toquei com o Rodrigo Santos do Barão Vermelho, junto com o Maurão (baterista), que foi de última hora. E o último cara que toquei que não é Rock, foi o Jorge Mautner (Rodrigo).

O relato de Rodrigo serve para entendimento de como foi sua consolidação enquanto músico profissional, no qual pôde tocar ao lado de grandes nomes do Rock nacional e de outros gêneros da música brasileira. Antes de me encaminhar para o término desta parte, trago mais um trecho da entrevista de Rodrigo, no qual ele faz menção a ter feito a “abertura” do show da banda AC/DC, tocando como guitarrista do cantor Nasi:

Porque assim, quem imaginava que eu iria abrir o show do AC/DC? (Rodrigo).

Este trecho ilustra a importância das vivências que caracterizaram sua trajetória. Relato isso pelo fato de que, se lembrarmos sua trajetória, veremos que suas primeiras aprendizagens advieram das vivências com seu tio ensinando-o a tocar uma música do AC/DC no violão.

Por fim, ainda tendo a entrevista de Rodrigo como base, trago um trecho muito significativo que auxilia a compreender como as vivências que caracterizaram as trajetórias foram importantes no decorrer da vida dos músicos:

Então, eu acho, que o Rock, a música... assim, eu sempre tive o sonho de viajar o mundo e hoje posso falar que já fui pra mais de 20 países tocando guitarra. Não que eu tenha tocado em todos eles, mas por causa da guitarra eu sei como é a Antártida, encostei a mão na pirâmide do Egito, entrei na água da Grécia, entendeu? Então, tudo por causa da guitarra. Tudo porque o Oswaldo Vecchione lá trás, baixista do Made in Brazil, fazia acreditar que daria certo, entendeu? Eu não sei o quanto a ele, mas eu devo muito a ele, porque era um cara que só de falar, ele botou uma estrela em mim (Rodrigo).

Na fala de Rodrigo é possível observar como os fatos ocorridos em sua adolescência o motivaram para prosseguir tocando e realizar sonhos de tocar com músicos que admirava, além de viajar pelo mundo. Não somente no caso dele, mas em todos os casos, foi possível observar essa relação que envolve a consolidação enquanto músico aliada à satisfação em poder se constituir profissionalmente e, em muitos casos, tocar com músicos que os influenciaram nas trajetórias de aprendizagens.

Conforme informei, a ênfase desta parte foi discorrer sobre características que auxiliam na compreensão de como os músicos conseguiram a consolidação enquanto profissionais, seja por meio da formação de bandas, gravação de discos e oportunidades que tiveram e continuam tendo como músicos.

No decorrer desta categoria pode-se perceber que, sempre que possível, apresentei as vivências em ordem cronológica, visando enfatizar a importância dos caminhos trilhados ao longo das trajetórias dos músicos. Portanto, a apresentação das aprendizagens musicais a partir das trajetórias foi importante não apenas para a análise que envolve aspectos musicais, mas também para reforçar que, por meio das vivências, os músicos estabeleceram relações entre familiares, entre amigos (as), e isso contemplou bairros, escolas, bares e outros espaços/situações. Desta maneira, considerando que as trajetórias foram explicitadas, encaminho-me para a última parte deste capítulo, que terá por objetivo analisar e discutir os processos educativos proporcionados pelo Rock na perspectiva da educação como possibilidade de plenitude humana.

- Vivências e escutas: processos educativos proporcionados pelo Rock para uma vida com mais plenitude

*Imagine all the people
Living life in peace [...]
All you need is love¹⁸⁵*

Esta parte será destinada a discorrer sobre como o Rock proporcionou processos educativos para que os músicos pudessem ter uma vida com mais plenitude. Assim como destaquei no capítulo 1, ter uma vida plena e saber que a educação contribui para isso é

¹⁸⁵ As duas primeiras frases são da música “*Imagine*”, de John Lennon, cuja tradução é: “Imagine todo mundo vivendo a vida em paz”. A última frase é da música “*All You Need Is Love*”, da banda The Beatles, com letra também de John Lennon, cuja tradução é: “Tudo que se precisa é amor”.

caminhar, como ressalta Freire (2015a), para ser mais, para sermos pessoas conscientes e que vivem de maneira para que o mundo seja melhor, mais humanizado. A própria certeza de que somos pessoas incompletas, também como apontado por Freire (2015), auxilia na compreensão de que a educação pode proporcionar uma vida melhor em direção à completude do ser humano.

O fio condutor para análise e discussão desta partirá de uma frase proferida por Bruno: “*a turma do fundo é a primeira escola do Rock*”. O motivo desta escolha se fez por esta frase contemplar aspectos abordados no decorrer desta dissertação, principalmente em relação ao entendimento do Rock como responsável pelas relações humanas que, neste caso, se deram por meio da perspectiva de compreendê-lo como prática social que revelou vínculos de amizade e processos educativos diversificados.

- “*A turma do fundo é a primeira escola do Rock*”¹⁸⁶

Para melhor compreensão da escolha da frase de Bruno para a condução desta parte faz-se necessário discorrer sobre características relacionadas à maneira com que as salas de aula foram historicamente organizadas. Para isso, basear-me-ei em Brandão (1994), que fez discussão dos espaços socialmente delimitados ao relatar sua vida como aluno do ensino fundamental e médio. Ao se autodenominar “*mau aluno*”, que sentava no “*fundo*” da classe, faz apontamentos acerca da estrutura social prevalecente na sala de aula:

Ficavam então as “primeiras” para os alunos “sérios” e estudiosos, a quem a proximidade sagrada do professor e do quadro negro era absolutamente indispensável. Curioso que em alguns colégios este costume de distribuição espacial tornava-se regra. Os “bons alunos” eram convocados à esfera olímpica da intimidade com o professor e os “outros” eram forçados a distribuírem-se da metade para trás (BRANDÃO, 1994, p. 112).

Nesta estrutura, Brandão (1994) faz algumas considerações sobre a “*turma de trás*”:

A missão dos alunos de trás não era fácil. Transgredir com sabedoria as regras de ‘comportamento’ estabelecidas pelos regimentos dos colégios para as salas de aulas e cuidadosamente protegidas pela trindade maldita: diretores, professores, inspetores (BRANDÃO, 1994, p. 114).

¹⁸⁶ Essa frase foi dita proferida por Bruno durante sua entrevista.

Assim como Brandão destaca, a “*turma de trás*” estava associada à possibilidade de transgredir regras de comportamento, na qual complementa:

Para nós, os da “fila de trás”, a oposição fundamental do lugar sagrado do estudo não era aquela entre o professor e alunos, em geral, mas uma outra. Era uma divisão entre o lado da norma *versus* o lado da transgressão. (BRANDÃO, 1994, p. 120).

Conforme Brandão nos mostra, a “*turma de trás*” ou, como disse Bruno, a “*turma do fundão*”, esteve associada à possibilidade de transgredir padrões comportamentais vinculados à “manutenção” da “normalidade” de comportamento que tolhia a possibilidade de que, por meio dos espaços das salas de aula, alunos e alunas pudessem vivenciar momentos dialógicos, em que o respeito e liberdade pudessem vigorar em oposição à relação hierárquica¹⁸⁷ deste contexto.

A opção em partir de preceitos de Brandão para correlaciona-los com a frase de Bruno vincula-se ao fato da compreensão de que o Rock possibilitou que os músicos pudessem refletir (e também transgredir) os padrões sociais que, em muitos casos, tiveram/tem a função de manter o controle comportamental, impossibilitando reflexão e conscientização.

O trecho da entrevista de Bruno auxilia no entendimento de como Rock o fez uma pessoa que pudesse refletir e se conscientizar frente a aspectos que envolvem padrões sociais:

Cara, Rock é diferente de tudo. Não é essa coisa de sair dando porrada: não é nada disso. É você ter sua cabeça velho, essa p&% de sociedade, de sistema. Por que eu tenho que ser assim, cara? (Bruno).*

A fala de Wendell também é referente aos aspectos abordados por Bruno:

A sociedade brasileira ainda é conservadora e o Rock, transgressor. Ele leva a pessoa a se conscientizar, a agir fora do padrão ideal conservador, o qual sabemos que não é benéfico a sociedade. Isso não significa anarquia, mas liberdade, evolução (Wendell).

¹⁸⁷ É importante ressaltar que minha intenção não é generalizar no sentido de afirmar que as estruturas de todas as salas de aula foram/são assim. No entanto, assim como destaca Brandão e como aconteceu na entrevista de Bruno, a turma de trás esteve associada a esta perspectiva.

Expus estes dois trechos para poder correlacioná-los com a perspectiva de Brandão e discutir outros aspectos. Em relação a correlação com Brandão, é possível perceber que, tanto Bruno quanto Wendell, compreendem que o Rock proporcionou reflexão e questionamento de aspectos relacionados ao conservadorismo de setores sociais.

Outro aspecto que merece atenção está relacionado ao uso do verbo “*transgredir*”, também utilizado por Brandão (1994) ao discorrer sobre a missão da turma de trás, de “*transgredir com sabedoria*” as estruturas estabelecidas nas salas de aulas. De maneira similar, Wendell utiliza este verbo para ressaltar que o Rock possibilitou a transgressão de aspectos relacionados ao conservadorismo de setores sociais.

Percebe-se que, em ambos os casos, transgredir não está associado a acepções comumente se encontram em dicionários que remetem a características de *violação* ou *infração*. Transgredir está mais próximo ao sentido do verbo em que o “*deixar de cumprir*” foi feito de forma consciente e reflexiva. Especificamente no Rock, a exemplo do que foi demonstrado no capítulo 1, há muitas letras que reforçam a possibilidade de transgredir a partir desta perspectiva, como é o caso de uma música¹⁸⁸ da banda Pink Floyd, que diz: “*não precisamos de controle mental*”, na qual a crítica é feita justamente ao controle que acontece, assim como Freire (2015) destaca, quando a educação escolar é estruturada em posturas bancárias.

Neste ponto é possível observar que o Rock possibilitou que os músicos pudessem se conscientizar perante a sociedade. A conscientização a que me refiro vincula-se a preceitos abordados no capítulo 1, em que, por meio de uma educação conscientizadora (e amorosa), as pessoas podem se colocar no mundo, de forma a serem livres para refletir sobre a realidade em que vivem, questioná-la e caminhar na possibilidade de não se alienar, tampouco se inibir ou “se coisificar” (FREIRE, 1979). Ter a possibilidade de caminhar com o mundo de forma consciente é estar em busca de uma vida plena.

Um aspecto importante que servirá para o prosseguimento desta análise está vinculado ao trecho (acima) de Wendell, quando o músico relatou que o Rock possibilitou uma postura de “*respeito ao próximo, e não de julgamento ao próximo*”. O respeito ao próximo proporcionado pelo Rock foi característica apresentada por outros músicos, conforme segue um trecho da entrevista de Daniel:

O Rock é isso, o Rock é liberdade, é amizade, entendeu? [...] não é uma coisa, não é moda. Você ser roqueiro não é uma moda. É um estilo de

¹⁸⁸ Trecho da letra “Another Brick in The Wall”.

vida sim, mas tem uma coisa mais que isso, acima disso, que é isso né velho, o convívio social com as outras pessoas. Eu nunca vi uma pessoa que gosta de Rock desrespeitar um idoso, ser racista. Quem gosta de Rock, de verdade mesmo, sabe o que está fazendo, sabe o que está falando e sabe o que está pensando. E a ideologia das músicas que a gente curte prega isso. Você vai fazer tudo ao contrário, não tem nexó né? (Daniel).

Este trecho de Daniel apresenta uma série de características que possibilitam compreensão de como o Rock proporcionou processos educativos para uma vida melhor. O músico reforça a importância do Rock para o convívio social, ressaltando que ele não se restringe a um estilo de vida, podendo ser prática social que propicia respeito ao próximo e de posicionamento contrário aos vinculados ao racismo. Tais características são reforçadas quando o músico relata que o Rock possibilita que ele “saiba o que está fazendo”, o que, em outras palavras, significa que ele tem consciência de suas atitudes e posturas de vida.

Um outro aspecto importante da fala de Daniel, que foi exposto no decorrer da análise e discussão deste capítulo refere-se à possibilidade do estabelecimento de vínculos de amizade pelo Rock. O músico iniciou este trecho falando de amizade e liberdade. Os aspectos relacionados à liberdade serão abordados mais a frente. Para este momento prosseguirei apresentando como as relações de amizade foram estabelecidas pelo Rock com um trecho da entrevista de Daniel:

O Rock é uma puta duma influência boa, porque um roqueiro de verdade não é um cara que só fica usando droga, sabe? [...] a gente sempre se preocupou em criar aquele círculo de amigos e sempre aumentando aqui, e cada vez fortalecendo mais. Então isso é uma das coisas que te prende (Daniel).

Sobre a possibilidade de formação de vínculos de amizade, continuo com um trecho da entrevista de Wendell:

O Rock me proporcionou a amizade. Foi onde me encontrei. Eu saía com amigos não rockeiros e aquilo não era legal, não havia compatibilidade com eles. Não me sentia a vontade. E no Rock, quando eu fui pela primeira vez num bar, me senti bem, porque ali havia gente de todo o tipo. Enfim, uma gama de ideias e estilos diferentes dentro do que o Rock abrange, e que se relacionavam em uníssono, trocando experiência sobre o mundo e música (Wendell).

As falas de Wendell e Daniel auxiliam no entendimento de que o Rock esteve constantemente relacionado à possibilidade do estabelecimento de vínculos de amizade. Assim como aconteceu com Daniel, Wendell também destacou que foi pelo Rock que ele conseguiu, fazendo referência ao verbo utilizado, “*se encontrar*”. Dessa forma, é possível compreender que pelo Rock os músicos puderam não apenas formar vínculos de amizade, mas também encontrar um “lugar” de identidade.

Prosseguirei com base no trecho de Daniel na qual o músico relatou a associação do Rock à ideia de liberdade. Para reforçar esta questão, trago um trecho da entrevista de Rodrigo:

O Rock ainda é liberdade. Roqueiro pra mim é Ten Years After, Jimi Hendrix, que tem essa coisas de vamos dar as mãos. Também acredito nisso aí cara. Eu acredito. É uma coisa meio que, como é que fala, uma utopia meio de Jesus Cristo. Eu acho Jesus Cristo era um bom exemplo de Roqueiro cara, de humildade (Rodrigo).

É interessante notar que o conceito de liberdade apresentado por Rodrigo, e que também esteve presente no trecho de Daniel, está relacionado a preceitos que apresentei no capítulo 1 ao discorrer sobre a educação como plenitude humana. Ao associar o Rock como “*coisas de vamos dar as mãos*”, Rodrigo fez referência à possibilidade de o Rock unir as pessoas em uma perspectiva para uma vida melhor, na qual o músico teve o cuidado em dizer que “*acredita*” nesta perspectiva. Logo em seguida, reforçou essa perspectiva ao dizer que Jesus Cristo foi um bom exemplo de roqueiro, ao associá-lo como exemplo de humildade.

Em outras entrevistas foi possível compreender que o Rock proporcionou processos educativos semelhantes aos relatados por Rodrigo, principalmente em relação a ter uma vida baseada em preceitos relacionados a liberdade, humildade e simplicidade. Sobre este último aspecto, exponho um trecho da entrevista de Wendell:

O Rock me levou a ser mais simples em relação às outras pessoas, a sociedade. Me trouxe essência da vida e a simplicidade em lidar com o próximo. A primeira coisa que me chamou a atenção foi a humildade mútua do roqueiro. Todos no mesmo esquema, na mesma vibe. É o respeito ao próximo, intrínseco no Rock (Wendell).

Ainda sobre a possibilidade de o Rock possibilitar processos educativos que envolvem a simplicidade, trago a fala de Danilo:

Eu vejo assim, eu acho assim. Por exemplo, o Rock, de verdade mesmo, o cara que vive o Rock é um cara que não se preocupa com algumas coisas que muita gente se preocupa [...] O Rock, o cara rock é um cara simples, né? (Danilo).

Estes dois trechos auxiliam a compreender como o Rock propiciou processos educativos voltados para uma vida melhor, uma vida em que os músicos ressaltaram que a simplicidade e respeito são características importantes para se viver e, sobretudo, conviver com outras pessoas.

Encaminho-me para a parte final trazendo pequenos trechos em que os músicos fazem considerações acerca da importância do Rock na vida de cada um. Paulo demonstra como o Rock este presente em sua vida ao relatar:

O que eu posso te falar é que eu sempre fui roqueiro. Sempre gostei de ser roqueiro e faria tudo de novo (risos) (Paulo).

Já Rodrigo discorre sobre a possibilidade de o Rock unir as pessoas:

Eu acho que assim, o Rock and roll uniu as pessoas e ponto final. O rock and roll mais une que separa, não é? (Rodrigo).

Por fim, Wendell faz importante comentário que auxilia na compreensão de como o Rock foi importante em sua vida:

Eu não saberia me identificar ou não me conheceria sem o Rock (Wendell).

Percebe-se nas falas de Paulo e Wendell que o Rock possibilitou identidade aos músicos, principalmente pelo fato de estar presente no decorrer da trajetória de vida destes músicos, proporcionando vínculos de amizade e sendo importante para que eles prosseguissem cantando, formando bandas e se profissionalizando enquanto músicos.

Nesta parte da categoria a intenção foi analisar e discutir trechos das entrevistas nos quais os músicos relataram processos educativos que possibilitaram uma vida a eles. Conscientizar, respeitar, caminhar por uma vida pautada na simplicidade e humildade foram processos educativos que fizeram-se presentes na trajetória de vida desses músicos com o Rock.

Considerações

Basear-me-ei em uma palavra para *findar*¹⁸⁹ este momento de pesquisa: trajetória.

O título desta dissertação, especialmente as primeiras palavras, foi escolhido como prenúncio para a ênfase à esta palavra, que não se limitou a etapa de análise e discussão dos dados, mas perpassou toda a elaboração desta pesquisa. Por isso, tecerei algumas considerações acerca de como compreendo a palavra “trajetória” como característica principal na elaboração desta pesquisa.

Trajetória está no papel (escrita). Trajetória está na voz (oralidade). Trajetória remete a caminhos (capítulos/etapas). Caminhos sugerem paisagens (procedimentos metodológicos/vivências). Paisagens envolvem pessoas e lugares (músicos e Rock). Estes, por sua vez, remetem à convivência, ao sensibilizar, refletir, conscientizar, dentre outros processos educativos.

O papel e a “voz” conduziram os caminhos desta trajetória de pesquisa. Os caminhos, que foram as diversas etapas desta dissertação, foram trilhados por meio do referencial teórico de cada capítulo juntamente à contribuição das fontes orais. Esta dualidade foi anunciada logo no início, quando estruturei minha trajetória de vida mesclando a oralidade com o aporte teórico de Cortella, Freire, Silva, P., dentre outros.

Nesta perspectiva, elaborei parte do capítulo 1 baseando-me em referenciais teóricos que recorreram sobre a história do Rock e em depoimentos de artistas que viveram a época de surgimento do Rock. Esmiuçar aspectos musicais e sociais da história do Rock fez-se necessário para que as dimensões alcançadas pelo Rock fossem melhor compreendidas. Conforme me posicionei, a perspectiva não foi de defesa ao Rock, e isso se fez quando discuti que há aspectos machistas, conservadores, racistas, dentre outros que “negativamente” fazem parte do universo do Rock. Todavia, minha intenção foi possibilitar um olhar para aspectos que nem sempre são considerados ante a esta temática, principalmente aos que estão atrelados à possibilidade de compreender que o Rock pode proporcionar mais plenitude de vida, além dos processos educativos relacionados às aprendizagens musicais.

Assim como Beras (2015) ressalta:

O rock é um fenômeno que condensa uma forma específica de construção do indivíduo que, por sua vez, racionaliza o mundo,

¹⁸⁹ Que é finito apenas para esta dissertação e que, posteriormente, possibilitará o aprofundamento de muitos aspectos revelados por meio desta pesquisa.

modificado [...] pensar o rock dessa maneira é pensá-lo em uma perspectiva de importância no desenvolvimento da sociabilidade humana (BERAS, 2015, p. 14).

As paisagens estiveram presentes em todas as etapas desta dissertação, mas para este momento, enfatizarei aquelas que contemplaram os capítulos 2 e 3. Em relação ao capítulo 2, uma das reflexões que gostaria de expor, enquanto pesquisador, relaciona-se à importância dos momentos de convivência com os colaboradores. Partilhar saberes, rememorar e revisitar memórias e vivências envolve compromisso, paciência e respeito às pessoas que se dispuseram a colaborar neste processo investigativo. Nestes momentos de convivência, a escuta surgiu (em um primeiro momento) proporcionando paisagem aconchegante, na qual pesquisador e colaboradores puderam estar juntos em um processo, assim como Rinaldi (2016) destaca, de respeito ao próximo, como atitude para a vida.

Em um segundo momento, a escuta possibilitou compreensão de alguns dos processos educativos referentes às aprendizagens musicais que perpassaram a trajetória de vida de cada músico. Escutar, mais que ouvir, possibilitou o desenvolvimento da percepção musical, tais como o desenvolvimento de aspectos rítmicos, melódicos e de reconhecimento dos timbres dos instrumentos característicos do Rock.

A escuta, para além das aprendizagens técnicas, constitui-se em aspecto central e motivador para que os músicos prosseguissem conhecendo o Rock, principalmente por meio das vivências que se deram em ambientes de aprendizagens informais de música. Escutar discos de Rock não foi uma situação que aconteceu em escolas ou conservatórios musicais. Escutar Rock foi um processo que teve início, na maioria dos casos, no período da infância e que perpassou a trajetória de vida de cada músico.

Aliado a escuta, as vivências apresentadas no capítulo 3 constituíram-se em paisagens que reluziram nos caminhos e foram essenciais para a apresentação das trajetórias. Foi por meio das vivências que foi possível analisar, discutir e compreender como o Rock constitui-se em prática social, possibilitando processos educativos diversificados que, para esta pesquisa, foram delineados por meio daqueles vinculados às aprendizagens musicais e aos que proporcionaram, por meio do Rock, que os músicos tivessem uma vida com mais plenitude.

Em relação às aprendizagens musicais, esta pesquisa revelou que os músicos aprenderam tanto por meio das aprendizagens informais quanto pelas situações em ambientes de educação musical formal. Sobre este aspecto, acredito que os resultados desta pesquisa vêm ao encontro do que pesquisadores (as) como Green (2002), Souza, J.

(2016) dentre outros reforçam: que as aprendizagens musicais acontecem de diversas maneiras e é de suma importância investigar esta diversidade.

Em relação aos processos educativos vinculados à possibilidade de os músicos terem uma vida como mais plenitude, pode-se destacar aqueles que estão relacionados ao viver e conviver, na qual os músicos destacaram que o Rock possibilitou humildade, liberdade, simplicidade e respeito nas relações com outras pessoas. Tais características vêm ao encontro de compreender que a educação, proporcionada pelo Rock, pode possibilitar plenitude de vida humana.

Esta pesquisa, portanto, percorreu uma trajetória com caminhos diversificados, mas com objetivo de compreender os processos educativos da prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos. Os resultados aqui apresentados possibilitam a ampliação da discussão na área da Educação Musical e na área da Educação.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. **Manual de História Oral**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ARAÚJO-OLIVEIRA, S.S. Exterioridade: o outro como critério. In: OLIVEIRA, M.W. de.; SOUSA, F.R. (Orgs.) **Processos educativos em práticas sociais**: pesquisas em educação. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 47-112.

ARROYO, M. Jovens, aprendizagem musical e novas práticas musicais. In: XIX Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ANPPOM, 2009. p. 81-84.

BERAS, C.; FEIL, G. S. **Sociologia do Rock**. Jundiaí, Paco Editorial: 2015

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Sugestões para um jovem pesquisador. In: _____. **O tempo vivido da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 59-67.

BOURHIS, H. **O pequeno livro do rock**. Tradução: Fabiana Caso e Laurence Trille. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

BRANCO, A.; ROCHA, R. F. A questão da metodologia na investigação científica do desenvolvimento humano. **Psicologia**: Teoria e Pesquisa. Brasília, Set-Dez 1998, Vol. 14, n.3, pp. 251-258.

BRANDÃO, C. R. A turma de trás. In: MORAIS, R. (Org.) **Sala de aula**: que espaço é esse? Campinas: Papirus, 1994.

_____. Viver de Cultura, cultura popular, arte e educação. In: _____. BRASIL. Ministério da educação. **Linguagens artísticas da cultura popular**. Brasília, 2005.

_____. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Coleção Primeiros Passos).

_____. **A canção das sete cores**: educando para a paz. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

_____. **Aprender o amor**: sobre um afeto que se aprende a viver [recurso eletrônico]. 1ª ed. Papirus Editora, 2015.

BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: 1ª ed. Editora Moderna (Coleção Polêmica), 1990.

BRITO, T. A de. **Koellreutter educador**: o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. *Música na educação infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CHACON, P. **O que é Rock**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CORRÊA, AM. K. Discutindo a autoaprendizagem musical. In: SOUZA, J. (Org.) **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

CORTELLA, M. S. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos. 15 ed. São Paulo: Cortez, 2016.

COX, M. **Elvis e sua Pelvis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DAVIDSON, J. W. **Uma breve história dos Estados Unidos**. Tradução: Janaína Marcoantonio. 2º ed. Porto Alegre: L&PM Editores. 2016 (versão digital).

DAWSON, J.; PROPEL, S. **What was the first Rock' n' Roll record**. (Recurso eletrônico). Faber & Faber: London., 2012.

EHRMAN, B. **Jesus existiu ou não?** 1ºed. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

FRANÇA, C. C. Riffs forever: o rock na sala de aula. **Música na Educação Básica**. Londrina, v.4, n.4, novembro de 2012.

FRANCO, M. P. P. B. **Análise de conteúdo**. 4ºed. Brasília: Liber Livro, 2012.

FERRI, R.; ALICE, M. **40 anos de rock**: período pós-jurássico. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FIORI, E. M. Educação Libertadora. In: _____ **Textos escolhidos**, v. II. Educação e Política. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. Conscientização e Educação. In: BRASIL. Ministério da Saúde. **II Caderno de educação popular em saúde**. Brasil: Ministério da Saúde, 2014.

FREITAS, S. M. Prefácio à edição brasileira. In: THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, V. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Educação e Mudança** (recurso eletrônico). 1ºed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

_____. **Pedagogia do Oprimido** (recurso eletrônico). 1º. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 21ºed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **Educação como prática de liberdade** (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015b.

FRIEDLANDER, P. **Rock and Roll: uma história social**. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRITH, S. **Sounds effects: youth, leisure, and the politics of rock**. Nova York: Pantheon Books, 1981.

GADOTTI, Moacir. Educação popular, educação social, educação comunitária: conceitos e práticas diversas, cimentadas por uma causa comum. **Revista Diálogos: pesquisa em extensão universitária**. Brasília, v. 18, n°1. Dez, 2012.

GALVÃO, A.; LACORTE, S. Processos de aprendizagem de músicos populares: estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 17, 29 – 38, set. 2007.

GILLETT, C. **The sound of the city**. London: Souvenir Press, 2011 (recurso eletrônico).

GREEN, L. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. London: Ashgate (e-book), 2002.

_____. Ensino da música popular em si, para si e para “outra”: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**, Londrina. V. 20. N° 28, 2012.

JENKINS, P. **Uma história dos Estados Unidos da América**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições de Texto & Grafia, 2012 (versão digital).

JOLY, I. Z. L.; SEVERINO, N. B. Definindo conceitos: o que é isso que chamamos de educação musical humanizadora? In: _____. (Orgs). **Processos educativos e práticas sociais em música: um olhar para educação humanizadora**. Pesquisas em educação musical. Curitiba: CRV, 2016.

KARNAL, L. et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 2ºed. São Paulo: Contexto, 2010.

MADE IN BRAZIL. Uma banda Made in Brazil. Intérprete: Made in Brazil. In: **Paulicéia Desvairada**. São Paulo: RCA-Victor, 1978. LP.

MAZZOLENI, F. **As raízes do rock**. 1ºed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MEIHY, J. C. S. B; HOLANDA, F. **História oral: como fazer, como pensar**. 2ºed. São Paulo: Contexto, 2015.

MENEGOLO; E. D.; CARDOSO, C. J.; MENEGOLO, L. W. O uso da história oral como instrumento de pesquisa sobre o ensino da produção textual. **Ciência & Cognição: Revista interdisciplinar de estudos da cognição**. Vol. 9, 2006. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- MINAYO, M. C. de S.; SANCHES, O. Quantitativo-Qualitativo: oposição ou complementaridade? **Cadernos de Saúde Pública**. Rio de Janeiro, 9 (3): 239 – 262, jul/set, 1993.
- MONTANARI, Valdir. **História da Música: da Idade da Pedra à Idade do Rock**. 2ªed. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- MUGGIATI, R. **Blues: da lama a fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MUGNANI JR, Ayrton. **Breve História do Rock**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.
- OLIVEIRA, M. W; SILVA, P. B. G; GONÇALVES JUNIOR, L; MONTRONE, A. V. G.; JOLY, I. Z. L.. Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisa educacional em espaços sociais. In: OLIVEIRA, M. W; SOUSA, F. R. (Orgs). **Processos Educativos em Práticas Sociais: pesquisas em educação**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- PEISCH, J. **The History of Rock and Roll**. Time-life Vídeo & Television e Warner Bros Entertainment Inc. 1995.
- RINALDI, C. A pedagogia da escuta: a perspectiva da escuta em Reggio Emilia. In: EDWARDS, C. GANDINI, L.; FORMAN, G. **As cem linguagens da criança: a experiência de Reggio Emilia em transformação**. Porto Alegre: Penso, 2016.
- RODRIGUES, N. **Histórias secretas do Rock Brasileiro**. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.
- RUSSO, R. M.; VENTURINI, F. Mais uma vez. Intérprete: Renato Russo. In: **Presente**. Rio de Janeiro: EMI, 2003. CD.
- SENA, Fabio. **Estrutura Musical: Papel dos instrumentos na construção da música**. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/182219.html> Acesso em: 23/02/2016.
- SILVA, D. V. C. **A educação das relações étnico-raciais no ensino de Ciências: diálogos possíveis entre Brasil e Estados Unidos**. 2009. Tese (Doutorado). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos.
- SILVA, H. L. Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, J. S. (Org). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- SILVA, P. B. G. Práticas sociais e processos educativos: da vida e do estudo até o grupo de pesquisa. In: OLIVEIRA, M. W; SOUSA, F. R. (Orgs). **Processos Educativos em Práticas Sociais: pesquisas em educação**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- SOUZA, J.; H,L; B.A; C.E. Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.7, 2003.

SOUZA, J.; TORRES, M. C. de A. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. **Música na educação básica**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro, 2009.

STEVENSON, B. **History of Lynchings in the South Documents Nearly 4,000**

Names. New York Times, 2015. Disponível em:

https://www.nytimes.com/2015/02/10/us/history-of-lynchings-in-the-south-documents-nearly-4000-names.html?_r=0 Acesso em 10 de fevereiro de 2015

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Conjuntos musicais escolares**. Material elaborado para o Curso de Licenciatura em Música da UFRGS e Universidades Parceiras, pelo Programa Pró-Licenciaturas II da CAPES. Produzido pela equipe do CAEF. Porto Alegre, 2010.

Good Rockin' Tonight: the legacy of Sun Records. Rio de Janeiro: Ecra Realizações Artísticas (Coqueiro Verde Records), 2001 (ano originalmente de lançamento). DVD.

Whiplash: em busca de perfeição. CHAZELLE, D. Estados Unidos da América, Sony Pictures, 2014. DVD.

APÊNDICE A
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, Mariel Perez Pino, responsável pela pesquisa intitulada até o momento de **“Minha vida é o Rock and Roll: processos educativos na prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos”** convido você _____ para participar como colaborador deste estudo. Esta pesquisa pretende identificar, descrever e compreender os processos educativos decorrentes da prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos e analisar como esses processos contribuem nas aprendizagens musicais e humanas. Acreditamos que a pesquisa seja importante por ela se voltar a uma prática social que é pouco explorada nos estudos acadêmicos e poderá evidenciar processos de ensino e aprendizagem musicais bem como processos de formação humana, revelando saberes e conhecimentos dos músicos que dela participam. Sua participação nesta pesquisa consistirá em participar das entrevistas que serão realizadas por meio do método da história oral. Esse procedimento consiste em uma entrevista na qual alguns tópicos estarão previamente estabelecidos e relacionados aos objetivos da pesquisa. As informações obtidas através dessa pesquisa serão confidenciais e asseguramos, caso deseje, o sigilo sobre sua participação. Anteriormente à divulgação dos dados divulgados apresentaremos o texto final para que você averigüe e escolha se prefere se identificar ou opte pelo sigilo. Caso escolha manter sigilo quanto à identificação, utilizaremos um nome fictício como forma de identificação. Os resultados deste estudo poderão ser apresentados em congressos ou revistas científicas. A presente pesquisa apresenta riscos de constrangimento ou embaraço durante a entrevista, porém, caso avalie, antes ou durante a entrevista, gravações, fotos, conversas, que sua participação lhe causa constrangimento, fadiga, embaraço e tristeza, poderá recusar a participar ou a continuar. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador. Poderá haver benefícios com a sua participação no sentido de reconhecer aprendizados decorrentes da prática social da qual está inserido, de valorizar as relações humanas com os músicos que dela participam e contribuir para a reflexão e debate sobre o que você aprendeu e aprende como músico e ser humano. Você receberá uma cópia deste termo onde constam os dados documentais e o telefone do pesquisador, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto, agora ou a qualquer momento.

 Mariel Perez Pino

RG: 35.137.565-X / CPF: 33661032801 Tel: (16) 9 96217001

R. Domingos Marra, 56. Jd. Mercedes – São Carlos, SP

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar. O pesquisador me informou que o projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da UFSCar que funciona na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal de São Carlos, localizada na Rodovia Washington Luiz, Km. 235 - Caixa Postal 676 - CEP 13.565-905 - São Carlos - SP – Brasil. Fone (16) 3351-8110. Endereço eletrônico: cephumanos@power.ufscar.br

São Carlos, ___/___/___

 RG: _____ / CPF: _____ / Tel _____

APÊNDICE B

ROTEIRO PARA AS ENTREVISTAS

Título provisório da pesquisa: “Minha vida é o Rock and Roll: processos educativos na prática social do Rock entre músicos de São Carlos”

Roteiro para as entrevistas com os músicos de Rock, colaboradores da pesquisa de mestrado de Mariel Perez Pino, sob orientação Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly.

O roteiro foi organizado em quatro partes, dispostas a seguir:

Primeira parte: “quebrar o gelo”

Esse momento de “quebrar o gelo” antecedeu o início da entrevista e serviu para conversarmos sobre assuntos aleatórios juntamente com o “lanche preparado” em cada entrevista.

Segunda parte: apresentação do projeto

Sou Mariel e estou fazendo uma pesquisa que é parte do meu curso de mestrado na Universidade Federal de São Carlos. Essa pesquisa tem orientação da Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly e está vinculada à linha de pesquisa “Práticas Sociais e Processos Educativos” do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar.

O objetivo da pesquisa é identificar e compreender os processos educativos decorrentes da prática social do Rock entre músicos de São Carlos. A intenção deste projeto é pesquisar a história de vida de músicos e sua relação com o Rock. Queremos entender os processos que envolvem sua vida com o Rock.

Para conseguirmos essas informações gostaríamos de conversar com você e, por isso mesmo, sua contribuição é muito importante para nós. Nesta pesquisa nosso trabalho será feito conjuntamente e você será nosso colaborador. Por isso, consideramos muito importante sua participação e gostaríamos de pedir permissão para gravar nossa conversa para podermos transcrevê-la futuramente. Adiantamos que para o texto da dissertação utilizaremos nomes fictícios e antes de inserirmos informações nos resultados traremos o texto para vocês para verificarem se não há equívocos de nossa

APÊNDICE B

parte ou se desejam que algumas informações sejam modificadas ou removidas (ao final dos resultados, como eles vão verificar o que foi escrito, eles mesmos podem decidir se o nome será fictício ou se eles querem manter o nome verdadeiro). Declaramos que quando necessário vocês poderão ter acesso as informações de seus depoimentos e também ao trabalho final.

Terceira parte: momento da entrevista

Para conduzir a entrevista elaborei alguns tópicos que me auxiliaram durante o diálogo com os músicos. Como a pesquisa objetivou a investigação dos processos educativos nos âmbitos das aprendizagens musicais e humanas, os itens foram elaborados para que os músicos pudessem narrar as diferentes etapas de vida no que diz respeito à presença do Rock.

O primeiro item da entrevista não foi uma pergunta, e sim um pedido para que os músicos contassem da relação da vida com o Rock, conforme exposto a seguir:

- Gostaria que você me contasse um pouco da sua vida com o Rock

Juntamente a esse “pedido” inicial, elaborei perguntas que poderiam ser utilizadas para melhor entendimento de alguns aspectos, que foram:

- Qual foi seu primeiro contato com o Rock?
- O que te fez gostar de Rock?

É importante destacar que a intenção não foi trazer esses questionamentos, pois o cerne desse momento foi escutar a trajetória do músico, evitando interrupções constantes. Além dessas questões, dialoguei com os músicos no sentido de melhor compreensão dos acontecimentos que estavam narrando. Por isso, quando não estava compreendendo algo, fazia observações do tipo: “me conte um pouco mais dessa história, gostaria de saber como isso aconteceu melhor”.

APÊNDICE B

Sobre as aprendizagens musicais

- Gostaria que você me contasse como foi seu processo de aprendizagem musical.
Como você aprendeu a tocar?

As possibilidades de perguntas para melhor entendimento da narrativa foram:

- A partir de que época você toca/canta?
- Sua aprendizagem foi diretamente no Rock?
- Você aprendeu a tocar _____ (instrumento) já no Rock ou depois se interessou por esse gênero musical? Me conte como foi esse processo.

Sobre os vínculos de amizade com os músicos de Rock

- Gostaria que você contasse como se deram as relações de amizade entre você e os músicos de Rock.


Relação da profissão com o olhar da sociedade

- Como é ser músico e “viver” de música com o Rock;

Quarta parte: considerações finais e agradecimentos

Essa parte foi de fechamento da entrevista, na qual destaquei que os músicos poderiam dizer o que não tinha sido dialogado durante a entrevista e que desejariam expor. Após esse encerramento, fiz os agradecimentos finais e expliquei que as próximas etapas seriam de transcrição com a devolutiva a eles, para que pudessem ler e verificar se não precisaria fazer modificações.

ANEXO A

UFSCAR - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS		
PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP		
DADOS DO PROJETO DE PESQUISA		
Título da Pesquisa: Minha vida é o rock and roll: processos educativos na prática social do Rock entre músicos de São Carlos.		
Pesquisador: Mariel Perez Pino		
Área Temática:		
Versão: 1		
CAAE: 61247616.0.0000.5504		
Instituição Proponente: CECH - Centro de Educação e Ciências Humanas		
Patrocinador Principal: MINISTERIO DA CIENCIA, TECNOLOGIA E INOVACAO		
DADOS DO PARECER		
Número do Parecer: 1.824.679		
Apresentação do Projeto:		
<p>Esta pesquisa tem por objetivo investigar, compreender e analisar os processos educativos decorrentes da prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos. O referencial teórico ampara-se em autores da educação como Paulo Freire, Carlos Rodrigues Brandão e Ernani Fiori. Em relação à educação musical, as referências estão direcionadas a autores (as) que abordam as relações educacionais com a música de forma humanizadora, tais como Carlos Kater, Ilza Zenker Joly, Koellreutter, Gainza, dentre outros. A coleta de dados será feita por meio da utilização do método de história oral, por se tratar de um procedimento metodológico de relevância para a compreensão de práticas sociais de contextos diversos. O registro será feito por meio da gravação em áudio e vídeo e contará com a colaboração de músicos de Rock da cidade de São Carlos. Espera-se que esta pesquisa possa vir a evidenciar processos educativos musicais e humanos dos músicos que estão inseridos nesta prática social.</p>		
Objetivo da Pesquisa:		
<p>Investigar e compreender os processos educativos decorrentes da prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos. Identificar e compreender os processos educativos musicais entre os músicos; desvelar aspectos da significação do Rock para a vida desses músicos; verificar outras práticas sociais proporcionadas pelo Rock; investigar possíveis contribuições do Rock na</p>		
Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235		
Bairro: JARDIM GUANABARA		CEP: 13.565-905
UF: SP	Município: SAO CARLOS	
Telefone: (16)3351-9683		E-mail: cephumanos@ufscar.br

ANEXO A

UFSCAR - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE SÃO CARLOS

Continuação do Parecer: 1.824.679

formação de identidade dos músicos.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Por se tratar de uma pesquisa que tem a história oral como procedimento para coleta de dados, poderá ocorrer constrangimento por parte dos músicos durante as narrativas de suas histórias de vida. No entanto, é preciso ressaltar que esta técnica de coleta de dados ampara-se na posição de que os sujeitos participantes são colaboradores da pesquisa e não apenas fornecedores de informações. Por isso, os dados analisados na

pesquisa durante as entrevistas serão levados aos músicos colaboradores para que nessa devolutiva possam analisar as informações para averiguarem se concordam ou desejam realizar modificações no material apresentado. Quanto aos benefícios, espera-se que esta pesquisa possa apresentar processos educativos decorrentes da prática social do Rock entre músicos da cidade de São Carlos. Identificar processos educativos musicais oriundos desta prática e realizados por esses músicos é uma forma de aprofundar as pesquisas cujas temáticas envolvem o ensino e aprendizagem musicais em ambientes que não são essencialmente formais. Os processos educativos oriundos das relações humanas também poderão proporcionar um olhar atento para esta prática social e alguns dos sujeitos que dela participam.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa relevante para a compreensão do uso da música nos processos educativos.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os TCLE e a folha de rosto estão apresentados corretamente.

Recomendações:

Sem recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Sem pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235

Bairro: JARDIM GUANABARA

CEP: 13.565-905

UF: SP **Município:** SAO CARLOS

Telefone: (16)3351-9683

E-mail: cephumanos@ufscar.br

ANEXO A

UFSCAR - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE SÃO CARLOS



Continuação do Parecer: 1.824.679

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_786096.pdf	06/10/2016 13:13:56		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projetodemestrado.docx	06/10/2016 13:13:00	Mariel Perez Pino	Aceito
Outros	Roteiroparacoletadedados.docx	06/10/2016 13:11:14	Mariel Perez Pino	Aceito
Folha de Rosto	Marielperezpino.docx	06/10/2016 13:09:02	Mariel Perez Pino	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_MarielPerezPino.docx	06/10/2016 13:04:30	Mariel Perez Pino	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO CARLOS, 17 de Novembro de 2016

Assinado por:
Priscilla Hortense
(Coordenador)

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235

Bairro: JARDIM GUANABARA

CEP: 13.565-905

UF: SP

Município: SAO CARLOS

Telefone: (16)3351-9683

E-mail: cephumanos@ufscar.br