

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**LIDIANE CARVALHO XAVIER**

**PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO *CONFRARIA DO SAMBA*, DA CIDADE DE BAGÉ/RS**

**Bagé  
2017**

**LIDIANE CARVALHO XAVIER**

**PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO *CONFRARIA DO SAMBA*, DA CIDADE DE BAGÉ/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música - Licenciatura da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Música.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira

**Bagé  
2017**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

X3p

Xavier, Lidiane Carvalho  
PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO  
CONFRARIA DO SAMBA, DA CIDADE DE BAGÉ/RS / Lidiane Carvalho  
Xavier.  
63 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -- Universidade Federal do Pampa, MÚSICA, 2017.

"Orientação: Lúcia Helena Pereira Teixeira".

1. Roda de samba. 2. Aprendizagem musical coletiva. 3. Educação Musical. I. Título.

**LIDIANE CARVALHO XAVIER**

**PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO *CONFRARIA DO SAMBA*, DA CIDADE DE BAGÉ/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música - Licenciatura da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 07/12/2017

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira  
Orientadora  
(UNIPAMPA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana Bozzetto  
(UNIPAMPA)

---

Prof. Dr. André Müller Reck  
(UNIPAMPA)

A Deus, por ter me inspirado a vida,  
sendo o único autor e consumidor da  
minha fé.

## AGRADECIMENTO

Aos meus pais Luiz Wainer e Isabelina, por tudo que fizeram por mim ao longo de minha vida, sendo os primeiros responsáveis por minha formação pessoal e não medindo esforços quanto à minha formação acadêmica, a vocês todo meu carinho, amor e gratidão;

À minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dra. Lúcia Helena Teixeira, por sua incansável dedicação, me instruindo e caminhando comigo durante cada passo do desenvolvimento desta pesquisa, ajudando a clarear e centralizar minhas ideias e por me incentivar em cada novo desafio encontrado. Obrigada pelos preciosos momentos em sua companhia e as agradáveis horas de conversas;

À minha família, tios, irmãos e sobrinhos, pelo prazer de tê-los sempre por perto, me apoiando em todas as minhas escolhas, realizando-se através de minhas conquistas;

Às minhas queridas irmãs Elines e Liana, por acompanharem e envolverem-se em cada passo do que foi realizado, dando-me total atenção quando eu apenas desejava falar sobre minha pesquisa, o que não foram poucas as vezes;

Aos queridos, Ian, Thais e Maeli, pela paciência em ler todas as versões realizadas, trazendo contribuições preciosas e me motivando com palavras de carinho;

A todos os amigos, por compreenderem minha ausência principalmente nos últimos momentos, coordenando as atividades que eram de minha responsabilidade, para que eu pudesse me dedicar à pesquisa;

Ao Maestro e amigo, Joab Muniz, por ter me oportunizado participar nos trabalhos relacionados à área da música, me incentivando a seguir por este caminho;

Aos pais da Orquestra Júnior, por me inspirarem na escolha dessa temática;

A todos os professores e colegas do curso de música, por fazerem parte desses momentos tão preciosos de minha graduação, contribuindo em minha formação;

E, de uma forma muito especial, aos integrantes do grupo *Confraria do Samba* por “serem” a pesquisa, me permitindo conhecê-los, tornando-me parte de suas vidas.

“Como se diz, se aprende fazendo, né?!”

Juliano

## RESUMO

Este estudo procurou investigar as práticas músico-educativas de integrantes do grupo *Confraria do Samba*, da cidade de Bagé/RS. Como objetivos específicos, buscou evidenciar as motivações que levam à essa prática musical e desvelar como ocorrem as aprendizagens dos integrantes do grupo. Partindo da abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1994; MELUCCI, 2005; POUPART, 2010), a pesquisa utilizou como técnicas para produção de dados as observações das práticas musicais do grupo, “conversas” e entrevistas com alguns dos integrantes, além dos diários de campo e de entrevistas. Os autores Alves (2007) e Meirelles (2014) ajudaram na compreensão da roda de samba como âmbito de interação social e troca de conhecimentos. As formas de aprendizagem musicais foram fundamentadas por Prass (2004), Schmeling (2005) e Corrêa (2009). O estudo evidenciou que os participantes da roda de samba aprendem por meio da observação, da imitação, da comunicação visual e da percepção auditiva, e, ainda, com músicos mais experientes. A prática musical na roda de samba, por ser prazerosa, é o fator mais relevante para a aprendizagem, espaço onde “se aprende, fazendo”, como aponta Prass (2004) e Corrêa (2009).

Palavras-Chave: Roda de samba; Aprendizagem musical coletiva; Educação Musical

## ABSTRACT

This paper seeks to examine the music-educational practices of Confraria do Samba group members, from the city of Bagé/RS. It has the following specific objectives to highlight the motivations that bring to this musical practice and to reveal how members learning are accomplished. Taking from a qualitative approach (BOGDAN; BIKLEN, 1994; MELUCCI, 2005; POUPART, 2010), the research utilized, as data collection techniques, observation of the music practices of the group, “talking” and interviews with some of the participators, aside from field diaries and interviews. Authors Alves (2007) and Meirelles (2014) helped to understand samba circle as a context of social interaction and knowledge interchange. The music learning means are based on Prass (2004), Schmeling (2005) and Corrêa (2009). The study unfolds that samba circle participators learn by observation, imitation, visual communication and aural perception, and, yet, with more experienced musicians. Music practice in samba circle, being pleasant, is the most relevant element for learning, a space where “one learns by making”, as Prass (2004) and Corrêa (2009) point out.

Keywords: Keywords: Samba groups; collective music learning; music education

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Observações .....	29
Tabela 2 – “Conversas” .....	29
Tabela 3 – Entrevista .....	30
Tabela 4 – Codificação dos dados .....	31

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CMET – Colégio Municipal de Educação do Trabalho

EJA – Educação de Jovens e Adultos

OFIBA – Orquestra Filarmônica Batista

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
1.1 Aproximação ao tema .....	14
1.2 Aproximação ao campo.....	15
1.3 Revisão de literatura.....	17
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO.....</b>	<b>22</b>
<b>2.1 A roda de samba como âmbito de interação social e troca de conhecimentos .....</b>	<b>22</b>
<b>2.2 Formas de aprendizagem musical .....</b>	<b>23</b>
2.2.1 Por meio da observação, imitação e repetição.....	23
2.2.2 Por meio das mídias.....	26
<b>2.3 A abordagem qualitativa e os instrumentos de produção de dados .....</b>	<b>27</b>
<b>3 A CONFRARIA DO SAMBA.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1 Integrantes do grupo, colaboradores da pesquisa: formações musicais e ingresso na confraria .....</b>	<b>33</b>
<b>3.2 Organização musical do grupo .....</b>	<b>37</b>
3.2.1 O posicionamento dos músicos na roda.....	37
3.2.2 O que é tocado e como.....	39
<b>3.3 Motivações para estar no grupo .....</b>	<b>39</b>
3.3.1 A roda de samba como espaço de encontro/amizade .....	39
3.3.2 A atividade como um momento de prazer .....	40
3.3.3 Tocar em outros espaços .....	41
<b>4 APRENDIZAGENS MUSICAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>4.1 Aprendizagem por observação/imitação .....</b>	<b>43</b>
<b>4.2 Aprendizagem por meio da percepção auditiva e da comunicação visual ..</b>	<b>44</b>
<b>4.3 Aprendizagem por meio das mídias: a prática do instrumento musical .....</b>	<b>46</b>

<b>4.4 Aprendizagem com quem é mais experiente e por meio de aulas particulares.....</b>	<b>47</b>
4.5 Desafios nas aprendizagens.. .....	49
4.6 Outras aprendizagens.. .....	51
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>56</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Meus primeiros contatos com a música aconteceram a partir dos quatro anos de idade, inserida no contexto da igreja e convivendo com as diversas práticas musicais ali existentes. Na Igreja Batista Conservadora de Bagé passei a integrar o coral das crianças, e, posteriormente, o coral de adolescentes, conforme as faixas etárias e requisitos exigidos para participação nos coros<sup>1</sup>. Minha mãe, desde cedo, procurou motivar as práticas musicais de seus filhos e, ao me presentear com um violoncelo, pude então iniciar os estudos musicais na Orquestra Filarmônica Batista (OFIBA).

Essa aproximação ao trabalho da orquestra e as atividades que, junto a ela, passei a desenvolver, provocaram em mim o desejo pela profissionalização no campo da educação musical. Ainda no período da graduação, recebi do maestro da OFIBA o convite para, juntamente com ele, formarmos uma Orquestra Júnior, composta por adolescentes e crianças, pois, já que desenvolvia trabalhos com grupos dessa faixa etária, poderia assumir o projeto, estando à sua frente. A Orquestra Júnior teve sua primeira formação no final do ano de 2015, tendo sido oficializada em 2016, desenvolvendo ensaios, apresentações musicais, e funcionando também como escola, com aulas práticas e teóricas de música. Cada turma é nivelada de acordo com suas faixas etárias, já que os envolvidos têm idades entre quatro e dezenove anos. Minha atuação diante do grupo sempre esteve relacionada às funções de regente, responsabilizando-me, também, pela coordenação geral da parte administrativa. Além dessas tarefas, assumi ainda as turmas de ensino de violoncelo, musicalização e teoria musical.

### 1.1 Aproximação ao tema

As idas das famílias aos ensaios, para levarem as crianças, provocaram uma aproximação entre eu, professora/regente e futura pesquisadora, e os pais dos

---

<sup>1</sup> Para participar do coro infantil não há definição de idade inicial e a criança pode permanecer até o momento em que se batiza. O grupo dos adolescentes é limitado aos considerados membros da igreja, ou seja, aos que já se decidiram pelo batismo, o que pode ocorrer a partir dos 9 anos de idade. Esse grupo é denominado “Juniore”, e a idade máxima para permanência é até os 15 anos. Após essa idade, o jovem passa, então, a pertencer a outro grupo, o “Coral da Mocidade”, para o qual não há idade limite.

alunos/as. Foi a partir dessa interação que pude conhecer algumas de suas motivações no incentivo dado a seus filhos para o desenvolvimento da prática musical. Em alguns momentos de intervalos das aulas e ensaios os pais mencionavam o desejo que tinham de se envolver com música, destacando até mesmo suas frustrações e impossibilidades de estudos musicais ao longo de suas vidas. O contato com os pais contribuiu para fortalecer uma vontade, já existente em mim, de conhecer como ocorrem os processos de aprendizagem musical envolvendo pessoas adultas. Também o convívio com minha mãe no processo de sua inserção na música, que ocorreu somente aos seus 47 anos de idade, despertou em mim o interesse em compreender mais sobre o assunto. Suas frustrações e conquistas transformavam pequenos momentos dessa aprendizagem em grandes realizações. Conhecer mais a fundo as questões que envolvem esse fazer musical, tal como compreender quais as necessidades específicas para o trabalho com este grupo etário, que envolve tanto adultos quanto idosos, tornou-se também um desejo para mim. Nesse sentido, a aproximação às práticas musicais de adultos e idosos apresenta-se como possibilidade de expansão de minhas próprias práticas pedagógico-musicais.

## **1.2 Aproximação ao campo**

A prática musical sempre esteve em destaque dentro das atividades da Igreja Batista<sup>2</sup> já que, ao longo dos anos, grupos instrumentais de diferentes características e idades sempre acabam se formando. Procurei encaminhar minha pesquisa para algum dos grupos da igreja que apresentasse as características desejadas, priorizando o envolvimento de pessoas adultas e idosas na aprendizagem de instrumentos musicais. No entanto, para minha surpresa e frustração, quando havia decidido com qual dos grupos realizaria a pesquisa, recebi a informação de que o mesmo se desfaria. A partir desse momento, comecei a busca por um novo campo. Essa procura contou com a ajuda dos colegas que cursavam o componente de Pesquisa em Educação Musical e que, cientes de minha temática, procuraram apontar sugestões de vários conjuntos musicais da cidade de Bagé. Considerei três

---

<sup>2</sup> Miriã Oliveira, em 2016, realizou pesquisa que traz como título “A formação musical dos professores de música na IBC Bagé”, dando visibilidade acadêmica às práticas musicais dentro do contexto da Igreja Batista na cidade de Bagé/RS.

delas, as quais pretendia conhecer. Os grupos reuniam-se em dias diferentes: na sexta-feira, durante o período da noite, no sábado à tarde e no domingo pela manhã e intervalo do meio dia. Sentia-me ansiosa para definir com qual desses grupos faria minha pesquisa. Dessa maneira, assim que concluímos nossa aula, numa manhã de sexta-feira, logo após receber as sugestões, desejei conhecer o primeiro grupo, que se reunia naquele dia da semana, à noite. Ao chegar ao local indicado, não vi nenhuma movimentação. Busquei informações com os moradores que se encontravam sentados em frente às suas casas. Descobri que o grupo só atua durante o período de verão, entrando em recesso logo que os dias de frio se iniciam. Considerei que, para o desenvolvimento de minha pesquisa, precisaria de uma atuação mais permanente do grupo. No dia seguinte, fui em busca de outro dos grupos sugeridos pelos colegas. Os músicos se reuniam aos sábados, na parte da tarde. Logo que cheguei, me senti tão encantada com o grupo, que logo me decidi por ele, desconsiderando a terceira sugestão.

O grupo musical escolhido denomina-se *Confraria do Samba* e desenvolve suas práticas musicais em frente a uma lancheria localizada no centro da cidade. Esse grupo, formado por adultos com idades que variam entre 18 e 70 anos toca, como gêneros musicais, o samba e o pagode, acompanhados por instrumentos percussivos e cavaquinho. Um dos primeiros conflitos vivenciados por mim, ainda que eu tenha me encantado com o campo, esteve relacionado à relutância e incerteza quanto à escolha, pois se tratava de um grupo de práticas musicais bem distintas das quais estava acostumada a acompanhar. Como musicista, sempre estive inserida em um contexto de orquestra, trabalhando repertórios que se vinculam, em geral, à música de concerto, por meio de processos em que se faz necessária a figura do professor e do aluno, regente e músicos, e o uso da partitura como símbolo prioritário para o desenvolvimento dessa prática. Porém, foi no momento em que passei a me desprender daquilo que queria ver que então pude perceber, de fato, o campo escolhido. A partir das leituras que realizei durante esse período, sobre pesquisa qualitativa, observações de campo e entrevistas, bem como o contato com autores da revisão de literatura que se tornaram meus referenciais teóricos, aos poucos fui instrumentalizando meu olhar e conseguindo abrir-me às perguntas que o próprio campo me vinha sugerindo.

### 1.3 Revisão de Literatura

Para a revisão de literatura foram consultados Anais da Abem e investigações cujos temas considerei convergentes à minha temática. Assim, os estudos de Schmeling (2005), Marques (2011; 2014), Prass (2004), Ribas (2006), Silva (2012) e Gomes (1998) destacaram-se trazendo reflexões sobre pontos que tangenciam o foco escolhido para esta pesquisa e que, à época da revisão, achava que pudessem ajudar a compreender questões emersas do campo empírico. Na apresentação da revisão de literatura explicito as temáticas que considerei convergentes à minha nas pesquisas de cada um dos autores/as citados/as.

Para além da aula sistematizada na escola regular, em escolas específicas ou ainda em projetos de música, a aprendizagem musical pode resultar de diferentes práticas coletivas ou individuais, como aborda Schmeling (2005). Em sua dissertação, a autora buscou compreender de que forma cinco jovens aprendem, por meio das mídias eletrônicas. Descreveu o envolvimento dos jovens colaboradores da pesquisa com as variadas mídias eletrônicas e estudou como ocorrem as aprendizagens vocais através desses recursos. Para a autora, há diferentes formas de se aprender e fazer música, e uma das maneiras em expansão, especialmente entre adolescentes, tem sido a partir das mídias, pois através delas é possível cantar, escrever arranjos, conhecer músicas. Schmeling (2005) destaca a imitação como um dos recursos metodológicos mais utilizados para as aprendizagens músico-vocais, seja por meio auditivo – através da escuta atenta da colocação vocal –, ou visual – por meio das *performances* dos cantores em clipes. Os jovens se apropriam das mídias para se desenvolverem em suas práticas junto ao grupo de pares com os quais fazem música.

Marques (2014) ressalta a valorização da velhice como uma fase de aprendizagens. Sua pesquisa de mestrado teve como fontes de dados as experiências musicais vividas e relatadas por dez idosas integrantes de um mesmo coral. Para a autora, as “experiências musicais a partir de lembranças de idosas parecem poder mostrar uma construção com a música que foi feita com o passar dos anos, o que possibilit[ou] refletir sobre o que foi vivido” (MARQUES, 2014, p. 26). Sendo assim, foi possível compreender os processos de aprendizagens gerados a partir daquilo que foi experienciado, bem como a maneira como esses processos ocorreram, tendo se tornando parte importante na vida dessas idosas. O estudo traz,

ainda, a questão do resgate da qualidade de vida, por meio da música, para esse público. Dessa maneira, no início de minha pesquisa, também almejava compreender, a partir das trajetórias vivenciadas pelos participantes da roda de samba, suas relações com a música, buscando perceber possíveis contribuições para as atuais aprendizagens musicais. A possibilidade desse caminho da pesquisa, entretanto, foi abandonada, visto que o tempo disponível para a realização do TCC<sup>3</sup> não permitiria tal imersão em profundidade.

A aprendizagem musical a partir da prática coletiva de crianças, jovens, adultos e idosos em uma bateria de escola de samba foi tema do estudo de Prass (2004). A autora procurou compreender como se davam os processos de ensinar e aprender, no contexto de uma escola de samba, narrados a partir de sua própria vivência, como pesquisadora e integrante da bateria da “Bambas da Orgia”. Os ensaios da escola aconteciam em diferentes grupos, espaços e tempos. Cada grupo constituía diferentes alas, denominadas: “bateria-show” – formada por jovens e adultos com mais experiências musicais; “segunda-bateria” – formada por jovens e adultos ainda em processo de aprendizagens iniciais e “bateria-mirim” – composta por crianças de até 13 anos de idade. Há aspectos de sua investigação que ajudaram na discussão de minha temática, já que também trabalhei com colaboradores de pesquisa de diferentes gerações. De forma mais próxima a meu foco de pesquisa – além de ter investigado um grupo com proximidade de gênero musical – a autora apresenta as metodologias de aprendizagens musicais empregadas pelos participantes da pesquisa, destacando-se a imitação e a repetição em meio à prática musical (PRASS, 2004, p. 150). Conforme os resultados da pesquisa, os envolvidos aprendem observando e reproduzindo, desenvolvendo, dessa forma, suas próprias maneiras de tocar. Destaca-se a valorização da vivência musical como uma forma de aprendizagem, e a importância do “aprender fazendo”. Dessa maneira, seu estudo aponta a prática no coletivo, no envolvimento com outros músicos como um dos processos necessários para a construção de determinados saberes.

Essas aprendizagens também estão presentes em ambientes que envolvem indivíduos de diferentes grupos etários, como investigado por Ribas (2006) em sua tese “Música na educação de jovens e adultos: Um estudo sobre práticas musicais

---

<sup>3</sup> Trabalho de Conclusão de Curso

entre gerações”. A autora aborda a importância da educação e da inter-relação social que se dá por meio da interação entre jovens e adultos. A pesquisa foi realizada em uma turma da EJA<sup>4</sup>, na escola CMET<sup>5</sup> Paulo Freire, em Porto Alegre, tendo empregado como técnicas para produção de dados observações nas oficinas de música e entrevistas com estudantes entre 21 e 78 anos. A autora, em sua investigação, buscou unir três eixos: EJA, intergeração e práticas musicais. Trazendo aspectos relacionados aos processos de aprendizagens dentro de um contexto que reúne “jovens”, “adultos” e “idosos”, ressaltando as diversidades não apenas culturais e geracionais, mas também musicais, voltando seu olhar para compreender de que forma essa interação é capaz de contribuir para a aprendizagem musical. Resultados da pesquisa apontam a relação entre gerações como significativa nos processos de aprender e ensinar. Conforme a autora, “todos nós, com nossas diferenças, em diferentes tempos etários, temos muitas coisas a oferecer e a aprender em nossas interações sociais/musicais” (p. 186). Ribas (2006) traz, em sua pesquisa, questões observadas no convívio desses alunos em sala de aula, assim como fora dela, quando o grupo se reunia para atividades extras, como nas oficinas de música. A leitura do trabalho da autora, bem como os primeiros contatos com meu campo suscitaram-me questionamentos sobre possibilidades de aprendizagens intergeracionais, já que as faixas etárias dos participantes da roda de samba mostraram-se bastante diversas.

Silva (2012), procurando compreender como ocorrem as aprendizagens musicais no ambiente da Orquestra Sinfônica Camargo Guarnieri<sup>6</sup>, também refletiu sobre questões que convergem diretamente para minha investigação. A autora discute as aprendizagens musicais durante os momentos de ensaios, procurando destacar quem ensina e quem aprende naquele contexto de preparação de obras musicais para a *performance*. Os resultados da pesquisa de Silva (2012) apontam que, além do maestro, figura condutora dos ensaios, essas aprendizagens também ocorrem pelas trocas entre os próprios músicos, “sendo potencialmente capazes de ensinar/aprender ou aprender/ensinar” (SILVA, 2012, p. 128).

---

<sup>4</sup> Educação de Jovens e Adultos

<sup>5</sup> Colégio Municipal de Educação do Trabalho

<sup>6</sup> Orquestra pertencente à Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

A autora, ao descrever como ocorrem as aprendizagens entre os próprios músicos, destaca os “sinais”, utilizados para a compreensão daquilo que se deseja realizar, utilizados como técnicas mediadoras para a aprendizagem:

No ensaio, estão envolvidas as linguagens que são verbais, as linguagens gestuais ou corporais, e essas linguagens estão interligadas à linguagem musical, que tem relação com a compreensão da partitura, com a compreensão do repertório. Nesse sentido, os músicos estão lidando, no ensaio, com toda essa estrutura de linguagem (SILVA, 2012, p. 110).

O convívio entre os músicos e a prática de tocarem juntos contribui para a compreensão destes sinais, que diferem em cada grupo social. Como ressalta em sua pesquisa, o aprender não se dá apenas quando tocam, mas também por ouvir outros músicos tocando. A pesquisa de Silva (2012) foi inspiradora para a primeira organização dos dados emersos das observações iniciais do campo e das “conversas” com alguns integrantes do grupo.

O estudo de Gomes (1998), sobre a formação e a atuação de músicos de rua traz reflexões acerca do espaço ocupado pelos músicos durante as práticas musicais. Seus colaboradores de pesquisa tocam em praças, calçadas, esquinas e esses diferentes espaços interferem em suas formas de atuação, assim como em suas posturas em relação ao “público”. O autor buscou compreender as aprendizagens dos músicos por meio das histórias de vida de cada um. Para Gomes (1998), as vivências musicais ao longo da vida, em diferentes contextos – ainda que não de forma tão direta, como para alguns de seus colaboradores – responde, muitas vezes, a questões sobre as aprendizagens atuais desses músicos, já que, “a aprendizagem depende das oportunidades vividas” (GOMES, 1998, p. 128). Resultados da pesquisa ressaltaram que a maneira como os músicos se desenvolvem em relação a seus instrumentos musicais e até mesmo ao repertório, em suas atuações, está ligada às histórias e oportunidades de vivências musicais ao longo de suas vidas. Logo em meus primeiros contatos com o campo, acreditava que alguns aspectos relacionados à prática musical e ao espaço de atuação dos músicos que colaboraram para a investigação do autor talvez pudessem ajudar a compreender meu campo empírico que também traz o espaço da rua como arena de formações e atuações musicais.

A investigação a que me propus procurou, como objetivo geral, compreender as práticas músico-educativas de integrantes do grupo *Confraria do Samba*, na

cidade de Bagé/RS. Como objetivos específicos, buscou evidenciar as motivações que levam a essa prática musical e desvelar como ocorrem as aprendizagens dos integrantes do grupo.

A monografia tem cinco capítulos. No capítulo 1, introdução, abordei sobre o que me levou a me aproximar do tema e do campo empírico, apresentei a revisão de literatura realizada e trouxe, ainda, os objetivos da pesquisa.

A seguir, no capítulo 2, trago os referenciais teóricos nos quais procuro fundamentar a pesquisa, e que ajudam a compreender o samba como ambiente de interação social e de trocas de conhecimentos, além de autores cujos estudos tratam sobre formas de aprendizagens musicais e também sobre a abordagem qualitativa em pesquisa. Exponho a metodologia utilizada na investigação, descrevendo e refletindo sobre os caminhos percorridos.

Uma breve apresentação do grupo *Confraria do Samba*, bem como de cada interlocutor da pesquisa e seu envolvimento com o fazer musical são realizadas no capítulo 3. Neste mesmo capítulo, trago a organização musical do grupo e as motivações de seus integrantes para a prática musical.

No capítulo 4 apresento as diferentes formas de aprendizagens do/no grupo, trazidas pelos entrevistados e percebidas em campo. Por fim, no capítulo 5, apresento as considerações finais do estudo.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

### 2.1 A roda de samba como âmbito de interação social e troca de conhecimentos

O ambiente do samba caracteriza-se por agregar, possibilitar encontros. Para além de um fazer musical, é visto como um espaço social. Para Meirelles (2014), o ambiente das rodas de samba, é visto como “casa”, possuindo características de um ambiente familiar em que os participantes se encontram em um perceptível clima de proximidade.

A prática musical contida em ambientes sociais como nas rodas, sejam elas de samba, choro ou outras, envolve, muitas vezes, desconhecidos ligados a um mesmo fazer, onde todos cantam ou tocam, expressando, com isso, gostos semelhantes, provocando a sensação de pertencimento a um local ou espaço, por meio de um fazer em comum.

É o próprio prazer contido nas práticas de cantar, dançar, dentre outras que tornam as rodas de samba um espaço de interação, contribuindo não apenas com o lazer, mas para o próprio “desenvolvimento pessoal e social” de cada indivíduo envolvido nessas práticas (ALVES, 2007, p. 3).

Ainda que existam regras e a tradição presentes nas rodas de samba, cada local desenvolve sua própria característica e tem suas normas de funcionamento próprias. Alves (2007) aponta essas diferenças como um fator lúdico em seu desenvolvimento:

A roda de samba possui um caráter de imprevisibilidade que a aproxima do jogo e [...] isso, dentre outros fatores, a torna lúdica. Além disso, os sujeitos que ali estão são movidos pelo seu desejo e satisfação, podendo criar suas próprias regras (ALVES, 2007, p. 23).

A roda de samba traz consigo um referencial da cultura afro-brasileira e é, de certa forma, a continuidade das rodas de samba que ocorriam desde os tempos das tias baianas<sup>7</sup>, cujas características são:

---

<sup>7</sup> As “tias” baianas eram idosas que, junto à comunidade baiana formada, em geral, por escravos alforriados e migrados da Bahia para o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, “exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer”. A mais famosa foi a casa de Tia Ciata (SANDRONI, 2001, p. 87).

A organização dos sambistas em forma de roda, em volta de uma mesa, em geral regada a cerveja e cachaça; a utilização de instrumentos tradicionais como o pandeiro, a cuíca, o reco-reco, o cavaquinho, etc.; a interação dos músicos com aqueles que se posicionam em volta da roda, que participam com canto, dança e palmas, não sendo meros expectadores (MEIRELLES, 2014, p. 107).

A roda é constituída não apenas por músicos e cantores, mas comumente por um número extenso de envolvidos, contribuindo com papéis importantes nesse fazer musical e também social das rodas de samba. Há os que acompanham com palmas, os que participam das conversas, os que servem comidas e/ou bebidas e até os que dançam. Pessoas de diferentes culturas e crenças que, como descreve Alves (2007, p. 23), têm suas diferenças mascaradas “na rede de sociabilidade criada nas rodas de samba”.

## 2.2 Formas de aprendizagem musical

### 2.2.1 Por meio da observação, imitação e repetição

É a partir da própria vivência em meio à prática que o conhecimento passa a ser desenvolvido. Conforme Prass (2004), que desenvolveu pesquisa junto a uma escola de samba, “quem ensina é a vivência socializadora na quadra” (PRASS, 2004, p. 138). Os saberes passam a ser estimulados quando os indivíduos estão inseridos no contexto musical. No espaço da escola de samba em que a autora realizou sua pesquisa, não há uma figura estipulada como a transmissora de conhecimentos: “muitos ensinam, mas a ninguém está posto, de maneira estanque, o papel de ensinar” (PRASS, 2004, p. 138).

Os ingressantes na bateria da escola de samba passavam a integrar a *segunda bateria*, onde os primeiros processos de aprendizagem vivenciados encontravam-se na busca pelo convívio no espaço, participando, assistindo e ouvindo os ensaios. Nessa interação, alguns já procuravam repetir a batida que observavam dos músicos, em latas ou até mesmo no chão, passando a participar da bateria, oficialmente, conforme fossem se sentindo “aptos”.

Os ensaios da *segunda bateria*, por envolver iniciantes, contavam com a presença da *bateria Show*, que era formada pelos integrantes mais experientes. As baterias eram dispostas uma em frente à outra para que os que estivessem

aprendendo pudessem observar a batida correta a ser realizada. Já no ensaio da *bateria mirim*, as aprendizagens estavam diretamente relacionadas à prática de “tocar junto”, trabalhando a pulsação coletivamente. As crianças passavam a tocar seus instrumentos recebendo, em alguns momentos, algumas orientações dos mestres de ensaios.

A relação de aprendizagem pelo convívio com a família é algo muito presente nas descrições dos envolvidos à pesquisadora. Uma das mães entrevistadas considera que seu filho aprendeu “sozinho”. A pesquisadora descreve como ocorre o “aprender sozinho”, e o que contribui para que essa apreensão musical possa acontecer. Tal aprendizagem ocorre de forma indireta, envolvendo o incentivo familiar assim como o próprio convívio na quadra, responsável por seu estímulo. Um dos mestres de bateria descreve o convívio na família, ouvindo seu avô tocar um instrumento musical, bem como a escuta de sambas nas rádios como incentivos ao gosto pelo gênero. Como ressalta a autora, não se trata de algo inato ao ser humano, mas sim de uma prática músico-pedagógica que é incentivada a partir do próprio meio cultural dos indivíduos.

As técnicas para o desenvolvimento da autoaprendizagem diferem para cada músico, ainda que tomem por base a observação, a prática e a percepção auditiva. No processo de “aprender fazendo”, cada músico busca desenvolver a sua própria forma de execução. Em sua experiência como ritmista na bateria da escola, Prass (2004) afirma ter buscado explicações verbais sobre as melhores técnicas para que pudesse realizar os toques e as sonoridades esperadas para o instrumento. Compreende, no entanto, que é experimentando e procurando sozinho pelo som desejado que passa a desenvolver não apenas a técnica, mas seu próprio jeito de tocar: “Fui compreendendo que cada um, de certa maneira, inventa sua própria técnica e seu próprio aprendizado, na medida em que vai tentando alternativas até encontrar uma que funcione e então passa a adotá-la” (PRASS, 2004, p. 139).

Alguns participantes procuram concentrar sua prática musical no espaço da escola, já que outros ensaios e a prática dos instrumentos em suas casas ou em contextos longe do grupo perdem o sentido. Na quadra, o tocar adquire significado, dando sentido à prática, contribuindo para a aprendizagem: “É nas trocas, na observação do outro, que se aprende” (PRASS, 2004, p. 140).

A vivência na quadra fomenta novas aprendizagens, que só por meio da prática passam a existir. Não apenas os ritmistas aprendem com seus mestres, mas

os próprios mestres com os ritmistas que, por conta dos desafios de aprendizagem, passam a buscar novas adaptações e estratégias de ensino. Esses momentos contribuem para o desenvolvimento de novos saberes.

Para Prass (2004), o ensino e a aprendizagem podem ocorrer praticamente sem a “intervenção de palavras” que dizem como e o que fazer, mas se dão, de forma prioritária, por meio da imitação, improvisação e do próprio corpo:

A transmissão ocorre basicamente através de sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopéias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais. Ensina-se música musicando (PRASS, 2004, p. 149).

A imitação é um dos recursos de aprendizagem mais utilizados em contextos de prática musical. Ela está normalmente ligada à repetição, seja de trechos específicos ou de músicas inteiras, que produzirá o aperfeiçoamento e a qualidade da execução. Repetir permite a compreensão de determinadas habilidades técnicas e auxilia na memorização de frases e padrões rítmicos. A imitação também é vista como um “estágio de aprendizagem”, acontecendo previamente à improvisação e à criação, pois é a partir da compreensão do que deve realizar que o executante passa a desenvolver seu próprio jeito de tocar:

No caso da aprendizagem musical, a imitação engloba uma escuta imitativa que acompanha a observação dos gestos de maneira simultânea, trabalhando internamente com imagens aurais que são recursos que serão acionados sem a presença do imitado, à medida que o imitador construiu internamente essas referências (PRASS, 2004, p. 151-152).

Outra forma de aprendizagem, descrita pela autora, está na improvisação. Nos ensaios da bateria existiam duas maneiras de realizá-la. Uma delas acontecia simultaneamente ao som geral produzido pela bateria, onde os ritmistas faziam pequenas “variações” do ritmo que vinham tocando, com cuidado para que este não “atravessasse”. Os responsáveis por esses toques diferenciados eram aqueles ritmistas que já tinham desenvolvido certa “maturidade musical”. Em outra forma de improvisação, num determinado momento pré-estipulado, o improvisador ganhava destaque para a realização do improviso. Para os envolvidos na pesquisa, improvisar não é algo que depende do instrumentista, mas sim do instrumento, pois nem todos os instrumentos exercem essa função (PRASS, 2004, p. 157).

O corpo é um dos elementos relevantes destacados na aprendizagem, no espaço da escola de samba. “Na ausência de uma partitura para guiar a *performance*, cantar e dançar são os elementos responsáveis pela excelência da [mesma]” (PRASS, 2004, p. 159). O corpo é uma das principais formas de expressão dentro da escola de samba. A pesquisadora aponta a referência dos movimentos no corpo como um recurso para contribuir na marcação do pulso em uma execução coletiva.

Nos ensaios da bateria, o corpo é uma forma de também delimitar o tempo das pausas, surgindo “sons gestuais”. Na investigação realizada por Prass (2004), enquanto um naipe esperava sua entrada, acompanhavam com gestos os ritmos que estavam sendo executados pelos outros naipes, enquanto aguardavam para voltar a tocar novamente.

A autora relaciona, ainda, as aprendizagens àquilo que as motiva. É preciso que as aprendizagens venham a ter um significado, que “os conhecimentos que desejam ser transmitidos [estejam] ligados a práticas sociais reais” (PRASS, 2004, p. 165).

### 2.2.2 Por meio das mídias

As mídias são recursos utilizados na autoaprendizagem musical, principalmente entre os jovens. Schmeling (2005) e Corrêa (2016) discutem aspectos dessa forma de aprender, com base em suas pesquisas, ambas realizadas com grupos de adolescentes.

É a partir das motivações e interesses em aprender algumas músicas específicas, que os jovens procuram desenvolver suas aprendizagens. Uma das ferramentas mais utilizadas tem sido a própria *internet*: na busca por informações, os jovens passam a compreender aspectos técnicos utilizados na prática de seus instrumentos. Corrêa (2016), em sua pesquisa, procurou descrever como aconteciam as aprendizagens de violão, de cinco jovens observados, sem a presença de um professor. Os jovens participantes descreveram como procediam para que pudessem aprender uma música específica; eles procuravam “tirar” a música com o auxílio da “imitação” e da “experimentação”. As mídias também contribuem para o desenvolvimento das motivações. É a partir das músicas que ouvem nas trilhas sonoras de filmes ou através de alguma música tocada em rádio

que os jovens buscam sua aprendizagem, utilizando para isso a própria *internet* como fonte de pesquisa (SCHMELING, 2005).

A imitação – assim como a observação – passa a ser apontada pelos dois autores como um dos recursos utilizados para a autoaprendizagem. Os jovens procuravam observar outros músicos para que pudessem desenvolver parâmetros técnicos. Além da observação, por meio da prática buscavam o som mais semelhante ao que estivessem ouvindo: “a prática da reprodução e da imitação [ia] levando às descobertas” (CORRÊA, 2016, p. 17). Os jovens procuram pesquisar materiais como tablaturas, cifras e outros que auxiliam em suas práticas no instrumento.

### **2.3 A abordagem qualitativa de pesquisa e os instrumentos de produção de dados**

A pesquisa foi desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa. Para Bogdan e Biklen (1994), esse tipo de investigação

exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 49).

Assim sendo, aproximei-me da roda de samba procurando compreender todas as possibilidades para o desenvolvimento da pesquisa, construindo os dados a partir daquilo que vinha sendo percebido do campo (BOGDAN; BIKLEN, 1994).

Uma das técnicas de produção de dados que foi empregada é a da observação não participativa, porém, levando em consideração a impossibilidade de uma “invisibilidade” em campo, já que, assim como aponta Melucci (2005, p. 37), “cada observação é uma intervenção”. Ainda assim, procurei manter um distanciamento do campo, evitando, sempre que possível, a interação musical com os integrantes, durante os encontros, limitando-me a observá-los. No entanto, como lembra o autor, o campo empírico é um espaço de relações sociais em que tanto o pesquisador quanto o próprio campo empírico sofrem modificações (MELUCCI, 2005). Assim, a pesquisa qualitativa precisa considerar essa mútua interferência pesquisador e campo, já que não existe neutralidade no processo.

Outra técnica utilizada no processo de produção de dados foi a da entrevista. Para Poupert (2010, p. 216), “a entrevista é uma forma de compreender e interpretar as realidades”, pois se entende que é a partir da perspectiva daqueles que integram o ambiente pesquisado que as questões em relação ao campo podem ser melhor compreendidas. Bogdan e Biklen (1994) também consideram que, por meio da entrevista, é possível compreender o campo a partir do olhar do sujeito, já que a entrevista “é utilizada para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 134).

Desde o final do ano de 2016, quando da aproximação ao campo, por ocasião da finalização do componente curricular Pesquisa em Educação Musical, conforme mencionado anteriormente, procurei conhecer o grupo. Busquei, por meio de observações de práticas musicais e de “conversas”<sup>8</sup> com alguns de seus integrantes, perceber que questões emanavam do campo, o que me possibilitou a elaboração das questões de pesquisa.

A fim de evitar possíveis constrangimentos, interferindo na prática do grupo, não fiz uso de câmeras de vídeo e bloco para anotações. Das observações das práticas musicais do grupo *Confraria do Samba* realizadas, oito delas foram descritas e analisadas a partir dos diários de observações.

Os diários de observações foram escritos assim que saía do campo. Para sua elaboração, procurei refletir sobre o que observava, tentando perceber quem ensinava e/ou aprendia. Em minhas primeiras idas ao grupo, encontrei grande dificuldade para perceber as questões relacionadas às aprendizagens musicais dentro daquele espaço. Como descrito no diário a seguir, foi preciso uma sensibilização do olhar de pesquisadora:

Pensei muito em como poderia desenvolver a escrita deste terceiro diário. Decidi não conversar com ninguém e apenas observar, mesmo estando consciente de todas as questões de interferência que minha presença faria na cena, desejei ficar de fora. Preocupava-me em estreitar meu olhar, enxergar algo além do que me permitia e me era permitido ver através das falas deles (os músicos). Era tão simples perceber as relações sociais por meio desta prática que eles desenvolviam, mas desejava ver como era possível aprender e ensinar dentro deste cenário, onde a música é uma arte em que não se definem os papéis de quem ensina ou daquele que aprende. Um fazer

---

<sup>8</sup> Fala não direcionada, entre pesquisadora e colaborador, sobre o grupo de samba e suas trajetórias de formação musical.

musical sem professor ou aluno (Diário de Campo, em 07 de janeiro de 2017).

Passar a perceber as trocas de conhecimentos musicais naquele contexto só se tornou possível a partir das orientações e das leituras na área da Educação Musical. A tabela, a seguir, descreve as datas e o tempo de observações em campo:

**Tabela 1: Observações**

DATA	DURAÇÃO
26/11/16	4h
10/12/16	3h
07/01/17	3h
01/04/17	4h20min
29/04/17	4h
06/05/17	3h30min
17/07/17	3h40min
22/07/17	3h

**Fonte: a autora**

Para as “conversas”, foram escolhidos integrantes do grupo dentre aqueles que participam desde o seu “início” e também foi ouvido um dos integrantes mais jovens. As “conversas” foram gravadas e transcritas.

A tabela, a seguir, apresenta, de cada “conversa”, sua data de realização, quem são os interlocutores, suas idades, profissões e a duração do encontro. Foram realizadas três conversas, envolvendo dois dos participantes mais idosos e um dos mais jovens integrantes do grupo:

**Tabela 2: “Conversas”**

DATA	INTERLOCUTORES	IDADE	PROFISSÃO	DURAÇÃO
29/03/17	Jossué	65 Anos	Orçamentista	1h11min06s
09/04/17	Cristian	23 Anos	Porteiro	20min17s
18/05/17	Sérgio	61 Anos	Contador	1h36min39s

**Fonte: a autora**

Para as “conversas” não foram estruturados roteiros, permitindo ao interlocutor a liberdade de também conduzir o assunto, para que fosse possível a mim, pesquisadora, conhecer aspectos do grupo através do olhar de cada um dos colaboradores, assim como suas trajetórias musicais. As “conversas” não apenas me ajudaram a formular as questões de pesquisa, como passaram a indicar os futuros colaboradores da mesma.

Para as entrevistas foi elaborado um roteiro, separado em quatro blocos temáticos, contendo um número variado de perguntas cada um. As temáticas, por blocos, foram assim organizadas: Bloco I – Formações musicais anteriores de cada entrevistado; Bloco II – O que é ensinado/aprendido no grupo; Bloco III – Quem ensina e quem aprende na roda de samba; Bloco IV – Motivações para o desenvolvimento da prática musical. Ainda que as entrevistas fossem conduzidas através de um roteiro de perguntas, busquei tornar aquele um momento não fechado somente nas perguntas; semelhante às “conversas”, procurei possibilitar ao entrevistado a liberdade de falar sobre quaisquer temáticas relacionadas ao grupo. A tabela, a seguir, apresenta as datas em que ocorreram as entrevistas, assim como os nomes de seus interlocutores, suas idades e o tempo de duração de cada uma:

**Tabela 3: Entrevistas**

DATA	INTERLOCUTORES	IDADE	DURAÇÃO
18/07/17	Juliano	30 Anos	1h19min32s
31/08/17	Sérgio	61 Anos	1h50min22s
30/09/17	Cristian	23 Anos	1h17min
30/09/17	Claudio (Japonês)	65 Anos	2h46min41s
30/09/17	Jossué	65 Anos	2h46min41s

Fonte: a autora

Os participantes da pesquisa foram cinco: dois dos mais jovens integrantes do grupo e três dos mais antigos, com idades entre 23 e 65 anos. Embora compreenda que se trate de um número elevado de participantes para uma investigação voltada a um TCC, não pude excluir integrantes do grupo que, a todo tempo, no campo, perguntavam-me sobre a pesquisa e que demonstravam envolvimento e orgulho em participar. Assim, por questões éticas, procurei não frustrar ninguém. Com a licença dos interlocutores participantes da pesquisa, foram mantidos seus nomes reais.

As experiências vivenciadas nas entrevistas foram registradas em diários, também utilizados como fontes de dados. Para a análise dos dados foi realizada a categorização dos materiais obtidos por meio das observações, das “conversas”, das entrevistas e seus diários, procurando compreendê-los a partir dos autores que fundamentam a pesquisa. Segundo Bogdan e Biklen (1994), a análise de dados possibilita a compreensão dos materiais encontrados:

A análise de dados é o processo de busca e de organização sistemático de transcrições de entrevistas, de notas de campo e de outros materiais que foram sendo acumulados, com o objetivo de aumentar a sua própria compreensão desses mesmos materiais e de lhe permitir apresentar aos outros aquilo que encontrou (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 49).

A categorização dos dados coletados foi realizada a partir de uma leitura atenta das entrevistas, “conversas” e diários tanto de observações quanto de entrevistas, que indicaram possíveis temáticas emergentes a serem analisadas e trabalhadas. Essas temáticas foram separadas em tabelas, por subtítulos, e por cores diferentes, e cada trecho do material de campo foi ali organizado. Segue um excerto:

**Tabela 4: Codificação dos dados**

<b>APRENDIZAGEM POR MEIO DA PERCEPÇÃO AUDITIVA E DE CONVENÇÕES</b>
[quando há instrumentos iguais] um brinca mais, o que sabe fazer mais o ritmo desdobra e o outro vai na reta! (SERGIO)
É que na verdade a gente vai pegando porque a música ela já vem e ai o cara... e normalmente... Ai é a percussão que da a parada, né?! Quem faz isso, quem nos deu essa dica foi de... foi o Chiquinho! O Chiquinho dava aquela parada sempre, tem músicas que tem que parar o instrumental e segue só o... (SERGIO)
Não, as paradas a gente sempre tenta.. o cavaquinho a gente sempre tenta fazer com que a percussão pare né, da uma.. por exemplo, da uma parada no meio da música, e tu vai fazer aquela parada assim, “Oh A PARADA!” todo mundo para, ai o cavaquinho segue e eles seguem ao mesmo tempo. Acho que o tempo da música a maioria sabe ali, todo mundo sabe tocar alguma coisa, acho que não tem mistério ali. (JULIANO)
Quando ta perto de terminar. Claro, que eu dou uma deixa no cavaquinho, tem que ter uma deixa no cavaquinho! Para o pessoal se ligar, o pessoal que ta tocando os instrumentos, a percussão, pra parar! (JULIANO)
...a gente sabe quando está bem, e quando está fora, se nota isso ai de ouvido! (JOSSUÉ)

Fonte: a autora

Observadas as categorias ou temáticas, passei a realizar uma análise descritivo-reflexiva, procurando relacionar as temáticas aos autores que fundamentam a pesquisa.

### **3 A CONFRARIA DO SAMBA**

O grupo *Confraria do Samba* é formado por integrantes de diferentes idades, variando entre 18 e 70 anos. Trata-se de uma reunião entre amigos, que acontece há cerca de 10 anos, no mesmo local, em frente à lancheria da Elis, no centro da cidade de Bagé/RS. Nas tardes de sábado, o mesmo grupo de amigos encontrava-se para “relaxar” após expediente de serviço. Inicialmente, o grupo era constituído por apenas três integrantes que, em um determinado dia, perguntaram à proprietária da lancheria, Elis, e à sua sócia, se poderiam tocar seus instrumentos musicais enquanto estavam reunidos ali. Elis prontamente concordou com o pedido dos senhores, ainda que sua sócia discordasse, dizendo que fariam “barulho ali na frente”. Elis argumenta ter aceitado o pedido porque não se incomoda com a música, já que sempre esteve envolvida em contextos musicais, em sua família, onde há músicos e cantores. Ela mesma havia tomado parte em atividades corais, na cidade, durante um período de sua vida.

#### **3.1 Integrantes do grupo, colaboradores da pesquisa: formações musicais e ingresso na *Confraria***

Segue breve apresentação dos integrantes da *Confraria do Samba*, participantes da pesquisa, e das formações musicais que antecederam sua participação no grupo.

##### ***Jossué Bandeira***

“Seu” Jossué tem 65 anos de idade e, além de ser um dos mais idosos, é também um dos integrantes mais antigos do grupo. É considerado pelos companheiros, tanto pelos mais novos quanto pelos mais velhos, como o responsável pela *Confraria do Samba*. Ainda que os termos “responsável” ou “líder” não sejam utilizados por eles, pois consideram o grupo um ambiente aberto, com restrições unicamente em relação ao comportamento social, é Jossué quem decide sobre todas as questões referentes à *Confraria*.

Ainda na adolescência, durante o período de dois anos, Jossué vivenciou a aprendizagem musical com presença de um professor de música. Recebia aulas de acordeom do pai de um amigo, em um estúdio de música que ficava localizado em

frente à sua casa. Relata que, antes de manter o contato com o instrumento, seu processo de aprendizagem era apenas teórico, o que contribuiu para que se sentisse desestimulado, pois, durante o primeiro e a metade do segundo ano, ainda estudava apenas de forma teórica. Em nossa “conversa”, relata suas frustrações durante essa aprendizagem, já que desejava aprender a tocar violão ao invés do acordeom, o que, segundo seu professor, não seria recomendável, pois se tratava de “instrumento de malandro” (“Conversa” em 29 de março de 2017, p. 16). Desistiu dos estudos musicais logo em seguida para, então, muito tempo depois, junto ao grupo *Confraria do Samba*, vivenciar práticas musicais. Jossué considera que sua aprendizagem instrumental só ocorreu por volta dos 60 anos, através de um amigo, participante do referido grupo e que lhe convidou a participar do mesmo. O instrumento utilizado por Jossué, no grupo, chama-se “surdinho<sup>9</sup>”, e somente ele o toca.

### **Cristian Soares**

Cristian tem 23 anos de idade e é um dos integrantes mais jovens da *Confraria do Samba*. Aos cinco anos de idade, ao receber aula de capoeira, sentiu despertar-lhe o interesse pelo pandeiro, pois seu professor o utilizava como instrumento acompanhador das atividades. Ao longo dos anos, o entrevistado passou a se envolver com o rock, atuando como vocalista. O contato com a banda motivou-lhe a estudar técnica vocal no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA), deixando aquele “fascínio” pela aprendizagem do pandeiro para desenvolver alguns anos mais tarde, na convivência com o grupo *Confraria do Samba*. Sua aproximação com o samba aconteceu logo após o falecimento de um dos integrantes da banda de rock. Com a perda do amigo, abandona o grupo e o gênero musical, passando a identificar-se com a *Confraria* e com o próprio samba.

Ao passar pelo local, em uma tarde de sábado, Cristian sentiu-se à vontade com as pessoas que se encontravam no ambiente da roda de samba, recebendo de imediato o convite dos demais para que tocasse junto a eles. Ainda que se sentisse inseguro para tocar, estando ainda em processo de aprendizagem na prática de seu instrumento, arriscou-se, tocando com uma intensidade mais baixa, até que passou a se sentir confiante. Desde seu primeiro contato, permaneceu integrado ao grupo,

---

<sup>9</sup> No decorrer do trabalho aparecerão, também, nas falas dos entrevistados, referências à cubana e rebolo, todos instrumentos de percussão.

não apenas nos encontros dos sábados, em frente ao bar da Elis, como também participando de todas as atividades extras propostas pelo grupo, como churrascos da turma, apresentação musical para os idosos da Vila Vicentina e participações em casamentos e aniversários de pessoas relacionadas ao grupo. O contato com a *Confraria do Samba* provocou, em Cristian, o desejo da realização do sonho de aprender o pandeiro.

### **Sérgio Nunes**

Sérgio tem 61 anos de idade. Assim como Jossué, Sérgio – mais conhecido como “Escova” – é um dos primeiros e dos mais velhos integrantes da *Confraria do Samba*. Sua interação no grupo acontece através da prática musical com o surdo, instrumento percussivo que compõe a atual formação. Porém, como uma das características do grupo está no “rodízio instrumental”, além de tocar surdo, Sérgio vivencia sua prática musical em outros instrumentos também, como o reco-reco e o tantã. Além desses, que toca com segurança, arrisca-se também no pandeiro. Ao longo de sua infância, esteve envolvido na prática da dança, incentivado por sua madrinha.

Sérgio procura antecipar, aos sábados, suas “obrigações” de trabalho. Para estar junto ao grupo, inicia mais cedo, nesse dia, as atividades ligadas à sua profissão. Em nossa “conversa” relatou que o desejo de aprender a tocar um instrumento musical aflorou durante o período em que esteve envolvido com os blocos carnavalescos formados no bairro Getúlio Vargas, onde sempre morou, na cidade de Bagé/RS. Nesses blocos, inicialmente, sua atuação aconteceu como passista, pois não conseguia desenvolver-se em nenhum instrumento musical. Mais tarde, tornou-se ainda o presidente da mais antiga escola de samba da cidade, denominada “Copacabana”. No entanto, foi somente a partir do convívio com seus colegas, na *Confraria do Samba*, que pode desenvolver a aprendizagem instrumental.

### **Juliano Miranda**

Juliano tem 30 anos de idade. Sua prática musical teve início ainda quando criança, tendo recebido de seu pai uma harmônica, na qual procurava executar melodias de canções que conhecia. Fazia isso por conta, sem auxílio de nenhum professor, como uma brincadeira. Aos 16 anos, passou a acompanhar um grupo de

amigos que atuava em uma banda, ajudando-os como *roadie*<sup>10</sup>. Certo dia, ao perceber o teclado em um canto, durante os ensaios da banda, Juliano tentou tocá-lo. Os amigos, ao perceberem o interesse e a maneira com que Juliano se desenvolvia na execução das melodias que tirava “de ouvido”, lhe propuseram o pagamento de aulas de teclado para que pudesse, oficialmente, integrar o grupo como tecladista. Juliano recebeu alguns meses de aula, no IMBA, passando a compreender conteúdos iniciais de teoria musical, como nome de notas e noções básicas sobre formação de acordes. Porém, seu professor precisou afastar-se para cuidar da saúde, e Juliano decidiu continuar sua aprendizagem por conta própria, procurando, por meio da prática com o grupo, desenvolver-se ao teclado. Após algum tempo, comprou um cavaquinho, de um colega de serviço. É pela praticidade em carregá-lo que Juliano começa a desenvolver sua aprendizagem no instrumento. Passa, logo em seguida, a participar do grupo *Confraria do Samba*, convite que foi feito por um dos participantes do grupo e que era amigo de Juliano.

O convívio com a *Confraria* estimula não apenas a sua prática no instrumento, mas propicia um enlace afetivo, tornando sua participação no grupo prioritária. Por exigência do seu trabalho na construção civil, como ferreiro, exigindo-lhe esforço com as mãos, Juliano sente dores fortes, e, para que isso não se torne prejudicial na sua prática com o instrumento, procura evitar tocar em outros lugares – o que lhe exigiria mais momentos de prática instrumental –, dedicando seu tempo ao grupo de amigos.

### ***Claudio Ximendes***

Claudio, ou como prefere ser chamado – Japonês –, tem 48 anos e desde pequeno vivenciou um ambiente musical, já que a maior parte de sua família envolvia-se com a prática musical, seja por meio de um instrumento ou do canto. Sua aprendizagem aconteceu ainda quando criança, ao observar seu pai ensinando violão à sua irmã. Japonês procurava observar atentamente as aulas, anotando as informações em um caderno, a fim de que pudesse praticar em um período em que seu pai não o visse. Certo dia, o pai, ao perceber sua estratégia de aprendizagem, passa a lhe ensinar o instrumento. O pai de Japonês era responsável por uma banda, cujos integrantes reuniam-se para ensaios, em sua casa. A aprendizagem de

---

<sup>10</sup> Apoio técnico da banda; lida também com a produção do palco, em shows musicais.

Japonês no cavaquinho deu-se através desses músicos, aos quais, sempre que tinha oportunidade, procurava perguntar a respeito do instrumento. Já adulto, a partir da permanência do contato com um dos músicos amigos de seu pai que integrava o grupo *Confraria do Samba*, Japonês passou a frequentar a roda, atuando como cavaquinista.

O convívio com amigos, familiares, dentre outros grupos sociais, de alguma forma – ainda que indireta –, foi citado, em algum momento, pelos entrevistados. Cristian, Juliano e Japonês vivenciaram alguma aprendizagem musical em períodos curtos de suas vidas. Já Jossué e Sérgio, dois dos integrantes mais velhos do grupo, tiveram a oportunidade de desenvolver essa prática apenas quando adultos, uma vez que, quando jovens, enfrentaram aprendizagens musicais frustrantes.

No início, o grupo limitava-se a três amigos que, ao saírem do expediente de trabalho, procuravam se reunir, na referida lancheria, e tocar seus instrumentos. Na medida em que outros amigos aproximaram-se, foram abrindo a participação e a integração na roda a eles também. Atualmente, o grupo abre espaço para que todos que queiram participar possam se aproximar, podendo passar a integrá-lo sem nenhum pré-requisito, sendo músico experiente ou com pouca experiência de prática musical. Não saber tocar um instrumento também não é um empecilho. Para os entrevistados, a chegada de novos integrantes contribui para que haja continuidade das atividades musicais da *Confraria*.

## **3.2 A organização musical do grupo**

### **3.2.1 O posicionamento dos músicos na roda**

É a presença do cavaquinista que dá início à roda de samba. Segundo os colaboradores, o músico que toca o cavaquinho é quem conduz as músicas que serão puxadas pela roda. É ele quem coordena, também, algumas das dinâmicas nas músicas, a partir de suas “viradas”<sup>11</sup> no instrumento; a partir delas, os demais já compreendem que algo irá acontecer, como, por exemplo, quando ocorrem as paradas dos instrumentos, deixando apenas as melodias das vozes.

---

<sup>11</sup> Mudança na sequência rítmica que vem desenvolvendo o músico, introduzindo uma batida diferente que atue como uma transição para trecho ou ideia diversa da que está sendo realizada na roda.

Ainda que se trate de um espaço mais descontraído, como eles próprios descrevem, os participantes procuram organizar-se de acordo com seus instrumentos, levando em consideração a necessidade específica de cada um. Para Juliano, um dos cavaquinistas, é importante que o rebolo esteja próximo de si, para que haja uma sincronia entre a percussão e a harmonia, tanto no ritmo como no andamento:

[...] Eu até, às vezes, tenho alguma preferência, sim! O rebolo, que é aquele [instrumento musical] grandão que o Jossué toca, fique do meu lado às vezes, que é pra eu poder escutar a batida, o ritmo! Que não é só o cavaquinho que dita o ritmo. A percussão dita a velocidade! Porque não adianta tu estar com o cavaquinho aqui [mostra o ritmo com a boca] e a percussão estar lá [indica outro andamento]... aí tu tem que seguir a batida da percussão. O rebolo estando do meu lado, que é o que marca o andamento da música, ali, estando do meu lado, se tá muito rápido eu digo: “segura um pouquinho!” (Juliano, entrevista em 18/07/2017)

Parece haver uma combinação tácita quanto aos lugares de cada instrumentista na roda de samba. Nela “há uma hierarquia que se demonstra no posicionamento dos músicos e dos outros participantes, nos sinais de comando e até nos instrumentos que cada um dos músicos toca” (ALVES, 2007, p. 22). Alguns instrumentos precisam estar mais afastados uns dos outros para que um não atrapalhe o ritmo executado pelo outro, como o caso do pandeiro. Quando há mais de um pandeiro na roda, Cristian, evita tocar muito próximo:

Quando tem mais de um pandeiro no samba, um não pode ficar ao lado do outro... é até engraçado, não se sabe o que acontece, apenas que atrapalha. Quando um está ao lado do outro, atrapalha o outro, tem que ficar um em cada ponta para não se atrapalharem, porque eu fico ouvindo o dele e eu escuto o meu e sai da estrada a música, sabe? Isso acontece mesmo e a gente sabe disso! (Cristian, entrevista em 05/09/2017).

Nos dias em que há mais de um mesmo instrumento percussivo, os próprios músicos procuram distribuir-se na roda de forma que não fiquem próximos demais uns dos outros, visando a um melhor resultado sonoro. Além de sentar mais afastado, Cristian procura diferenciar sua batida, deixando que o outro desenvolva um toque com mais preenchimentos, restringindo-se a uma marcação com poucos movimentos, denominada por ele de “partido alto”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Tipo de samba cantado em forma de desafio, com partes solo e um refrão em coro. No entanto, segundo Sandroni (2001, p. 89-90), já houve sambas cantados em desfiles de escolas de samba com

### 3.2.2 O que é tocado e como

Desde sua formação, a *Confraria* procura dedicar-se ao mesmo gênero musical, o samba, mais especificamente, o “samba de raiz”<sup>13</sup>. Com o passar do tempo, e o ingresso de integrantes mais jovens, o pagode e uma variedade de sambas passou a fazer parte do repertório. Ainda que a maioria dos integrantes, atualmente, desenvolva práticas musicais também em outros espaços, tocando outros gêneros musicais, na roda de samba essas músicas são executadas nos ritmos de samba ou pagode, já que a roda é, além de prática sociocultural, também “práxis comunicativa” entre gerações que cultivam o samba (MEIRELLES, 2014, p. 107).

Especialmente para os participantes mais antigos, a maneira de fazer samba, assim como a própria escolha do repertório, acontece a partir de um desejo de dar continuidade ao que os amigos faziam quando o grupo iniciou. Para Jossué, conforme referido, um dos integrantes mais antigos e que ainda faz parte do grupo, dar continuidade a essa prática musical é uma forma de homenageá-los.

## 3.3 Motivações para estar no grupo

### 3.3.1 A roda de samba como espaço de encontro/amizade

A principal motivação que leva o grupo a essa prática musical está relacionada ao companheirismo e à amizade, construídos ao longo da vida dos participantes. Muitas vezes, impulsionados pelo desejo de “honrar” aquele que já não está mais entre o grupo, procurando valorizar o que foi construído: “Aí, nós resolvemos não parar! Não parar, é! Ele que começou, então vamos dar

---

essas características, mas que não são considerados como partido-alto: “o partido-alto não é nunca cantado em desfile, mas sempre em roda”. O autor chama a atenção para o fato de que “a expressão partido-alto é muitas vezes usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico do samba”.

<sup>13</sup> Na década de 1980 surgiu um movimento musical em torno das rodas de samba, em bairros populares do Rio de Janeiro, que se denominava *pagode*. A partir dos anos 1990, esse termo *pagode* deixa de se referir a um encontro festivo de sambistas para denominar um subgênero do samba, tido como mais romântico. Então, a partir da década de 1990, foi cunhado o termo *samba de raiz* para identificar o samba tocado naquele movimento musical da década de 1980 (TROTТА, 2011, *apud* D’ANDREA, 2016, p. 3). Disponível em: [http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467738457\\_ARQUIVO\\_SambadeRaizeDemocratizacao.pdf](http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467738457_ARQUIVO_SambadeRaizeDemocratizacao.pdf). Acesso em: 26 nov. 2017.

continuidade na obra deles. Aí nós começamos a assumir a barbada” (Jossué, “*conversa*” em 29/03/2017). Para Sérgio, a música se torna um elo de ligação entre todos os envolvidos. É a partir desta prática que as amizades se fortalecem, da mesma forma que é por meio da amizade que a própria prática passa a existir. Conforme D’Andrea (2016, p. 8), o encontro e o compartilhamento parecem ser aspectos que caracterizam as rodas de samba e referem-se às relações humanas:

A roda de samba é o local da interação face a face. As pessoas se vêem, se conhecem e se reconhecem. Os músicos tocam ao vivo, sem mediações. Erram, acertam, improvisam, emocionam. Nesses encontros, recolocam-se e adquirem importância relações sociais de proximidade e afeto em um mundo onde imperam o anonimato e a impessoalidade (D’ANDREA, 2016, p. 8).

Foi por ter amigos reunidos, fazendo música, que Jossué, Sérgio, Batista, Japonês e muitos outros, assim como o próprio Juliano – sendo ele um dos que integram o grupo dos mais jovens –, aproximaram-se do local e permanecem se reunindo até então. Jossué se lembra com carinho de todos que já passaram pela roda e do quanto fazem parte da rede de amizades estabelecida entre eles, visível na maneira com que o grupo se relaciona e se conduz.

### 3.3.2 A atividade como um momento de prazer

As tardes de sábado se tornam um dos momentos da semana de maior relevância na vida dos envolvidos. Uma das motivações relaciona-se ao prazer em realizar a atividade musical, na percepção daquele momento como algo que faz bem a quem participa, cuja sensação é compartilhada entre todos/as.

Na roda de samba os indivíduos podem assumir identidades outras que não estão expressas na dinâmica corriqueira da vida. Nela, os indivíduos têm a possibilidade de se refazerem, apropriarem-se de novos papéis. [...] O elemento chave dessa transformação está exatamente no caráter lúdico presente na roda de samba. O lúdico reorganiza a sociabilidade, ou seja, os papéis sociais formatados nas relações profissionais, familiares, escolares e religiosas podem encontrar novo sentido em contextos lúdicos [como], por exemplo, na roda de samba. O samba é possibilidade de encontro e, mais do que ser entendido apenas como um gênero musical, podemos concebê-lo como um fato social, expressão cultural de uma sociedade. Samba que tem na roda seu principal tempo-espço de realização, funcionando como agente agregador (ALVES, 2007, p. 17-18).

Cristian permaneceu indo ao grupo desde o primeiro dia em que lá esteve, embora não conhecesse nenhum dos participantes quando se aproximou do local. Para ele, a música se tornou “uma terapia”, necessitando que fizesse parte de sua vida, mesmo que esta não tenha se tornando seu objetivo principal.

A interação musical entre participantes de diferentes idades possibilita aprendizagens musicais e também é ressaltada como elemento prazeroso no convívio com o grupo. Chegar em casa e ouvir de sua família e amigos elogios a respeito de seu desenvolvimento no instrumento faz Sérgio sentir-se valorizado:

A gente se sente vivo, né?! Eu acho que é dinâmica de vida, quem participa de música! Quando tu chega em casa... O Renan mesmo, meu filho: “Tá batendo um surdo? Olha aí o veio, está bem, hein!” Aí tu vê... é uma coisinha, mas que te valoriza! Daqui a pouco tu vê lá um videozinho dos caras tocando e tá eu lá! Tchê, é uma satisfação! É vida! (Sérgio, entrevista, em 31/08/17).

Para Sérgio, poder desenvolver aprendizagens ainda em sua vida adulta contribui para esse prazer gerado a partir do próprio espaço com o grupo: “Música é coisa que te motiva, te transforma, né!? E se tu estiver mais velho e ainda puder aprender depois de velho!? Nossa! Deve ser uma riqueza maior ainda!” (Sérgio, “*Conversa*”, em 18/05/17). Assim como Sérgio, os demais colaboradores descrevem sua vivência com o grupo como algo relacionado ao prazer, impulsionando-os a estarem sempre buscando essa prática sociocultural.

### 3.3.3 Tocar em outros espaços

Além da prática que é desenvolvida aos sábados, no período da tarde, o grupo costuma apresentar-se de forma voluntária em outros espaços sociais como em asilos e festas particulares, sempre que são convidados. Para os integrantes, a oportunidade de levar a música a outros ambientes significa uma valorização e reconhecimento daquilo que fazem motivados pelo prazer. A satisfação em reconhecer a música como algo que produz efeito não apenas em quem toca, mas naquele que a escuta, motiva os integrantes.

Sérgio destaca, em especial, as apresentações musicais em asilos. Para ele, tocar em asilos traz um sentimento de satisfação, pois sente a capacidade de transformação daqueles ambientes através da música que fazem. Além de Sérgio,

também Cristian procura compartilhar desse momento e da alegria em poder tocar para outras pessoas:

A gente fazia também, todos os meses a gente fazia um samba lá no asilo José e Auta Gomes, que era para arrecadar fralda lá; aí a gente levava fralda e fazia um sambinha! É, e... era um dia que era importante para o pessoal lá, que não tem nada pra fazer [...] e daí tinha uma música tocando. Mudava o dia pra eles... a gente via nos rostos, o semblante deles mudava! (Cristian, “*conversa*” em 10/04/2017).

Conforme os entrevistados, essa sensação de prazer os faz permanecer envolvidos, passando a ver aquele fazer musical como algo de maior significado, não apenas em suas vidas, mas na vida dos idosos visitados.

## 4 APRENDIZAGENS MUSICAIS

### 4.1 Aprendizagem por observação/imitação

Sérgio refere-se à imitação como prática de aprendizagem. Inicialmente, procurava observar músicos mais experientes, que já integravam o grupo há mais tempo, procurando reproduzir os mesmos movimentos ao tocar. Ao sentir-se confiante e seguro, buscava intensificar a sonoridade de seu instrumento, desenvolvendo-se por meio da prática musical: “aprender fazendo”. O envolvimento entre músicos mais experientes e músicos em processo inicial de aprendizagem contribui no resultado da prática desenvolvida entre o grupo. É a partir da troca que ocorre no espaço de reunião do grupo que Sérgio desenvolve sua autoaprendizagem. Ao observar outros participantes, compreende questões técnicas da prática de seu instrumento, como a diferença no som produzido ao observar a forma de tocar o instrumento: “Eu hoje vejo o jeito que tão fazendo ali, como fazem pra segurar... Eu vi que tu pode fazer o barulho do som sem colocar a mão toda; tu pode colocar só o dedo e faz um som diferenciado!” (Sérgio, entrevista em 31/08/2017).

Juliano prefere não fazer perguntas a outros músicos quando deseja aprender algo. Procura estar atento aos detalhes com relação à forma com que os outros músicos estão tocando, procurando, dessa forma, desenvolver-se musicalmente. Estar atento ao resultado específico de cada detalhe da execução traz a ele a compreensão sobre a técnica utilizada. Observar contribui para o resultado sonoro entre os participantes, no momento em que estão tocando. Na existência de outro cavaquinista, Juliano procura estar atento a cada movimento, assim como observar as escolhas de acordes utilizadas pelo outro instrumentista para que seja possível sincronizar o que ambos estiverem fazendo: “Se tiver outro cavaquinho, o Japonês, se ele estiver comigo, eu toco do mesmo modo que ele estiver tocando! Procuo olhar as notas que ele tá fazendo pra fazer igual” (Juliano, entrevista em 18/07/2017).

Cristian ressalta que também aprende por meio da observação de músicos mais experientes. Logo que começou a participar do grupo, observava atentamente a Chico, músico que tocava o pandeiro, instrumento que desejava aprender. Ao chegar em casa, procurava lembrar os movimentos observados, executando-os

em seu instrumento, e, aos poucos, passou a sentir-se mais seguro para tocar com o grupo:

E eu fiquei ali do lado do Chico, só observando e tentando imitar tudo o que ele fazia, mas a verdade é que quando eu não sabia tocar, ficava observando e acompanhando os movimentos que ele fazia com a mão. Eu nunca toquei de verdade, eu só estava ali do lado dele para aprender mesmo e ficava acompanhando, mas nunca batia de verdade no pandeiro, que era para não ter perigo de estragar a canção. O que eu ficava fazendo mesmo, era uma mímica [risos] tentando copiar os movimentos que ele fazia com a mão, e tentava fazer igual quando chegava em casa; colocava uma música e assim fui me dedicando, aprendendo e observando. Depois comecei a me soltar, aos poucos, e, quando fui me dar conta, já estava tocando sozinho! Tudo baseado nos movimentos e no que o Chico fazia; porém, eu e o Chico fazemos batidas bem diferentes no pandeiro... é que, com o passar do tempo, acabei desenvolvendo um jeito próprio de tocar (Cristian, entrevista em 09/04/17).

#### **4.2 Aprendizagem por meio da percepção auditiva e da comunicação visual**

Por se tratar de um espaço de livre participação, o grupo não define tipos de instrumentação, assim como também não limita a quantidade de instrumentos. Sérgio explica que alguns dos instrumentos procuram manter a métrica, ou a pulsação da música, ao mesmo tempo em que outros irão trabalhar com maior liberdade interpretativa. Não há ensaios, por isso não existem combinações prévias do que será realizado em cada arranjo executado. É na interação musical que se estabelece a maneira de execução de cada peça, o que ocorre através de sinais, muitas vezes indicados a partir do próprio instrumento musical. Para alguns entrevistados, essa comunicação ocorre a partir de algum movimento ou de alguma “batida” específica que conduz os demais instrumentistas. Juliano descreve a maneira como conduz a execução musical no momento em que estão tocando:

Ah, se é pra fazer alguma parada no meio da música, a gente inventa às vezes, né!? Mas aí, claro, eu dou uma deixa no cavaquinho; tem que ter uma deixa no cavaquinho! Pra o pessoal se ligar, o pessoal que tá tocando os instrumentos, no caso a percussão, pra parar! [...] Aí o cavaquinho segue e eles seguem ao mesmo tempo (Juliano, entrevista em 18/07/2017).

Participar do grupo permitiu o desenvolvimento da musicalidade dos integrantes. Assim, a percepção musical, seja com relação às dinâmicas, à sonoridade ou ao senso de pulsação e do ritmo, passou a ser desenvolvida a partir

do convívio entre eles. Para Jossué, o próprio contexto do grupo contribuiu para que desenvolvesse sua percepção auditiva:

Eu me fio muito no vocal... tento ouvir o que a voz faz para poder tocar o ritmo, aí vai pegando, não tem muita dificuldade. Espera ele [vocalista] sair, e a gente no ouvido já pega. Sem ser profissional! Aprendemos isso, com isso aqui que a gente tá fazendo.... Com a vivência! (Jossué, “Conversa”, em 29/05/ 2017).

Cristian, assim como Jossué, acredita que é através do convívio e da própria prática que eles se desenvolvem musicalmente. Segundo ele, algumas das dinâmicas nas músicas executadas pelo grupo acontecem “intuitivamente”, pois as tocam muitas vezes, e a repetição contribui para a compreensão das formas de execução musicais. Afirma ter aprendido em meio ao grupo, sempre atento ao que seus colegas faziam, para que pudesse compreender o que estavam executando, ou “aprender ouvindo”.

O olhar e os sinais indicados através do movimento corporal também facilitam a comunicação durante a execução musical, além das indicações verbais, já que, por se tratar de um encontro entre amigos, onde a música se faz presente, não há restrições quanto às combinações verbais sobre o que fazer e como fazer, mesmo que com a música em andamento. No entanto, a partir das minhas observações, percebi que a comunicação através de olhares e do gestual sempre estiveram mais presentes que as próprias palavras. No contexto da pesquisa de Prass (2004) – a quadra da escola de samba – a comunicação a partir do olhar está muito presente, bem como no espaço do grupo *Confraria*, onde o uso dos movimentos e gestos corporais auxilia no desenvolvimento da prática.

É através desses sinais que alguns instrumentistas procuram indicar aos demais não apenas as dinâmicas a serem seguidas, mas também indicações de execução musical. Desde minha primeira ida a campo, percebi a atenção de todos voltada para o músico que estava com o cavaquinho. A partir dele, a música era coordenada:

No intervalo das músicas alguns acabavam se distraíndo em conversas, mas logo o moço do cavaquinho puxava o ritmo novamente e assim todos seguiam. Em alguns momentos, o moço parava de tocar, e, sempre que ele parava, o andamento atrasava. Ele, porém, consciente disso, buscava marcar a pulsação com o pé, para que os outros a pudessem manter (Diário de observação em campo - 01, em 26 de novembro, de 2016).

Prass (2004, p. 159), aponta o corpo como um dos elementos fundamentais na prática coletiva, ajudando, principalmente, na manutenção do pulso. Ainda que não seja dito, os músicos demonstram consciência desses gestos, olhares e “chamadas” nos instrumentos e se permitem conduzir por eles alcançando, dessa maneira, resultados específicos na execução musical das canções.

Os músicos da *Confraria do Samba* costumam revezar-se com os instrumentos, o que, muitas vezes, acontece com as músicas em andamento. Para que se torne possível começar a tocar no meio de uma música, observam algum instrumento que esteja marcando a pulsação, procurando entrar no tempo forte do compasso. O músico que está com o cavaquinho, em geral, procura manter-se tocando de forma constante, já que todo o restante do grupo guia-se por ele. Nos momentos em que para de tocar, Juliano procura retomar a música de forma estratégica, pensando em alguma “quebra”, procurando marcar a pulsação e olhando atentamente para os movimentos daquele que estiver com o rebolo, o tantã ou até mesmo o pandeiro. A comunicação visual também contribui para chamar a atenção quando algum músico se perde na execução da música, já que as correções diretas não são aprovadas pelos entrevistados, pois, para eles, é uma forma de inibir o participante. Assim, olhar para o músico e fazer sinais com o corpo auxilia para que este consiga compreender e corrigir-se.

### **4.3 Aprendizagem por meio das mídias: a prática do instrumento musical**

A prática de estudo em casa, para cada instrumentista, depende da necessidade e do desejo de aprender alguma música ou técnica específica. Sempre que encontrar alguma limitação, Cristian procura estudar seu instrumento. Ao iniciar sua prática no pandeiro, procurou, antes mesmo de saber tocar, adquirir o instrumento e, sempre que saía das tardes com o grupo, ia para sua casa e colocava vídeos para tocar, tentando acompanhar, com base nos movimentos observados durante a tarde. Já Juliano e Japonês procuram estudar seu instrumento – o cavaquinho – em suas casas, motivados a aprender alguma música que tenham escutado em algum lugar. Utilizam-se, em geral, da *internet* para aprendê-la.

Além da execução das músicas, as buscas por novas técnicas que venham a facilitar a aprendizagem fazem parte de seus estudos. A partir de pesquisas no

*YouTube*, Cristian procura descobrir diferentes formas de executar e melhorar sua prática instrumental:

Eu boto uma música e acompanho, vejo uns vídeos, uns treinamentos de resistência que os caras fazem para segurar o pandeiro firme. Eu coloco uma toalha... aprendi isso com o Carlos Café, que coloca uma toalha de banho ou de rosto... enrola todo o pandeiro e vai batendo ali. Assim, o pandeiro vai ficar bem pesado e aí tu vai treinando tua resistência no pandeiro, aí vai tocando. Não vai sair som, né, porque tá com a toalha... é, vai treinando a resistência... (Cristian, entrevista em 05/09/2017).

As mídias são ferramentas utilizadas na autoaprendizagem tanto dos mais jovens quanto dos mais velhos integrantes do grupo. Sérgio procurou aprofundar seus conhecimentos sobre o samba, passando a ouvir mais canções do gênero, observando as técnicas utilizadas para a execução. Juliano, em seu processo inicial procurou, através de livros e da *internet*, pesquisar exercícios que auxiliassem em sua aprendizagem. Foi também através dela que aprendeu a afinar o cavaquinho. Para ele, pesquisar contribui para trazer segurança na hora da execução. Sem o conhecimento prévio de alguma canção, opta por não tocá-la no grupo: “Eu vou pra casa e puxo na *internet* e vou fazendo mais ou menos... ou não faço! Se eu vejo que não vou pegar, eu não faço, [...] eu baixo um vídeo pra escutar a música” (Juliano, entrevista em 18/07/2017).

Jossué toca a cubana<sup>14</sup> e explica que precisa de outros instrumentos, como o cavaquinho, para que se sinta estimulado a tocar o seu. Para alguns instrumentistas, a prática musical está relacionada a significados, de forma que necessitam da convivência para desenvolver a aprendizagem, dependendo do próprio tempo e espaço do grupo (PRASS, 2004, p. 140). No entanto, Jossué, em momentos com a família, estimula sua prática musical em casa, com as mídias assumindo um papel central nessa interação:

O meu gênero tem todo o instrumental que temos aqui [no Bar da Elis] lá na casa dele. Daí nós vamos lá e colocamos um karaokê, uns vídeos e cada um pega um instrumento. Aí nós acompanhamos... às vezes dá, às vezes não dá muito certo, mas na maioria das vezes dá... mas nós fazemos isso, tipo uma brincadeira (Jossué, entrevista em 30/09/2017).

---

<sup>14</sup> Instrumento musical de percussão.

#### 4.4 Aprendizagem com quem é mais experiente e por meio de aulas particulares

Os músicos procuram diferentes formas para o desenvolvimento de suas aprendizagens, como por meio de aulas particulares e/ou através de orientações recebidas por músicos mais experientes.

O convívio de amizade com Chico proporcionou a Sérgio conhecimentos específicos da prática em seu instrumento, já que Chico é considerado um dos participantes do grupo com maior experiência musical. Sérgio busca observá-lo e procura aproveitar os momentos de encontro fora do espaço musical do grupo, nos quais escutam “samba de raiz”, para receber orientações técnicas sobre formas de execução do instrumento. Esses momentos de aprendizagem com o amigo contribuíram para que Sérgio aperfeiçoasse sua prática em meio ao grupo.

Ainda conforme o entrevistado, ter tocado com os companheiros de grupo em outras situações, ainda que tenha se sentindo inseguro, foi uma oportunidade de aprendizagem. Tocar com músicos que, além de experientes, conseguem ensinar, facilita àquele que está aprendendo a acompanhar, pois, para ele, “o professor, consegue te levar, mesmo tu estando errado; ele vai dando uma voltinha e vai te colocando no meio. Ou então ele vai tocar várias vezes o ritmo porque sabe que tu te sairá bem” (Sérgio, entrevista em 30/09/17).

Conforme já mencionado, Juliano pode desenvolver conhecimentos básicos no teclado – instrumento que tocava em sua antiga banda – durante algumas aulas particulares, nas quais teve noções básicas do instrumento e de teoria musical sobre a formação de acordes. Frequentou aulas particulares durante pouco tempo, porém, a partir desse início, passou a desenvolver-se por meio da prática musical com seus companheiros. Juliano gosta de assistir outros músicos tocando e procura, sempre que tem oportunidade, perguntar e tirar suas dúvidas com algum instrumentista. Foi a partir das dicas e orientações que teve, na época em que participava de uma banda de rock, que Juliano aprendeu sobre a prática do canto, tomando por base os acordes no teclado:

Foi o Mulato, do Som da Cor: “Cara, tu que é do teclado, tu que tinha que organizar os *backing vocals* de vocês!”. Aí eu perguntei: “Mas como assim?” É, conforme a nota que tu faz, tu pega uma dessas notas e tu faz a segunda voz cantar essa nota aqui, ah, o terceiro canta essa nota aqui, aí assim vai por diante. Aí tu vai encaixar, tu vai ver como vai ficar bonito!”. De início eu

patinei um pouco, mas depois eu entendi o que ele queria dizer. [...] Mas, assim, não é em todas as músicas que dá certo (Juliano, entrevista em 18/07/2017).

Para Cristian, todos que passam pela roda deixam marcas de sua maneira de fazer música: “O jeito de a gente fazer o samba ali, é uma herança do que foi deixado” (Cristian, entrevista em 05/09/2017). O entrevistado destaca, assim, o legado musical do grupo como um processo de ensino e aprendizagem que vai sendo desenvolvido por cada integrante que passa pelo grupo.

#### 4.5 Desafios nas aprendizagens

Os participantes da *Confraria* reconhecem a oportunidade de se envolverem musicalmente naquele espaço/tempo, compreendendo que é por intermédio da prática musical que os aspectos técnicos passam a ser desenvolvidos:

Não tem profissional! Pega e vamos aprender! É só cuidar quem está com o cavaco ou a cubana. Eu peguei porque não tinha quem tocasse no dia; daí, fui indo, e dali a pouco... e assim acho que vai acontecendo com os outros, vão pegando e vão se aperfeiçoando, né?! Mas é realmente ali! Como diz... tem que pegar o instrumento, tem que exercitar! (Sergio, entrevista em 31/08/17)

Como na investigação de Prass (2004), na roda de samba não está definida a figura de quem ensina ou aprende, de forma que esta é também uma aprendizagem e um desafio no sentido de reconhecer, entre si, quem é o instrumentista mais experiente. Após algum tempo de convívio e prática, os próprios integrantes passam a assumir o papel de ensinar, ainda que de forma quase imperceptível, em meio à roda. No início de sua aprendizagem no grupo, Sérgio precisava ficar atento aos demais participantes, observando os músicos mais experientes e até mesmo cedendo sua vez para que estes pudessem tocar sempre que estivessem presentes, assumindo, assim, o papel de observador. Atualmente, procura proceder da mesma forma em relação aos novos participantes, procurando orientá-los não apenas quanto à questão musical, como também com relação às formas de interação interpessoal no grupo.

Foi pelo seu envolvimento com a dança, como passista de escola de samba, que Sérgio acredita ter desenvolvido a parte rítmica, o que contribui, hoje, em sua prática com o surdo. Sempre que está tocando, procura manter a marcação do

pulso, deixando o “desdobramento” para outro de seus colegas que esteja com o mesmo instrumento que ele:

Não inventar, mas a marcação é o que os outros precisam para poder tocar, né?! Se não tiver alguém marcando, não adianta fazer um surdo legal, querer inventar, e... então vai ter que ter sempre um operário que saiba fazer. Então, quando chega uma hora que dá para dar uma enfeitadinha, aí sim, mas tem que saber quando é possível variar. De vez em quando eu consigo, mas pelo menos a marcação a gente vai indo... (Sérgio, entrevista em 31/08/2017).

As músicas executadas pelo grupo são adaptadas para uma tonalidade confortável para aqueles que ficam sob a responsabilidade de “puxá-las” cantando, tarefa, geralmente, daquele que está com o cavaquinho. Para Japonês, a mudança de tonalidade é normalmente realizada na hora, à medida em que percebe, no grupo, a dificuldade para cantá-las: “O Japonês tem essa facilidade de baixar a música [...]; ele faz um enredinho, ali, baixa a música e começa de novo. Ah, acontece muito isso aí!” (Cristian, entrevista em 05/09/2017). Já Juliano, por ainda conhecer pouco sobre campo harmônico, opta por tirar as canções em sua casa, com o auxílio da *internet*, já com a tonalidade alterada, procurando tomar por base sua própria extensão vocal.

Cantar é um dos maiores desafios enfrentados pelos integrantes do grupo, pois são poucos os que realizam essa função, ficando a cargo, geralmente, conforme mencionado, do cavaquinista. Cristian deseja desenvolver sua prática de cantar, pois encontra dificuldade para conciliar o ritmo do pandeiro com o canto. Juliano toca cavaquinho e canta, mas afirma que, ao encontrar trechos de maiores exigências técnico-instrumentais, escolhe parar de cantar para concentrar-se na parte instrumental.

Japonês admite sua relutância em relação à aprendizagem de diferentes técnicas de execução instrumental, muitas veiculadas pelas mídias. Ainda que perceba evoluções nesse quesito, não se sente motivado a aprendê-las. Sua maneira de tocar foi desenvolvida quando jovem, e, por mais que compreenda que poderia apreender novas formas de execução instrumental por meio da observação de outros músicos, prefere manter-se reservado, conservando seu próprio jeito de tocar:

Eu mesmo, eu tenho meu jeito de tocar, eu não imito esses caras tocando [...] eu aprendi desse jeito, não tenho como mudar mais! Eu até tento, mas não tenho como mudar, aprendi assim. Não tem, não tem! Não muda! Eles fazem um monte de frescura, eu até saberia fazer, mas não, não consigo copiar... é

copiar! Pode ver... eu pego ali e o pessoal gosta, não é? Então não tenho muito que mudar, né?! Só muda quando o cara é obrigado, se não tá agradando; aí tem que mudar (Japonês, entrevista em 30/09/2017).

Manter o andamento é uma das dificuldades encontradas pelos participantes, e isso é algo que preocupa Cristian, pois sempre que o grupo acelera o andamento, dificulta sua execução, já que precisa “desdobrar o ritmo”, dentro da pulsação marcada pelos demais. Porém, sempre que isso acontece, procura, como mencionado anteriormente, usar como estratégia “uma batida mais partido alto”, marcada, o que facilita para que acompanhe o ritmo acelerado do grupo.

#### 4.6 Outras aprendizagens

Além das aprendizagens que ocorrem em torno da prática musical, os entrevistados apontaram como relevante para o encontro do grupo as questões referentes às relações interpessoais e seu impacto na própria prática musical e no contexto da cidade. A conduta dos participantes foi ressaltada como condição para a aceitação e permanência no grupo, já que a roda acontece em frente a uma lancheria, no centro da cidade, na saída de uma galeria com movimento considerável de transeuntes:

Ali várias pessoas deixaram de beber ali com nós. Ali tu tem que ter regras, né... não vai ser borracho e tocar samba! Não em um lugar como aquele, se fosse em outro, mas ali não. Ali tem a Elis que nos trata com respeito. Nós tratamos todos com respeito (Sérgio, “*conversa*”, em 18/05/2017).

Segundo Alves (2007, p. 22), “a roda [de samba] tem um regulamento interno, que poderíamos chamar de código de ética”. Tal código “é fundado na família, na amizade, na lealdade, na pessoa e no compadrio”. O autor ressalta, ainda, sua força de coerção social:

Esse código de ética implícito, esse regulamento velado, porém presente, é transmitido pela oralidade – e invariavelmente exerce seu poder coercitivo, principalmente sobre aqueles que freqüentam a roda de samba mas não o conhecem (ALVES, 2007, p. 22).

Sérgio faz referência a outro papel que assume o grupo, por vezes, que é o de possibilitar a integração social. Comenta sobre já ter havido o envolvimento de

peças com dificuldades neurológicas, de moradores de rua, e até mesmo de dependentes químicos que, ao passarem pelo local, aproximaram-se, buscando interagir com o grupo. Alguns, até mesmo, passaram a frequentá-lo habitualmente, participando da prática instrumental, recebendo auxílio dos demais, adaptando-se à maneira do grupo. Dessa forma, a lida com essas situações representou aprendizagens novas aos participantes, propiciando-lhes o desenvolvimento de outras competências sociais.

Para Sérgio, quando há um reconhecimento de pessoas que passam pelo local buscando registrar de alguma maneira a prática musical desenvolvida pelo grupo, dá-se conta de que o movimento que provocam pode ter se tornado uma referência na cidade:

Nós estamos ali há uns 10 anos. Mas quantas coisas já aconteceram, né? Tem gente que levou nosso sambinha ali, que é amador – mesmo tendo outros juntos que já tocam [profissionalmente] – para fora do Brasil! De qualquer forma, tu imagina como isso é grande, além do que a gente imagina! (Sérgio, entrevista em 31/08/2017).

O entrevistado ressalta outra aprendizagem relevante para ele, que, para além da música, está relacionada ao significado do grupo também para a cidade: “É fazer parte de um grupo que está existindo, né?! Tu vê, já é um ponto de referência em Bagé” (Sérgio, entrevista em 31/08/2017).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentes fazeres musicais em conjunto envolvem variadas formas de envolvimento com música. Conhecer como ocorrem as aprendizagens, preferencialmente em uma prática músico-instrumental envolvendo adultos foi minha principal motivação para o desenvolvimento desta pesquisa. Procurei entender as interações que ocorrem, entre seus integrantes, nos encontros musicais do grupo *Confraria do Samba*, e busquei conhecer a respeito das aprendizagens envolvendo os participantes do grupo dentro e fora daquele espaço social.

Para realizar a investigação, empreguei a abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Os entrevistados, cinco integrantes do grupo *Confraria do Samba*, foram selecionados a partir dos diários de observações, assim como por meio das “*conversas*” realizadas quando da minha aproximação ao campo. As técnicas para a produção de dados consistiram em entrevistas, “*conversas*” e seus respectivos diários, bem como as observações em campo. Os dados coletados foram transcritos e separados conforme temáticas para que, posteriormente, pudessem ser analisados.

Esta pesquisa somente foi possível a partir de um refinamento do olhar, construído durante todo o percurso do curso de graduação em componentes curriculares, trocas entre colegas e professores e, mais diretamente relacionado à pesquisa, vinculado às leituras sobre abordagem qualitativa no tocante ao que significa realizar uma investigação a partir dessa perspectiva e às dimensões do envolvimento do pesquisador com o campo empírico.

O estudo foi-se construindo com base tanto em autores que contribuíram para ampliar minha visão em relação ao campo, permitindo-me compreender a roda de samba como espaço de interação social e de trocas de conhecimentos, quanto em autores da área da Educação Musical, que iluminaram os diferentes processos de aprendizagens que ocorrem entre os participantes do/no grupo. Por meio do processo de pesquisa, construído a partir desses fundamentos teóricos, passei a imergir no campo, passando não só a valorizar, a cada aproximação mais, aquele espaço de práticas musicais, mas encantando-me com seu fazer músico-pedagógico.

Os interlocutores Jossué, Sérgio, Japonês, Juliano e Cristian apontam a importância de estar com o grupo como uma prática que vai além do fazer musical,

sendo movidos pelo prazer do encontro. Dessa forma, a prática musical na roda de samba, por ser prazerosa, é o fator mais relevante para a aprendizagem, espaço onde “se aprende, fazendo”, como aponta Prass (2004) e Corrêa (2016). Já, os procedimentos, revelaram-se múltiplos. Alguns participantes aprenderam, inicialmente, por meio de professores particulares, mas todos, inseridos naquela vivência musical, foram aprendendo através da observação, da imitação, da comunicação visual e da percepção auditiva, ou, ainda, com músicos mais experientes.

No anseio por querer compreender os sinais de aprendizagens dentro daquele espaço, envolvendo um fazer musical específico que, desde o princípio, me moveu a estar imersa – de todas as maneiras possíveis – naquele campo e nos objetivos desta pesquisa, pude refletir sobre minhas próprias práticas como musicista, me permitindo transformar a cada nova descoberta em campo. Acompanhar as práticas musicais do grupo, ouvir os relatos de seus participantes através das entrevistas e das “conversas”, foi aos poucos ampliando minha própria visão acerca da aprendizagem.

O olhar para as práticas músico-pedagógicas em diferentes espaços e seus contextos contribui para a ampliação da compreensão sobre processos de ensino e aprendizagens musicais e tem sido foco de pesquisas a partir da Sociologia da Educação Musical, que parte do entendimento de música como prática social (SOUZA, 2014), conforme alguns exemplos de estudos apresentados na revisão de literatura desta investigação. Nesse sentido, a roda de samba, através do prazer que motiva seus participantes, revela-se como campo fértil no desenvolvimento de saberes. Passei a considerar outras formas de se aprender, motivadas pelo prazer produzido pelas trocas naquele meio social específico, ainda que percebesse minhas limitações por estar longe do conforto de minhas próprias práticas musicais, buscando certo distanciamento e desprendimento daquilo que entendia por “aprendizagem musical”.

Nas conversas, nas trocas em campo, no abrir mão de um momento de lazer para me permitir um pouco de seus tempos, pude perceber o quanto a pesquisa foi significativa também aos participantes. Esse aspecto, do qual não tenho a dimensão, torna-se, a partir de agora, parte das memórias de um momento vivido pelo grupo *Confraria do Samba*. Como aprendiz de pesquisadora, dei-me conta do quanto estar envolvida com pesquisa é capaz de ser transformador quando nos permitimos ir

fundo, deixando de lado nossos próprios conceitos para buscar compreender o universo que envolve o campo pesquisado. Aos poucos, passei não apenas a me encantar pelo campo, mas a valorizar aquele espaço, considerando-o como espaço de interações e de práticas músico-educativas.

Hoje, em minhas práticas pedagógicas, passei a procurar perceber aquilo que está além do ensino programado pelo/a professor/a, buscando, com isso, valorizar todas as possíveis formas de transmissão e recepção, entendendo as trocas envolvidas nos diferentes tempos e espaços como formas de aprendizagens. É preciso estreitar o olhar para compreender o que ocorre e como ocorre o ensinar e aprender, por exemplo, em sala de aula ou ensaio/*performance* de grupos musicais quando os integrantes interagem conversando entre si, rindo, tocando ou cantando, aparentemente de forma descompromissada. Em determinados momentos, essas atitudes fazem-lhes parecer não se importar com quem está à frente, tornando o ambiente ruidoso, podendo encobrir, no entanto, outros processos de ensinar e aprender. A dimensão da aprendizagem está presente em todos os momentos de interação musical. Por isso, é preciso estimular o prazer entre os envolvidos em espaços de prática musical coletiva e compreender suas interações também como formas de transmissão e recepção musicais. Para mim, como professora e regente envolvida em práticas de ensino musical, perceber essas trocas, valorizando as relações sociais entre os envolvidos, passando a compreender os ensaios como momentos fundamentais de aprendizagem, realizar a pesquisa contribuiu para repensar minha própria abordagem didática. Ainda que buscando um resultado técnico e de refinamento musical na *performance*, passo a valorizar, também, outros aspectos de transmissão e recepção musicais dentro desse espaço onde não há apenas uma figura “transmissora do conhecimento”, mas onde todos aprendem e todos ensinam (SILVA, 2012, p. 173).

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Guilherme Velloso. **A batucada dos nossos tantãs**: o samba como possibilidade de vivência do lazer. Universidade Salgado de Oliveira, Belo Horizonte-MG. V. 10, n. 2, 2007.
- BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: Uma introdução à teoria e aos métodos. 2. ed. Tradução: Maria Alvarez; Sara Santos e Telmo Baptista. Porto: Porto Editora, 1994 [1991].
- CORRÊA, Marcos Kröning. Discutindo a auto-aprendizagem musical, 2008. In: SOUZA, Jusamara (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- GOMES, Celson Henrique Souza. **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre**: Um estudo a partir dos relatos de vida. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MARQUES, Jaqueline Soares. **“Até hoje aquilo que eu aprendi eu não esqueci”**: Experiências musicais reconstruídas nas/pelas lembranças de idosas. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- MELUCCI, Alberto. **Por uma Sociologia Reflexiva**: Pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal**: herança viva da tradição. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- OLIVEIRA, Miriã Daneris D’Avila. **A formação musical dos professores de música na IBC Bagé**. 2016. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal do Pampa, Bagé.
- RIBAS, M. G. de C. **Música na educação de jovens e adultos**: um estudo sobre práticas musicais entre gerações. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SCHMELING, Agnes. **Cantar com as mídias eletrônicas**: Um estudo de caso com jovens. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente; transformações do samba no Rio de Janeiro** (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SILVA, Ruth de S. F. **Ensino/aprendizagem musical no ensaio**: Um estudo de caso na Orquestra Camargo Guarnieri. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia.

SOUZA, Jusamara. **Educação musical e prática social**. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004.

TROTTA, Felipe. **O Samba e Suas Fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

## APÉNDICES

## APÊNDICE 1: ROTEIRO DE QUESTÕES PARA AS ENTREVISTAS

### Bloco I: Trajetórias musicais

1. Qual o nome do instrumento que tu tocas?
2. Como fizeste para aprendê-lo?
3. Porque escolheste este instrumento?
4. Quando ocorreram os primeiros contatos teus com a música? (De forma geral, seja tocando, cantando ou apenas participando de algum contexto em que a música estivesse presente).
5. Já fizeste alguma aula de música? Se sim, como foi?
6. Quando encontras dificuldades na execução de alguma música, como fazes para resolver?
7. Como procuras aprender teu instrumento ou alguma música?
8. Tu estudas teu instrumento em casa? Como acontecem esses momentos de estudos?
9. Além do grupo, há outros lugares em que participas tocando?

### Bloco II: O que é ensinado/aprendido?

1. Qual gênero musical é tocado no grupo? Por quê?
2. Músicas de outros gêneros musicais fazem parte do repertório?

3. Se a resposta for sim para a pergunta anterior, como acontecem as adaptações das canções de outros gêneros musicais para o estilo tocado no grupo? (como é pensado isso?)
4. Que músicas são executadas pelo grupo?
5. Quem escolhe o repertório musical?
6. A tonalidade original das canções é mantida ou há alterações? Se houver, por quê?
7. Há restrições nas escolhas das músicas, ou todos os tipos de samba são permitidos? Por quê?
8. Como fazem para aprender uma música nova?

### **Bloco III: Quem ensina e quem aprende?**

1. Na existência de instrumentos iguais, como fazem para sincronizar o toque?
2. Há alguma referência na hora de tocar o instrumento? (Seja a partir de algum artista, ou alguém que já manteve contato, ou até mesmo com um membro do grupo)
3. O grupo utiliza “códigos” para indicar entradas e intervenções ao longo da canção? Quem assume essa função?
4. Como fazem para combinar o arranjo da música? (Há momentos de paradas, onde ficam alguns instrumentos específicos e há momento certo para entrar? Como percebem isso?).
5. Como são definidas as músicas enquanto tocam?
6. Como o grupo procede com um novo integrante?

7. Já ocorreu de alguém ficar desmotivado no grupo? Ao perceber que alguém se encontra desmotivado, o que fazem?
8. O que ocorre quando alguém está com dificuldade em algum trecho musical?
9. Ainda que em outros contextos, vocês já ensinaram alguém a tocar? Se sim, como foi?
10. Dentro do espaço de atuação do grupo, há uma definição e delimitação no posicionamento dos músicos para tocarem?

#### **Bloco IV: Motivações para o desenvolvimento da prática musical**

1. Como chegaste até o grupo e porque permaneces tocando juntos?
2. Quem pode participar do grupo?
3. Como definem o horário para se encontrarem durante as tardes de sábado?
4. É possível chegar a qualquer horário?
5. A partir de que momento é possível começar a tocar?
6. Há um tempo definido para durar o encontro? Por quê?
7. Existem empecilhos para estarem nos encontros do grupo em alguns sábados? Quais seriam? (Seja de forma individual, sobre não conseguirem estar com o grupo, como também, de forma grupal, quando o encontro precisa ser cancelado).
8. Quando por algum motivo, não é possível ocorrer os encontros, como acontece a comunicação entre os participantes?
9. Porque os encontros acontecem aos sábados?

10. Como são vistos pelos familiares esses momentos afastados de casa para estar reunidos com o grupo?
11. Por que o grupo se reúne para tocar? Qual a importância desse fazer musical em grupo?
12. O grupo já tocou em outros lugares? Qual a diferença entre o público dos sábados e o dos demais momentos musicais do grupo?
13. Quem é o público que interage com o grupo?
14. Como procedem em relação ao público?

## APÊNDICE 2: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA  
UNIPAMPA  
CURSO DE MÚSICA - LICENCIATURA**

**Título da Pesquisa:** PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO CONFRARIA DO SAMBA, DA CIDADE DE BAGÉ/RS

Nome da Pesquisadora: Lidiane Carvalho Xavier

Nome da Orientadora: Profª Drª Lúcia Teixeira

**1 Natureza da pesquisa:** o sr. está sendo convidado a participar desta pesquisa que tem por objetivo compreender as práticas músico-educativas de integrantes do grupo Confraria do Samba, na cidade de Bagé/RS.

**2 Participantes da pesquisa:** integrantes da roda de samba *Confraria do Samba*

**3 Envolvimento na pesquisa:**

3.1 Ao participar deste estudo o sr. permitirá que o pesquisador lhe entreviste e se utilize de gravador para captação da entrevista;

3.2 O sr. permitirá o uso dos dados coletados em entrevista como citação em trabalhos científicos e na versão final do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC);

3.3 O sr. Permitirá a liberação do uso dos nomes verdadeiros ao longo da pesquisa.

3.4 Para a versão final do TCC o pesquisador se compromete a submeter à sua aprovação os trechos citados a partir da(s) entrevista(s);

3.5 O sr. tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para o sr. Sempre que desejar poderá solicitar mais informações sobre a pesquisa através do telefone do pesquisador.

**4 Sobre as entrevistas:** as entrevistas serão agendadas previamente, por telefone, e poderão ser realizadas onde o entrevistado achar mais conveniente.

**5 Riscos e desconforto:** Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos, conforme Resolução nº.196/6 do Conselho Nacional de Saúde. A participação na pesquisa não oferece nenhum risco, e o único desconforto previsto é a disponibilização de tempo para a entrevista.

**6 Benefícios:** ao participar desta pesquisa o sr. não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este estudo traga informações importantes para a compreensão da educação musical.

**7 Pagamento:** o sr. não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto, preencha, por favor, os itens que se seguem:

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa : PRÁTICAS MÚSICO-EDUCATIVAS DE INTEGRANTES DO GRUPO CONFRARIA DO SAMBA, DA CIDADE DE BAGÉ/RS

Nome do Participante da Pesquisa: \_\_\_\_\_

Assinatura do Participante da Pesquisa: \_\_\_\_\_

Assinatura do Pesquisador: \_\_\_\_\_

Assinatura da Orientadora: \_\_\_\_\_

Telefone da Pesquisadora: \_\_\_\_\_

Bagé, 27 de novembro de 2017