

# Ouvir, experimentar e criar: efetivando saberes musicais nas práticas de tecladistas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PROCESSOS CRIATIVOS EM MÚSICA POPULAR

*Maria Amélia Benincá de Farias*  
UFRGS/IFRS – maria.beninca@gmail.com

**Resumo:** Este artigo discute aspectos da formação de tecladistas de instrumentos eletrônicos. A partir de um estudo de caso, a pesquisa apontou que os tecladistas formaram-se por meio de práticas criativas e experimentais, resultando em carreiras criativas. Tal perspectiva pode ser discutida e compreendida a partir dos Saberes Musicais Possíveis, propostos por Nanni (2000), que se efetivam nas práticas dos tecladistas, através da pesquisa de sonoridades, experimentações e criações no instrumento, o qual revela-se propício para tal em função de suas características tecnológicas.

**Palavras-chave:** Tecladistas. Socialização musical. Saberes musicais possíveis. Música popular

**Listening, Experimenting and Creating: Effecting Musical Knowledge in the Practices of Keyboardist**

**Abstract:** This paper discuss aspect of the education of keyboardists of electronic instruments. Through a case study, the research showed that the keyboardists were formed through creative and experimental practices, resulting in creative careers. This perspective can be discussed and understood through the Possible Musical Knowledge, proposed by Nanni (2000), which are worked in the keyboardists' practice, through the search of sonority, experimentation and creations in the instrument, which is showed as conducive for it, because of its technological features.

**Keywords:** Keyboardists. Musical socialization. Possible musical knowledge. Popular music.

## 1. Introdução

Em 2017, realizei a defesa da minha dissertação de mestrado, intitulada: “Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos<sup>1</sup>: um estudo de caso” (BENINCÁ, 2017), orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jusamara Souza, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Na minha pesquisa, dediquei-me a compreender, entre outras questões, a formação de tecladistas que lidam com instrumentos eletrônicos. Os tecladistas participantes atuavam na cena da música popular, no Rio Grande do Sul e em São Paulo, sendo selecionados para participar do estudo porque tinham, à época, discos gravados e agenda de shows – critérios importantes, porque indicavam músicos que se encontravam em franca atividade com o instrumento em questão, o teclado eletrônico.

Para alcançar os objetivos propostos, realizei um estudo de caso (STAKE, 2001). O caso em questão era a formação, atuação e identidade musical dos tecladistas de instrumentos eletrônicos. O campo empírico foi constituído por três tecladistas, Vini Albernaz, Thiago Marques e Ivan Teixeira, selecionados segundo os critérios já explicitados e

que optaram por ser identificados por seus nomes artísticos. Os dados foram construídos a partir de entrevistas semiestruturadas (KVALE, 2007) concedidas pelos tecladistas, individualmente, entre abril e maio de 2016. As entrevistas foram transcritas e identificadas em cadernos separados: CE-VINI, 2016; CE1-THIAGO, 2016; CE2-THIAGO, 2016 e CE-IVAN, 2016. Após a transcrição, as entrevistas foram submetidas a uma análise de conteúdo que chegou aos resultados explicitados integralmente na minha dissertação (BENINCÁ, 2017).

Neste artigo, retomo aspectos que julgo interessante aprofundar na perspectiva de um simpósio que discute música popular e criação, a partir de experimentações e vivências empíricas, com o olhar de uma educadora musical. A pesquisa revelou que processos de criação e experimentação ocupam um lugar privilegiado na formação e atuação destes tecladistas – que, não por acaso, atuam no cenário da música popular, lançando discos, compondo e produzindo. Para discutir estas questões, retomarei aspectos do referencial teórico da pesquisa que ajudam a compreender e desenvolver estes pontos.

## **2. A socialização musical e os Saberes Musicais Possíveis:**

Um conceito importante utilizado na minha pesquisa de mestrado são os “Saberes Musicais Possíveis”, propostos por Nanni (2000), dentro do modelo de socialização musical por ele vislumbrado. Segundo o autor, a socialização musical trata da “formação daqueles conhecimentos que fazem com que cada pessoa participe de uma determinada ‘forma de vida’ musical” (NANNI, 2000, p. 123).

Nanni parte da perspectiva de que, “entre as infinitas informações que a partir do nascimento adquirimos por mérito do ambiente físico e social em que vivemos”, algumas dirão respeito à música e a tudo que a ela é relacionado, ressaltando que são muitos os conhecimentos que uma pessoa absorve sem uma “instrução explícita” (NANNI, 2000, p. 124). O autor estuda a formação destes saberes, considerando as trocas do sujeito com a cultura-ambiente (Ibidem). Nanni chama estes saberes de “Saberes Musicais Possíveis”, definindo-os “como parte de um conjunto de expectativas/conhecimentos que, em níveis não muito diferentes, todos os cidadãos da nossa sociedade têm acesso simplesmente vivendo, comunicando, observando” (Ibidem).

Nanni (2000, p. 125) aponta que tais saberes são absorvidos pelo sujeito “por meio de trocas com a cultura-ambiente”. A perspectiva da *troca* é especialmente relevante, pois ela contribui para que se evite “uma visão muito rígida de um ‘influxo’ da cultura-ambiente sobre o indivíduo”, apontando a existência de um processo de desenvolvimento

recíproco, “no qual os equilíbrios variam de acordo com a idade do indivíduo e com o contexto em que vive”. Nesta mesma linha, Berger e Luckmann (2014), ao discutirem a relação do homem com seu mundo social, apontam que tal “relação é e permanece sendo uma relação dialética, isto é, o homem (evidentemente não o homem isolado, mas o homem em coletividade) e seu mundo social atuam reciprocamente um sobre o outro” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 85). Assim, o sujeito, ao movimentar-se dentro da sua cultura-ambiente, ao mesmo tempo em que absorve uma infinidade de informações, também age sobre este espaço, contribuindo para sua construção e transformação.

Nanni (2000, p. 125) destaca ainda que “cada um se move no ambiente segundo os conhecimentos de que dispõe e tende, pois, a ser mais receptivo aos aspectos do ambiente que produzem um sentido se combinados com esses [conhecimentos]”. O autor chama esse processo de “*exposição seletiva à cultura-ambiente*” (Ibidem, grifo no original), o que ajuda a entender porque certas experiências nos atravessam e assumem significados maiores em nossas vidas, e outras, não.

As perspectivas teóricas trazidas até aqui tratam de questões de socialização musical, da inserção de sujeitos em um mundo social do qual a música faz parte, das trocas possíveis entre sujeito e cultura-ambiente nos diferentes momentos da sua vida, da internalização de Saberes Musicais Possíveis e da forma como estes saberes contribuem para as direções que o sujeito decide tomar ao movimentar-se neste mundo musical. Tais questões são trazidas à tona na pesquisa, na perspectiva dos tecladistas que constituíram o campo empírico do estudo de caso.

Primeiramente, revelam-se nos relatos dos tecladistas, processos de socialização musical vividos ainda no nível da socialização primária – momento em que a balança das trocas entre sujeito e cultura-ambiente pende mais para o lado do meio em que se está inserido, principalmente o meio familiar. A família, entendida aqui como aqueles que criam e educam, nominados por Berger e Luckmann (2014) como “significativos”, tem um papel muito relevante na primeira socialização vivida pelo indivíduo: a criança interioriza o mundo dos seus significativos “como sendo o mundo, o único mundo existente e concebível, o mundo *tout court*” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 174, grifos no original). O mundo interiorizado nesta primeira socialização entrincheira-se firmemente na consciência do indivíduo (Ibidem), com reflexos nas socializações subsequentes vividas pelo sujeito.

Esta perspectiva pode ser ilustrada pela forma como o teclado entrou na vida de Vini. Ele conta: “Eu era criança e a minha mãe perguntou se eu queria ganhar um órgão. Eu não sabia o quê era e aí ela me explicou e eu tive meu primeiro teclado, um CCE coloridinho

de criança. Eu não sei, eu imagino que eu tinha uns oito anos” (CE-VINI, 2016, p. 1). Vini começou a fazer aulas, que duraram aproximadamente um ano. Ele parou de tocar naquela época, porém, quando estava com 19 anos, surgiu a oportunidade de tocar em uma banda de amigos que estava precisando de um tecladista. Assim, recuperou o teclado, procurou materiais, voltou a tocar (inclusive levando o mesmo “CCE coloridinho de criança” para o primeiro ensaio da nova banda) e nunca mais parou. Trago o caso de Vini, pois, ele ilustra a presença da família na socialização musical mesmo quando essa acontece de forma mais sutil e, como colocado pelo próprio entrevistado, “muito incidental” (CE-VINI, 2016, p. 1). Vini não veio de uma família de músicos e parentes musicalizados – como é o caso do tecladista Ivan – nem teve vivências musicais intensas e contínuas em um espaço familiar e religioso – como é o caso tanto de Ivan como de Thiago. Mas a iniciativa da mãe em oferecer-lhe o teclado e colocá-lo em uma aula de música encorajou-o a, anos mais tarde, participar de um projeto musical com amigos, iniciativa essa que se converteu, posteriormente, em uma carreira musical vindoura até o presente momento, com seu conjunto *Musa Híbrida*.

Uma vez em contato com seus respectivos instrumentos musicais – seja em um processo contínuo desde a infância, como no caso de Thiago e Ivan, seja num processo retomado e intensificado em uma idade posterior, como no caso de Vini – o repertório de sonoridades conhecidos pelos tecladistas foi mobilizado pelos três, inspirando e direcionando seus experimentos no instrumento. Considerando as peculiaridades do teclado eletrônico, um instrumento dotado de tecnologia analógica e/ou digital que possibilita criar uma grande diversidade de timbres e sonoridades diversas, explorar o instrumento sem referências poderia resultar numa experiência caótica e frustrante. As experimentações no teclado podem iniciar com a busca do seu instrumentista em reproduzir os sons que veio a conhecer em músicas e trilhas sonoras ou mesmo recriações em cima de músicas conhecidas. Nesse ponto, a forma como os Saberes Musicais Possíveis contribuem para o desenvolvimento musical, destaca-se em primeiro plano. Thiago, por exemplo, conta como gostava de tocar a mesma música com diversos timbres e como chamava-lhe atenção encontrar no teclado os mesmos sons que ouvia nas trilhas dos videogames que jogava:

Essa possibilidade de trocar o som, eu achei muito legal. A mesma música tu poder transformar ela em várias, isso instiga um pouco... [...] instiga um pouco a tu tentar criar alguma coisa diferente, porque às vezes um som diferente que tu acesse para tocar a mesma música, ela te gera um resultado diferente e te faz querer tocar de um jeito diferente. [...] Eu ficava testando, e tocava de novo com outro [timbre], e tocava de novo com outro e testava a bateria e testava junto com aquela, e testava outra... (CE1-THIAGO, 2016, p.1).

O banco de sons que ele tinha [o primeiro teclado eletrônico], era basicamente os mesmos sons dos jogos de videogame que tinha na época. Eram basicamente os

mesmos timbres. Então o acesso era direto, porque eu gostava muito, me chamava também atenção a trilha sonora que tinha naqueles jogos, que também era outra coisa que eu passava bastante tempo fazendo, jogando videogame e ouvindo aquelas músicas. Então eu relacionava diretamente: “poxa, tem o mesmo tipo de som?”; então às vezes eu até tentava recriar alguma coisa, fazer alguma coisa parecida, isso me chamava muita atenção (CE1-THIAGO, 2016, p. 2-3).

Nesta segunda fala de Thiago, transparece como o interesse pelas músicas que ouvia no videogame converteu-se em novas experimentações no teclado, ilustrando as movimentações direcionadas pelos Saberes Musicais Possíveis já interiorizados na vivência cotidiana com as músicas que ouvia nos jogos. Thiago, anos mais tarde, veio a direcionar e desenvolver seu interesse em criar e explorar timbres em um trabalho autoral, intitulado *GranDense*.

Vini também, ao ser convidado para integrar uma banda de *reggae*, recorre às suas referências de timbre, explorando os recursos ainda limitados dos seus primeiros teclados pra chegar nas sonoridades que buscava:

Eu usava timbres, eu usava algumas coisas que me soavam parecido com o que eu queria chegar de timbres, por exemplo, de banda de *reggae*. São timbres incríveis, que nos anos 70 eles gravavam, nos anos 80. [...] Não eram timbres fáceis de reproduzir, nem com bons teclados. Mas eu tinha teclados muito limitados. Então, de alguma forma eu tentava aproximar, mas não muito, usava assim. Eu lembro que eu comecei a usar uns timbres de xilofone pra fazer a base porque tinha uma duração de nota que eu gostava. Mas tudo era muito intuitivo (CE-VINI, 2016, p. 5-6).

O que Vini chama de intuitivo pode ser entendido como um processo em que seus Saberes Musicais Possíveis instrumentalizaram sua percepção e direcionaram seus experimentos no instrumento. Ele talvez não pudesse explicar em termos técnicos o que buscava ou o que estava fazendo, mas tinha uma clareza sonora de onde esperava chegar e, portanto, uma perspectiva do quanto estava se afastando ou se aproximando à medida que manipulava um determinado timbre.

Ivan, por outro lado, teve o piano como primeiro instrumento, tendo conhecido o teclado eletrônico quando já tocava com outros músicos na igreja em que frequentava. Ele conta como o primeiro contato com o instrumento – possibilitando por um colega músico que adquirira um teclado novo – foi algo marcante por ir ao encontro às referências sonoras que já tinha:

Não, isso não passou batido não [a chance que teve de experimentar o teclado novo do colega]. [...] Eu gostava de ouvir... Eu era criança e mesmo assim eu gostava de ouvir Chick Corea, eu gostava de ouvir jazz, essas coisas, e eu me lembro que tinha alguns timbres que lembravam muito o som do Chick Corea, então o som sintetizado em si foi muito marcante para mim, principalmente os sons não orgânicos, os sons de timbres de sintetizadores, [...] principalmente os *powersynths* que tinham alguma coisa mais moderna, mais digital para a época, mas me chamou muito mais atenção essas coisas, esses sons de voz, de *pads*, isso foi muito marcante pra mim (CE-IVAN, 2016, p. 2-3).

Ivan, que, entre outros projetos, tem uma produtora musical e atua como *sideman*, conta como desde cedo passava muitas horas experimentando nos teclados eletrônicos a que tinha acesso, dedicando horas à sua pesquisa sonora, numa vivência solitária e, da mesma forma como pensa Vini, intuitiva:

É, eu era incansável porque ficava todo mundo mexendo [no teclado], aí todo mundo cansava de mexer e eu ainda ficava mexendo um pouco de madrugada, com fone, ouvindo o teclado, “vai dormir”, e eu ficava lá mexendo no teclado, então era uma coisa que eu achava muito... Quer dizer, claro que isso tinha a ver também com essa coisa de tocar, o puro e simples fazer musical, de ficar mexendo e tocando. Mas era também esse gosto de mexer nos timbres, [era] muito interessante (CE-IVAN, 2016, p. 8).

[...] eu tinha tempo, era adolescente, não tinha muita obrigação. Então eu tinha muito tempo para ficar mexendo, experimentando, uma coisa bem empírica mesmo, sem nenhuma linha, nenhum guia, nenhum instrutor, nenhum livro, nada disso, era mexendo e sabendo, escutando como é que se comportava o som (CE-IVAN, 2016, p. 5).

Cabe destacar que os Saberes Musicais Possíveis não se resumem a repertório musical. A própria necessidade de se desenvolver na música explorando e experimentando as diversas sonoridades no seu instrumento também integra estes saberes. Trata-se de uma prática de aprender música fazendo – experimentando, criando – para depois, eventualmente, racionalizar sobre o processo. Como pontua Ivan:

[O que eu mais gostava] era a mexer nos timbres, era descobrir, botar efeito, colocar *delay*, colocar *chorus*, misturar os sons. *Hoje eu entendo* que eu queria misturar um *signwave*, colocar um piano em cima para ver como é que dava, e aí um timbre mais agressivo, alterar, deixar mais distorcido o som, eu fazia muita coisa assim, fazia muita coisa (CE-IVAN, 2016, p. 5).

Os tecladistas relataram, no decorrer da sua história, uma aproximação do instrumento que sempre envolveu criar e experimentar. Esta prática era alimentada pelas referências sonoras que conheciam e que lhes introduziam novas possibilidades a serem exploradas no instrumento. A criação é parte intrínseca dos músicos que eles se tornaram, tanto quanto as referências que carregam consigo. Não por acaso, os três tecladistas envolveram-se em trabalhos autorais e com produção musical, áreas de atuação que favorecem a criação e a experimentação.

### 3. Os saberes musicais “efetivados”

Estes relatos – de ouvir e experimentar – revelam, para mim, um processo que chamei de tornar os Saberes Musicais Possíveis em “efetivados” (BENINCÁ, 2017, p. 104). Dificilmente os Saberes Musicais Possíveis permanecem apenas na esfera da possibilidade,

especialmente se tivermos uma compreensão ampla do que significa a efetivação destes saberes.

A primeira imagem mais imediata que se faz deste processo é a já explicitada pelos próprios tecladistas, de sujeitos que manipulam e experimentam sonoridades a partir das suas próprias referências. Por outro lado, podemos entender que o processo de pesquisar, ouvir e apreciar diversas referências musicais, buscando conhecer uma ampla diversidade de artistas e obras, também é um processo de aprofundar e efetivar seus saberes musicais. Tanto a busca por experimentar e criar sonoridades diversas quanto o processo de pesquisa, apreciação e apropriação de referências musicais relacionam-se com a necessidade que o ser humano tem de se externalizar (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 14), necessidade, neste caso, atendida por meio da música.

Este cenário pode ser observado no caso dos tecladistas da minha pesquisa de mestrado – que são todos grandes apreciadores de música, sempre pesquisando e buscando conhecer novos sons que, posteriormente, irão incentivar e inspirar a experimentação no teclado. Vini, por exemplo, relata como a aproximação com diversas bandas que buscavam sonoridades diferenciadas por meio do teclado eletrônico e outros apetrechos da tecnologia analógica/digital musical, foi levando-o a se afastar do piano e imergir cada vez mais num universo de sonoridades diferentes das que relacionam-se com os instrumentos musicais mais comumente encontrados na música popular. Tal processo ilustra não somente a efetivação dos seus saberes musicais, na busca e pesquisa de diversas sonoridades, como também sua movimentação dentro da cultura-ambiente, em direção ao que lhe fazia sentido, retomando a ideia de “exposição seletiva à cultura-ambiente” proposta por Nanni (2000, p. 125).

[...] a partir de ouvir outras músicas [que se afastou do piano]. Quando eu comecei a ouvir muitas músicas dos anos 90, por exemplo, que é uma década pra mim muito importante. Quando comecei a ter contato com o *trip-hop*, que eu não conhecia. É, Portshead, quando ouvi Portshead fiquei apaixonado. Eu ouvi um disco especificamente por muito, por muito tempo. E aí foi, pra mim era muito diferente. Era outra forma de construir. Aí aos poucos começaram a vir os vídeos, era bem o início do Youtube, antes não tinha... [...] E foi que começou a ficar mais fácil. Eu via eles ao vivo e achava incrível. Era um DJ, tinha bateria também, mas era muito outra forma de tocar o instrumento, com ideias mais de colagem. Quando entrava o sopro às vezes era *sampler* de sopro. Ia assumindo aquela ideia de colagem, nunca tentando ser outra coisa. Aí eu comecei a ver as potências – olha, eu não tenho um *fender-rhodes* na minha casa, mas eu tenho um sintetizador, então eu vou explorar as qualidades desse sintetizador. [...]. Acho que se eu tenho um ponto a ressaltar, foi ouvindo certas coisas. Ouvindo Radiohead, ouvindo Portishead, ouvindo Becky, ouvindo Moby (CE-VINI, 2016, p. 5).

Nesta fala de Vini, podemos acompanhar como seus processos de escuta eram acompanhados de um processo reflexivo. Vini ouvia muitas músicas, muitas vezes, absorvendo o que nelas se passavam, buscando compreender e refletir sobre os processos dos

músicos que criavam e executavam tais músicas. A apreciação de Vini (assim como também a de Thiago e Ivan) é uma apreciação estudada, onde novos saberes musicais estabilizam-se, efetivam-se e criam espaço para novas possibilidades. As experimentações e criações no teclado eletrônico eram subsidiadas por estas referências sonoras, construídas na sua pesquisa sonora e apreciação. Neste processo, seus saberes musicais revelavam-se possibilidades que, à medida que eram efetivadas, ampliavam-se.

#### 4. Considerações finais

Minha pesquisa de mestrado, buscando compreender a formação de tecladistas de instrumentos eletrônicos, revelou que os instrumentistas participantes do estudo, guardam uma relação próxima e direta com processos de criação e experimentação no seu instrumento. Pode-se assumir que tais processos são facilitados pela natureza do teclado como instrumento dotado de tecnologia analógica e/ou digital, que possibilita uma ampla gama de experimentações sobre sonoridades diversas. Destacam-se nos relatos trazidos como a possibilidade de criar e transformar timbres foi algo que esteve sempre presente na prática dos tecladistas, levando-os a uma abordagem criativa do seu instrumento. Os três tecladistas também desenvolveram carreiras na música autoral e se envolveram com produção musical, acontecimentos que podem ter sido facilitados pela forma como se desenvolveram no instrumento. Trata-se, portanto, de um instrumento versátil, que favorece o desenvolvimento musical por meio de processos criativos, provocando seu instrumentista a efetivar seus saberes musicais em processos de criação e experimentação, que, no caso dos tecladistas estudados, converteram-se em carreiras musicais criativas.

#### Referências:

- BENINCÁ, Maria. “Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso. 2017. 229 f. Dissertação (Mestrado em música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2017.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 36 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- KVALE, Steinar. *Doing Interviews*. Londres: SAGE Publications Inc., 2007.
- NANNI, Franco. *Mass Media e a socialização musical*. Tradução de Maria Elizabeth Lucas. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 108-143, 2000.
- STAKE, Robert. Case Studies. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *Handbook of Qualitative Research*. 2 ed. Londres: SAGE Publications Inc., 2001, p. 443-466.

## Notas

<sup>1</sup> O termo “tecladistas de instrumentos eletrônicos” foi construído para esta pesquisa, para denominar músicos que tocam teclado eletrônico. A expressão “tecladista”, sozinha, poderia denominar um músico que toca um instrumento de teclas de forma genérica, podendo fazer referência ao teclado eletrônico, mas também ao piano, órgão, cravo, escaleta, etc. A expressão “tecladista eletrônico”, a primeira tentativa de buscar uma denominação para estes músicos neste trabalho, não era gramaticalmente precisa. Chegamos, assim, à expressão “tecladistas de instrumentos eletrônicos”, para denominar os músicos que tocam instrumentos de teclas caracteristicamente eletrônicos, como, especificamente neste caso, os teclados eletrônicos.