

Tecladistas de instrumentos eletrônicos: formação, atuação e identidades musicais

KEYBOARDISTS OF ELECTRONIC INSTRUMENTS: EDUCATION, CAREER AND MUSICAL IDENTITIES

MARIA AMÉLIA BENINCÁ DE FARIAS Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul ► maria.beninca@poa.ifrs.edu.br

resumo

Este artigo trata de compreender a formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos a partir de uma pesquisa realizada no mestrado. A metodologia escolhida para o trabalho foi o estudo de caso, na perspectiva de Yin (2001) e Stake (2001). O referencial teórico que fundamentou as análises realizadas dividiu-se em três eixos: a socialização e a socialização musical (Berger; Luckmann, 2014; Nanni, 2000; Setton, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (Challis, 2009; Cooper, 2009; Dillon, 2009; Field, 2009; Savage, 2009) e a identidade musical do tecladista (Hargreaves; Miell; Macdonald, 2002; O'Neill, 2002). Os resultados apontaram que são diversas as formas de ser e tornar-se tecladista e essas diferentes concepções são legitimadas pelas histórias que as formaram. Cabe à educação musical integrar-se a esses processos, reconhecendo o teclado eletrônico como instrumento musical legítimo, da musicalização à profissionalização.

PALAVRAS-CHAVE: teclado eletrônico, sociologia da educação musical, tecnologia da música.

abstract

This study introduces a master's research, finished in 2017, which pursued to understand the education, career and musical identities of keyboardists of electronic instruments. The chosen methodology was the case study, as proposed by Yin (2001) and Stake (2001). The theoretical framework that grounded the analyses was divided in three axes: the socialization and the musical socialization (Berger; Luckmann, 2014; Nanni, 2000; Setton, 2008, 2011), the technology of music in an educational context (Challis, 2009; Cooper, 2009; Dillon, 2009; Field, 2009; Savage, 2009) and the musical identities (Hargreaves, Miell; Macdonald, 2002; O'Neill, 2002). The data showed that there are many ways of being and become a keyboardist and those different conceptions about being a keyboardist are legitimized by the histories that built them. It is up to the music education to integrate itself to these processes, acknowledging the electronic keyboards as a legitimate musical instrument, from musicalization to professionalization.

KEYWORDS: electronic keyboard, sociology of music education, music technology.

Introdução

O presente artigo origina-se da minha pesquisa de mestrado intitulada "Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso" (Benincá, 2017). Essa pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração Educação Musical, no período de março de 2015 a janeiro de 2017, tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Jusamara Souza e integrando o grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano.

O teclado eletrônico é um instrumento que, na sua constituição, medeia diferentes tradições musicais, sendo caracterizado pela tecnologia que teve seu advento no início do século 20 (Fritsch, 2013, p. 25), porém, sendo nomeado, antes de tudo, como um "teclado", um sistema de teclas musicais, presente em outros instrumentos seculares, como o órgão, o cravo e o piano. Tais características representam um desafio para a educação musical no que tange à formação do tecladista. Isso porque as múltiplas possibilidades trazidas pelo teclado e as tradições históricas que ele representa não podem ser ignoradas nem hierarquizadas, sem que se corra o risco de diminuir o potencial desse instrumento musical a instrumento infantil, apropriado para a musicalização, mas não para a profissionalização.

A partir dessas considerações colocaram-se as seguintes questões: como os tecladistas que hoje atuam em bases profissionais lidaram com essas questões na sua formação? Como é sua atuação e que identidades musicais construíram no decorrer desse processo? Tomando essas questões como foco de pesquisa, realizei um estudo de caso, de natureza qualitativa, apoiada em Stake (2001) e Yin (2001), tendo como colaboradores três tecladistas, atuantes no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Para definir a atuação como profissional no contexto dessa pesquisa, utilizei critérios pragmáticos, que partiam de informações públicas dos tecladistas, como: ter CDs gravados e agenda de shows. Embora consciente de que tais critérios não dão conta da complexa discussão do que é ser profissional em música, estabeleci-os por entender que eles me levariam a tecladistas que estariam, no momento da pesquisa, num contato direto e constante com seu instrumento.

O interesse por esse tema parte da minha própria experiência. Sou bacharela em música, com habilitação em piano, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porém, minha iniciação musical deu-se através do teclado eletrônico e minha iniciação profissional na música foi como tecladista de bandas na cidade de Caxias do Sul. No ano de 2014, atuei em conjuntos como tecladista, e comecei a lecionar esse instrumento na Fundação Municipal de Artes de Montenegro – FUNDARTE, escola de artes da cidade de Montenegro, e em aulas particulares na cidade de Porto Alegre, ambas no Rio Grande do Sul. Ao ministrar aulas de teclado eletrônico, encontrei dificuldades em preparar as aulas de forma a dar conta das possibilidades tecnológicas do instrumento: o material didático, disponível para me dar respaldo, privilegiava o estudo das teclas, passando de forma superficial pelas questões relacionadas à tecnologia do instrumento. Tal situação provocou minha imaginação investigativa, direcionando-me, no momento da definição do tema do mestrado, para a temática do teclado eletrônico.

Assim, respaldada pela sociologia do cotidiano, que entende que "a aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo", sendo "constituída de experiências que nós realizamos no mundo" (Souza, 2008, p. 7), o objetivo geral dessa pesquisa foi compreender

a formação, atuação e identidades musicais dos tecladistas, considerando o contexto e as experiências que os formaram. Esse objetivo geral foi desmembrado nos seguintes objetivos específicos: compreender como o tecladista apropria-se dos conhecimentos necessários para expressar-se por meio do seu instrumento, que atuação resulta dessa formação e que visão ele constrói de si mesmo, da sua área e aspectos relacionados a ela, nesse processo.

O referencial teórico, que deu respaldo a essa pesquisa, considerou os seguintes conceitos: a socialização e a socialização musical (Berger; Luckmann, 2014; Nanni, 2000; Setton, 2008, 2011), a tecnologia da música no contexto da educação musical (Challis, 2009; Cooper, 2009; Dillon, 2009; Field, 2009; Savage, 2009) e a identidade musical do tecladista (Hargreaves; Miell; Macdonald, 2002; O'Neill, 2002). Esses conceitos, que foram abordados ao longo da dissertação, serão retomados neste artigo, pontualmente, integrados aos resultados.

Revisão de literatura

Pesquisas acerca da formação e atuação dos tecladistas, músicos que atuam imersos em tecnologia, ainda são escassas no Brasil. Na revisão de literatura realizada, especialmente nos últimos anais dos eventos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), entre outros, não foram encontradas pesquisas que tratassem diretamente do assunto.

Há, porém, pesquisas que abordam usos do teclado eletrônico. É o caso de Santos, L. (2008), que realizou uma análise da obra *Sir Lancelot and the Black Knight*, de Rick Wakeman, e de Santos, C. (2006), que discorre sobre a musicalização de adultos através do teclado eletrônico. Ainda que tais pesquisas não tratassem diretamente da formação do tecladista ou do ensino do teclado, elas reservaram um espaço para discorrer sobre uma possível precarização dos usos desse instrumento em um espaço de educação musical. Como observa Santos, L. (2008):

[...] não é de se admirar que ainda haja certos questionamentos, certos preconceitos quanto ao emprego do teclado eletrônico como ferramenta musicalizadora e de auxílio à criação musical. Para isto, é bastante observar o restrito emprego dos teclados eletrônicos nas Universidades brasileiras, que quase nunca ultrapassa a função de harmonização elementar do repertório popular. (Santos, 2008, p. 25-26)

O autor segue e relembra que, como instrumento caracterizado pela tecnologia digital, "assim como os computadores, os aparelhos de áudio visual e som e outros afins, também o teclado eletrônico sofre modificações acompanhando o desenvolvimento tecnológico" (Santos, 2008, p. 25-26). Tal condição demanda de seu instrumentista uma postura de "músico-pesquisador", que "esteja sempre se atualizando quanto ao manuseio e aos recursos oferecidos por esse instrumento" (Santos, 2008, p. 25-26).

Considerando tal tecnologia (digital ou analógica) como o elemento que caracteriza e diferencia o teclado eletrônico de outros instrumentos de tecla, no que tange tanto ao ensino de instrumento como à atuação na performance, mostrou-se relevante também estabelecer um

diálogo com outras pesquisas que tratam, se não da formação do tecladista, da formação de músico que lida com a tecnologia da música na sua prática musical. É o caso da dissertação de Araldi (2004) sobre DJs e do trabalho sobre produtores de música eletrônica de Vazquez (2011). Em comum entre os dois trabalhos, destaca-se a constante preocupação dos DJs em Araldi (2004) e dos produtores em Vazquez (2011) em estarem sempre buscando novos sons e novos artistas, que serão suas novas referências sonoras para darem respaldo à sua prática e experimentação, dando indícios de que se aprende a fazer música com tecnologia ouvindo o que já foi feito por meio dela e experimentando a partir disso.

Também é possível encontrar, em países como Inglaterra e Estados Unidos, onde a tecnologia da música e, especificamente, o teclado eletrônico, já estão integrados à educação básica, pesquisas realizadas sobre o uso da tecnologia da música em sala de aula, que refletem sobre os aspectos pedagógicos do seu ensino e aprendizagem. É o caso das pesquisas de Cooper (2009), Dillon (2009) e Challis (2009). Entre outras questões, essas pesquisas apontam que a tecnologia da música propicia, em função dos seus meios de gravação, registro, reprodução, um *feedback* sonoro imediato para o músico que trabalha com ela. Sobre as formas de aprender a usar esses equipamentos, Savage (2009, p. 147), outro autor que reflete sobre o potencial da tecnologia da música na educação musical, explica que, na introdução de novas tecnologias, “será necessário alguma instrução, tanto musical quanto tecnológica”. Porém, isso deve ser feito “rapidamente, permitindo que os estudantes tenham a oportunidade de explorar o hardware e o software por si próprios, uma vez que orientações gerais tenham sido dadas” (Savage, 2009, p. 147), numa abordagem que favorece o potencial pedagógico-criativo da tecnologia da música. As duas questões estão relacionadas: uma vez que o aluno recebe uma instrução inicial que permite que ele explore o equipamento, o próprio *feedback* da tecnologia vai guiar a continuação dessa aprendizagem, pois, à medida que o aluno explora, ele ouve e reflete sobre os resultados que está obtendo.

Considerando que a revisão de literatura “tem por objetivo iluminar o caminho a ser trilhado pelo pesquisador, desde a definição do problema até a interpretação dos resultados” (Alves, 1992, p. 54), os trabalhos apresentados nessa revisão funcionaram como importantes balizadores da temática dessa pesquisa. Não tendo encontrado trabalhos que tratassem diretamente da formação do tecladista, essas pesquisas cumpriram com o objetivo proposto por Alves, iluminando “o caminho a ser trilhado” (Alves, 1992, p. 54) e estabelecendo diálogos importantes, da definição do tema às considerações finais.

Metodologia

A metodologia escolhida para essa pesquisa foi o estudo de caso, apoiado em Yin (2001) e Stake (2001). O caso sobre o qual decidi me concentrar, e abordar de forma qualitativa, foi a formação, atuação e identidades musicais de tecladistas. Trata-se, portanto, de “um fenômeno contemporâneo”, inserido em “um contexto de vida real”, sendo que “os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”, qualificando-se para o estudo de caso na perspectiva de Yin (2001, p. 32).

Como a formação e atuação, assim como as concepções decorrentes dessas, têm como condição *sine qua non* a atividade humana, meu campo empírico para o estudo desse fenômeno caracteriza-se pelas pessoas que o integram, não sendo um espaço propriamente dito. Assim, integram o campo empírico da pesquisa três tecladistas – quantidade que se mostrou apropriada para um mestrado com a duração de vinte e quatro meses.

Optei pela abordagem do estudo de caso único em contrapartida ao estudo de casos múltiplos por entender que os tecladistas participantes da pesquisa formam uma unidade. Esse estudo de caso não pretendia esmiuçar a história particular de cada tecladista num contexto individual, mas, sim, olhar para os processos vividos pelos tecladistas como representantes da ocorrência do fenômeno, sempre considerando suas particularidades. Assim, tratou-se de um estudo de caso único, que trata de um fenômeno, sendo estudado em um campo empírico composto por três tecladistas. Cabe apontar que os três músicos optaram por serem identificados por seus nomes próprios, portanto, integram esse campo empírico: Thiago Marques, Ivan Teixeira e Vini Albernaz.

Cheguei a esses três tecladistas de diversas formas: conheci Vini no contato pessoal com as bandas que tocam no meio porto-alegrense. Cheguei a Thiago por meio de uma pesquisa que realizei em sites de escolas de música da cidade. O trabalho de Ivan eu conheci por meio da mídia especializada (Teclas e Afins, 2014), fazendo contato com ele, posteriormente, por meio da rede social *Facebook*.

Como ferramenta de construção de dados, decidi utilizar a entrevista semiestruturada, de natureza qualitativa, na perspectiva de Kvale (2007). Optei pelo termo “construção de dados”, pois, como coloca esse autor, a entrevista é um processo em que o conhecimento é construído na interação entre o entrevistado e o entrevistador – não se tratando de dados prontos para serem coletados. Kvale (2007, p. 20) define a entrevista como uma “‘entre-vista’, em que o conhecimento é construído na ‘inter-ação’ entre o entrevistador e o entrevistado”. Assim, a entrevista tem o potencial de instigar processos de reflexão, em que os sujeitos entrevistados são levados a “descobrir novos aspectos dos temas que eles estão descrevendo e ver relações que eles mesmos não estavam conscientes antes” (Kvale, 2007, p. 33). Nessa perspectiva, o roteiro, como é característico de uma entrevista semiestruturada, não tinha perguntas fechadas, mas tópicos de questões a serem cobertos, encabeçados por uma pergunta introdutória (Kvale, 2007, p. 80), que levasse o entrevistado a falar e refletir abertamente sobre o assunto que lhe era colocado. Tendo em mente os três eixos dessa pesquisa – formação, atuação e identidades musicais, e, como proposto por Kvale (2007, p. 77), já considerando o estágio de análise de dados, os tópicos da entrevista foram organizados em três grandes partes relacionadas a cada um dos eixos mencionados.

As entrevistas foram realizadas entre abril e maio de 2016 – conforme o Quadro 1 – e foram precedidas pela leitura e aceite do termo de consentimento. Todos os diálogos foram registrados em áudio e posteriormente transcritos. O material foi catalogado como “Caderno de Entrevistas”, com a abreviatura CE e sua respectiva identificação.

NOME	DATA DA ENTREVISTA	DURAÇÃO APROXIMADA DA ENTREVISTA	LOCAL DA REALIZAÇÃO	CADERNO DE ENTREVISTAS
Vini	02/04/2016	2 horas e 30 minutos	Pelotas (RS) – residência do entrevistado	CE – VINI 46 páginas
Thiago	11/04/2016	2 horas	Porto Alegre (RS) – escola em que o entrevistado lecionava	CE1 – THIAGO 35 páginas
	18/04/2016	1 hora e 30 minutos		CE2 – THIAGO 22 páginas
Ivan	11/05/2016	2 horas e 30 minutos	Via Skype – o entrevistado em São Paulo (SP) e a entrevistadora em Porto Alegre (RS)	CE – IVAN 40 páginas

QUADRO 1

Resumo das informações sobre as entrevistas

Quanto à análise desse material, à medida que concluía a transcrição de uma entrevista, iniciava sua divisão em fragmentos temáticos. Nesse tipo de análise, “o texto é decomposto em unidades de significação que são classificadas por um sistema de categorias estritamente definidas” (Michelat, 1982, p. 201). Ao se organizar esses fragmentos, grandes categorias analíticas surgiram como comuns às três entrevistas, como: “Primeiro contato com o teclado”, “Aprender fora da aula”, “Atuação profissional”, “Uso da tecnologia”, “Percepção de si e do grupo”. Dentro dessas grandes categorias, categorias menores, particulares a cada entrevista, se estabeleceram.

É importante ressaltar que esse procedimento, em nenhum momento, foi adotado com a intenção de quantificar a ocorrência de determinados temas. A sistematização de conteúdo foi utilizada apenas nessa etapa para uma melhor organização e visualização dos temas que surgiram na entrevista, sendo que nenhuma temática foi desconsiderada por aparecer menos.

Após a organização dos fragmentos temáticos em categorias de análises, iniciei a redação do texto, transformando as entrevistas em narrativas para sua análise qualitativa, considerando os três focos da pesquisa: formação, atuação e identidades musicais.

Finalizada a redação desse primeiro texto, iniciei a construção do referencial teórico – uma vez que, com os dados organizados, foi possível, no decorrer das orientações, constatar com que autores os dados do campo empírico relacionavam-se. Finalizada a construção do referencial, voltei aos dados com um novo olhar, buscando refletir sobre os mesmos a partir dos conceitos e reflexões promovidos pelos autores estudados.

Resultados

Os resultados serão apresentados em quatro blocos, relacionados aos três focos propostos dessa pesquisa: formação, atuação e identidades musicais, sendo esta última discutida em dois blocos – “especificidades da formação” e “ser ou não ser tecladista”.

Formação

Nos relatos dos três tecladistas, destacam-se como a socialização vivida ainda na primeira infância, no seio familiar, teve consequências relevantes na sua formação. A socialização, segundo Nanni (2000, p. 111), é um processo que “capacita [o homem] psicológica e culturalmente a ser cidadão de uma coletividade e de uma cultura”. A socialização primária é experimentada pelo indivíduo na infância e, nesse contexto, a atuação da família é importante e significativa, pois a criança interioriza o mundo dos seus significativos “como sendo o mundo, o único mundo existente e concebível, o mundo *tout court*” (Berger; Luckmann, 2014, p. 174, grifos no original). Assim, a música que chega por meio da família, ainda na infância, é uma música que fica, que se enraíza, que adere.

No caso de Thiago e Vini, seu primeiro contato com o instrumento se deu por iniciativa de suas mães e Ivan, por sua vez, vem de uma família em que a música é muito presente, tendo, inclusive, aprendido a tocar piano com suas irmãs.

É preciso considerar também o processo de socialização típico da cultura da modernidade, no qual o mesmo se constitui em “um espaço plural ou híbrido de múltiplas referências identitárias” (Setton, 2011, p. 719), em que o indivíduo tem condições de “forjar um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática” (Setton, 2011, p. 719). Nessa perspectiva, aponta-se que os três tecladistas integraram nos seus processos de socialização diversos outros vetores, além da família. Esses outros vetores, ou, no caso, essas outras instituições “matrizes de cultura” (Setton, 2008, p. 1), vieram a reforçar as vivências musicais iniciadas no seio familiar. Thiago e Ivan vivenciaram a música na igreja: Thiago, inicialmente, como um curioso espectador, e Ivan, tocando junto dos músicos que atuavam naquele espaço. Vini, por sua vez, encontrou nos amigos da sua escola a motivação para retomar o teclado que havia estudado na infância. A participação da mídia também se destaca nos relatos. Os três tecladistas construíram suas referências sonoras a partir da música que vinha de diversas referências midiáticas.

Do primeiro contato com o teclado eletrônico em si, cabem algumas peculiaridades. Tanto Thiago quanto Vini tiveram sua iniciação musical em instrumentos eletrônicos, tendo o teclado como um de seus brinquedos na infância. A relação com o teclado se desenvolveu e evoluiu à medida que eles próprios se desenvolveram. Por outro lado, para Ivan, “o teclado nunca foi um brinquedo” (CE – IVAN, p. 7). Isso porque sua iniciação musical foi por outros meios, foi pelo piano, pelo violão. Quando chegou ao teclado eletrônico, já estava musicalizado, atuando em um meio profissional, junto dos músicos da sua igreja, encarando, portanto, o instrumento já com uma perspectiva de atuação profissional.

Aparte de um contexto de aulas formais de instrumento, os três tecladistas encontraram diversos recursos para integrar à sua formação. Através de meios como a internet, as revistas, os manuais, a própria convivência com outros músicos, os três músicos tiveram acesso à necessária instrução tecnológica inicial para lidar com seus equipamentos. Porém, essa instrução sempre se deu na medida necessária para permitir as explorações pessoais, características do processo de aprendizagem do uso dessas ferramentas. Também as referências sonoras bem

estabelecidas são importantes nesse processo: elas balizam os experimentos dos músicos nos seus equipamentos, direcionando sua exploração para as sonoridades que conhecem e pelas quais se interessam. É esse direcionamento que integra o que Nanni (2000, p. 124) chama de Saberes Musicais Possíveis, um “conjunto de expectativas/conhecimentos que, em níveis não muito diferentes, todos os cidadãos da nossa sociedade têm acesso simplesmente vivendo, comunicando, observando”. Esse conhecimento se sedimenta através das experimentações, passando de saberes musicais “possíveis” para “saberes efetivados”. Através dessa prática de ouvir, copiar, experimentar, seus conhecimentos “sonoros-referenciais” se convertem em conhecimentos práticos, de forma que suas experimentações não são aleatórias ou sem direção.

Além disso, essa forma de aprender a dominar os equipamentos e softwares da tecnologia da música também é apropriada à principal característica do teclado e do seu instrumentista: a versatilidade. Contando apenas com uma breve introdução e passando a explorar as ferramentas por conta própria, os tecladistas puderam desenvolver-se exatamente da maneira que eles precisavam, pois, como será discutido a seguir, existem várias formas de ser tecladista e de atuar através da tecnologia da música, o que resulta em diferentes necessidades artísticas e profissionais.

Atuação

Cada tecladista entrevistado tem formas próprias de atuação profissional. Como mencionado, os tecladistas consideram o teclado eletrônico um instrumento versátil – e sua atuação também se revelou ser. À época das entrevistas, os três participantes estavam envolvidos em trabalhos com performance e produção musical. Ivan e Thiago, por sua vez, também ministravam aulas de instrumento. Neste artigo, irei focar na sua atuação dentro da performance, contexto em que se revela, especialmente, como são diversas as formas de ser tecladista.

Thiago, após tocar em diversas bandas e após uma experiência vivida em um conjunto de música eletrônica, decidiu investir em um projeto autoral, de música instrumental, em parceria com um baterista, um projeto chamado GranDense. A experiência com música eletrônica de pista foi importante porque lhe proporcionou um espaço para aprender sobre produção musical: nesse grupo em que atuou, em determinado momento, lhe foi requisitado produzir uma música por inteiro, ou, nas suas palavras, “desde a bateria até a última notinha” (CE1 – THIAGO, p. 19). Esse conhecimento foi importante no estabelecimento do seu projeto de música autoral porque, no GranDense, Thiago busca ocupar todos os espaços com o teclado, respaldado por esse conhecimento em produção musical, que lhe permite incluir trilhas pré-gravadas – embora ele faça questão de evitá-las. Este é um ponto importante: é emblemático que Thiago faça questão de fazer tudo ao vivo – ou, ao menos, o máximo possível. A tecnologia da música mudou nossos paradigmas de performance e, para Field (2009, p. 157), “a atividade física de realizar performances com computadores não parece com uma performance no mesmo sentido que performances vocais e instrumentais parecem”. Thiago, ao preocupar-se em executar tudo ao vivo, demonstra outra preocupação: a de vincular sua performance com as “performances vocais e instrumentais” a que Field (2009) faz referência.

Ivan, por sua vez, é tecladista e pianista. Essa dupla formação também lhe permite uma dupla atuação: tocando como *sideman*¹ de Luiza Possi e Bruna Caram, atua tanto como tecladista no show de banda, como pianista no show de piano e voz. A relação de Ivan com o piano é base da sua formação, atuação e, como será retomado, identidade. Embora tenha um verdadeiro e profundo encantamento pelo teclado, Ivan entende que o piano é base de tudo. É difícil especular se Ivan teria essa mesma visão caso tivesse se afastado do piano após os primeiros anos da infância. Mas o fato é que não só não se afastou, mas seguiu atuando também como pianista, de forma que enxerga esses dois instrumentos em um contínuo: o piano como base, o teclado como a inclusão do conhecimento tecnológico característico dele.

Vini, por outro lado, explora as novas formas de performance mediadas pela tecnologia da música. Das primeiras experiências de banda ao seu projeto solo, foi um longo processo de afastar-se das teclas – e da tradição de performance musical que elas representam – até abraçar a tecnologia da música e as novas possibilidades trazidas por ela. Se, no caso de Ivan e Thiago, o teclado medeia o diálogo entre a tecnologia da música e as tradições anteriores a ela, no caso de Vini, observamos um músico afastar-se das teclas, buscando sua própria voz por outros meios tecnológicos. Na performance musical de Vini, o computador é uma peça central, conectado a outros instrumentos, dotados de botões, *pads*, *knobs*, *sliders*, que lhe permitem manipular manualmente e sensivelmente as sonoridades originadas pelo computador. Ainda assim, tendo iniciado sua vida musical nas teclas, estando estas carregadas de afetividade para si, o teclado permanece: seja como ferramenta criadora, seja como instrumento onde grava trilhas, ou mesmo na performance ao vivo, quando deseja manipular melodias em tempo real. Para Vini, o teclado e a tecnologia da música formam um universo autônomo, e performances musicais completas e íntegras podem acontecer dentro de seus limites.

Thiago, Ivan e Vini representam algumas das possibilidades de performance que cabem nos domínios do teclado eletrônico. Tendo vivido formações tão diferentes, tornaram-se músicos diferentes, que usam o teclado eletrônico da forma que acreditam ser a mais pertinente, a mais apropriada – sendo todas essas possibilidades válidas dentro de seus contextos. Nesse pequeno universo de três tecladistas, a versatilidade do teclado eletrônico destaca-se: sua constituição possibilita múltiplas atuações e seus instrumentistas assim o fizeram, explorando-o da forma que melhor os servia.

Especificidades da formação

A relação que cada tecladista guarda com a tecnologia revela conflitos e contradições que podem ser entendidos como característicos de um músico que atua no encontro de tradições distintas e que propõem paradigmas, até certo ponto, conflitantes.

1. De acordo com o dicionário on-line Reverso “sideman é o membro de uma banda de dança ou grupo de jazz que não seja o líder” (tradução nossa). No caso de Ivan, trata-se dos músicos instrumentistas que integram a banda de cantoras em carreira solo. Disponível em: < <http://dicionario.reverso.net/ingles-definicao/sideman> > Acesso em: 20/06/2017.

Thiago, que foi musicalizado desde o início em instrumentos eletrônicos, não tem dúvidas quanto à autonomia do teclado eletrônico com relação aos instrumentos acústicos. Por outro lado, como discutido anteriormente, atrela sua imagem às questões da tradição da performance no instrumento, vinculada às teclas e ao domínio da sua virtuosidade. Assim, embora entenda o teclado como um instrumento autônomo e tenha a tecnologia em alta conta, Thiago a compreende como sendo não essencial, mas um acessório de grande importância. Ao defini-la dessa forma, ele se posiciona como músico que tem condições de atuar independentemente dela.

Cabe observar que, se considerássemos a tecnologia da música um instrumento *per se*, seria aceitável presumir que alguns músicos não teriam condições de atuar sem ela, assumindo um caráter essencial – da mesma forma que ter um piano é essencial para um pianista realizar sua performance. Porém, embora Thiago esteja atento à necessidade de considerar a tecnologia da música como um instrumento musical, pode-se especular que, entendendo que a mesma ainda não o é, busca posicionar-se como músico independente dela.

Ivan, por sua vez, entende que a tecnologia é essencial para a atuação musical. Para ele, a tecnologia possibilitou que mais pessoas se envolvessem com a música, porém, numa perspectiva de uma atuação profissional, defende que o uso da tecnologia seja precedido por um estudo das tradições musicais que a precedem, representadas, no caso, pelo piano, afirmando que se trata de um “conhecimento mais antigo”, considerando-o um “conhecimento de ponta” (CE – IVAN, p. 32), inclusive questionando a qualidade dos músicos que não passaram por essa formação.

Já Vini considera a tecnologia absolutamente essencial, tratando seu uso como um posicionamento político: colocar a tecnologia da música no centro da sua performance musical passa a significar ir contra os paradigmas estabelecidos na música antes do advento da tecnologia, ou, em outras palavras, assumir uma posição política por uma transformação dos valores acerca do fazer musical. Para Vini, inclusive, a questão de a tecnologia da música ser ou não ser um instrumento musical é uma questão superada: ela já o é, tendo em equipamentos como o teclado, o computador, os MPC's², as ferramentas que permitem ao músico trabalhar com essa tecnologia para construir suas sonoridades, sua arte.

Ser ou não ser tecladista

As concepções sobre ser tecladista de cada um dos participantes da pesquisa construíram-se na sua formação e atuação. Entendendo que as “identidades na música são baseadas em categorias sociais e práticas musicais culturais” (Hargreaves; Miell; Macdonald, 2002, p. 14, tradução nossa), observa-se como suas concepções são, de fato, suas próprias práticas musicais transformadas em um conceito sobre o que é ser tecladista.

2. Abreviatura de Music Production Center, ou Centro de Produção de Música, equipamento constituído de muitos *pads*, *sliders*, *knobs*.

Para Thiago, ser tecladista é, essencialmente, tocar “com o instrumento reagindo de maneiras diferentes” (CE2 – THIAGO, p. 13). Olhando para sua história, lembramos que essas diferentes formas de reagir do teclado eletrônico foram o que capitanearam Thiago em primeiro lugar para o instrumento e é na forma como o músico lida com isso que ele entende que se constitui um tecladista. Ivan, por sua vez, entende que ser tecladista é, antes de tudo, interessar-se por tecnologia. Usar o teclado como um piano, para ele, não torna seu instrumentista um tecladista. Considerando que ele é um tecladista muito próximo do piano e que dá grande valor ao estudo desse instrumento na formação do tecladista, é emblemática a sua posição na definição do que é ser tecladista. Isso porque, embora estudar piano seja importante, para Ivan, essa questão não é definidora do que é ser tecladista. Já Vini, em diversos momentos, usou expressões como “ele não é só tecladista”, ou “é um tecladista, além de outras coisas” (CE – VINI, p. 44) e “se assume, mesmo que seja em certos momentos, apenas como tecladista” (CE – VINI, p. 45). Vini tem uma visão tal do fazer musical por meio da tecnologia da música que a identidade do tecladista se constitui, para ele, apenas como uma parte disso. Vini, aliás, mostrou ter muitas dúvidas sobre definir a si próprio como tecladista. Ao colocar-se como músico, prefere falar de si mesmo como “artista músico” e defende que seus equipamentos, do sintetizador ao computador, passando pelos MPCs, são seus instrumentos (CE-VINI, p. 41).

Conclusões

Cabe iniciar estas considerações finais retomando uma palavra que já evoquei em outros momentos deste artigo para falar do teclado e do seu instrumentista: versatilidade. Se fosse necessário buscar um único termo para caracterizar a formação, atuação e concepções identitárias dos tecladistas, seria esse – o mesmo que os tecladistas utilizaram em diversos momentos dos seus relatos para falar do seu instrumento e das suas possibilidades. O que foi constatado na pesquisa é que a versatilidade do teclado eletrônico, que aparece nas suas características inerentes, como poder imitar outros instrumentos e criar diversos timbres, parece refletir no instrumentista em si: para tornar-se tecladista, existem diversos caminhos formativos, que levam a variados campos de atuação. Essas experiências caleidoscópicas organizam-se em um todo coerente, dotado de significado para o tecladista (O’Neill, 2002, p. 91), que, a partir dessas experiências vividas, constrói seus próprios conceitos sobre o que é ser tecladista.

As formas de ser tecladista são legitimadas pelas histórias que as formaram e pelos tecladistas que encontraram formas de atuar na sua perspectiva. Esses tecladistas representam a ocorrência do fenômeno estudado – a formação do tecladista e seus desdobramentos – em situações únicas. Ainda que seja um estudo de caso, estruturar esses processos formativos no nosso sistema de linguagem é algo que, segundo Berger e Luckmann (2014, p. 57), “tipifica as experiências, permitindo-me agrupá-las em amplas categorias, em termos das quais tem sentido não somente para mim, mas também para meus semelhantes”. Em outras palavras, ao escrever e refletir sobre a formação, atuação e identidades musicais dos tecladistas, ainda que não seja possível generalizações, é possível que ocorram identificações, de forma que essa pesquisa pode colaborar com estudos futuros de fenômenos semelhantes.

Após refletir sobre questões trazidas pelos tecladistas acerca de seus universos, defendendo que o teclado eletrônico é um instrumento musical autônomo, estabelecido na prática profissional através da atuação de seus músicos e do qual a educação musical pode muito se beneficiar. Lançar um novo olhar sobre as práticas musicais que se estabelecem na contemporaneidade a partir do advento de novas tecnologias é integrar a educação musical como área aos processos de legitimação dessas novas formas de consumir e produzir música – já legitimadas por todos aqueles que o fazem.

Referências

- ALVES, Alda Judith. A "revisão de bibliografia" em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Caderno de Pesquisa*, São Paulo, n. 81, p. 53-60, maio 1992.
- ARALDI, Juciane. *Formação e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*. 2004. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- BENINCÁ, M. *Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso*. 2017. 229 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHALLIS, Mike. The DJ factor: teaching performance and composition from back to front. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela. (Ed.). *Music education with digital technology*. London: Continuum International publishing Group, 2009. p. 65-75.
- COOPER, Louise. The gender factor: teaching composition in music technology lessons to boys and girls in Year 9. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela. (Ed.). *Music education with digital technology*. London: Continuum International publishing Group, 2009. p. 30-40.
- DILLON, Teresa. Current and future practices: embedding collaborative music technologies in secondary schools. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela. (Ed.). *Music education with digital technology*. London: Continuum International publishing Group, 2009. p. 117-127.
- FIELD, Ambrose. New forms of composition, and how to enable them. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela. (Ed.). *Music education with digital technology*. London: Continuum International publishing Group, 2009. p. 156-168.
- FRITSCH, Eloy F. *Música eletrônica: uma introdução ilustrada*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.
- HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond. What are musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, Raymond; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy. (Ed.). *Musical identities*. New York: Oxford University Press Inc., 2002. p. 1-20.
- KVALE, Steinar. *Doing interviews*. London: SAGE Publications Inc., 2007.
- MICHELAT, Guy. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. In: THIOLENT, Michel J. M. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. 3. ed. São Paulo: Editora Polis, 1982. p. 191-211.
- NANNI, Franco. Mass media e socialização musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 108-143, 2000.
- O'NEILL, Susan A. The self-identity of young musicians. In: MACDONALD, Raymond; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy. (Ed.). *Musical identities*. New York: Oxford University Press Inc., 2002. p. 79-96.
- SANTOS, Carmen Vianna dos. *Teclado eletrônico: estratégias e abordagens criativas na musicalização de adultos em grupo*. 2006. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- SANTOS, Lincoln Meireles Ribeiro dos. *O teclado eletrônico como um instrumento orquestral: Análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black Knight de Rick Wakeman*. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SAVAGE, Jonathan. Pedagogical strategies for change. In: FINNEY, John; BURNARD, Pamela. (Ed.). *Music education with digital technology*. London: Continuum International publishing Group, 2009. p. 142-155.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A noção de socialização na sociologia contemporânea: um ensaio teórico. *Boletim SOCED*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 1-20, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 4, p. 711-724, dez. 2011.

SOUZA, Jusamara. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: SOUZA, Jusamara. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 7-12

STAKE, Robert. Case Studies. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. (Ed.) *Handbook of qualitative research*. 2. ed. London: SAGE Publications Inc., 2001. p. 443-466;

TECLAS E AFINS, São Paulo: Blue Note, Consultoria e Comunicação, 2014-. Disponível em: <<http://www.teclaseafins.com.br/>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

VAZQUEZ, Eliza Rebeca Simões Neto. *A aprendizagem de três produtores de música eletrônica de pista: A Interação na pista*, no ciberespaço e o envolvimento com as tecnologias musicais de produção. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Tradução de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Recebido em
20/06/2017

Aprovado em
18/07/2017

Maria Amélia Benincá de Farias é Bacharela em Música, com habilitação em Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Música, área de concentração em Educação Musical, pela mesma instituição. Sua dissertação de mestrado, intitulada "Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso", foi orientada pela Prof.^a Dr.^a Jusamara Souza e defendida em janeiro de 2017. Atuou como professora autônoma de piano e teclado, na cidade de Porto Alegre, entre os anos de 2008 e 2016. Foi professora de teclado e piano na FUNDARTE (Fundação Municipal de Artes de Montenegro) entre 2014 e 2017. Em abril de 2017, ingressou como docente no Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Porto Alegre, onde, atualmente, atua em dedicação exclusiva no Curso Técnico em Instrumento Musical e no Projeto Prelúdio. Integra dois grupos de pesquisa: EMCO, Educação Musical e Cotidiano, e MusIf: Educação Musical; Musicologia; Práticas interpretativas.