

# Aspectos da aprendizagem informal em música ligados a princípios da *Música Universal* de Hermeto Pascoal

Fabiene S. Santana

Faculdade de Música Souza Lima – fabienesantana@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo apontar aspectos que comumente fazem parte da vivência e aprendizagem do músico ligado à tradição oral, ou seja, aqueles que se desenvolvem a partir de um contexto informal em música. Busca-se expor também a ligação e as similaridades existentes entre estes mesmos aspectos e as práticas desenvolvidas entre músicos populares que vivenciaram os preceitos da *Música Universal* de Hermeto Pascoal.

**Palavras-chave:** Tradição Oral, *Música Universal*, Hermeto Pascoal, Aprendizagem Informal

**Title of the Paper in English:** Informal music learning aspects related to Hermeto Pascoal's *Universal Music* principles

**Abstract:** This article intends to point some aspects that commonly take part in experiencing and learning of an oral tradition musician, that is, a musician that develops from an informal context music. It also tries to show how those same aspects relate to and resemble the practices developed in popular musicians that experienced the precepts of Hermeto Pascoal's *Universal Music*.

**Keywords:** Oral Tradicion, *Universal Music*, Hermeto Pascoal, Informal Learning

## 1. Tradição Oral e a Aprendizagem Informal em Música

Como se aprende música fora da escola? Como tantos músicos acabam por desenvolver habilidades auditivas mesmo sem nunca ter adentrado em um ambiente de ensino formal? Como conseguem compor? Como criam a habilidade de improvisar? Como acompanham cantores com seus instrumentos sem o auxílio de uma partitura ou cifra? Muitas dessas questões comumente são respondidas de forma direta: talento. Por outro lado, conforme diz GREEN (2012, p. 67), “Mesmo sendo cada vez mais verdade que os músicos populares fazem aulas formais e até se graduam em música popular, hoje em dia, todos os músicos populares se envolvem no que se tornou conhecido como ‘práticas de aprendizagem informal em música’”.

Se os esquemas de percepção das linguagens artísticas são desenvolvidos pelas experiências de vida de cada um, torna-se claro que não é apenas a escola que musicaliza. Musicalizam também as chamadas formas de educação não formal, ligadas a diferentes práticas culturais populares. (PENNA, 2010, p. 33)

Não é incomum, no entanto, que este tipo de aprendizagem construída de maneira informal, a partir da vivência musical prioritariamente prática, seja malvista ou até mesmo

desvalorizada conforme aponta Müller (2010) quando apresenta um pouco da história de vida do músico, arranjador, compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal. Criado no interior de Alagoas, com poucos recursos materiais, com dificuldade de visão, albino, foi diversas vezes visto, inclusive na vida adulta, como quem “não levava jeito” por ter se desenvolvido a partir da tradição oral, sem acesso durante grande parte de sua vida à “teoria musical” ou à “academia”. Entretanto, diversos músicos que viveram próximos de Hermeto Pascoal o mantêm até os dias de hoje como fonte de inspiração, mentor e exemplo de musicalidade. O músico Itiberê Zwarg é um dos exemplos e defende arduamente a valorização do lado intuitivo em detrimento do lado racional no que diz respeito ao aprendizado musical assim como seu mestre.

O que estou a sugerir é que a oralidade – pela força dos eventos histórico-biográficos citados – é constituinte do “Itiberê intuitivo” e, em alguma medida, perpassa e/ou o levou a focalizar e a se identificar com seus termos caros – energia, essência, coração, alma, profundidade, emoção, intuição, prática, orgânica -, à diferença do que, no seu entendimento, seriam seus contrários: a racionalidade, o mundo letrado, a sistematização, o conhecimento acadêmico-científico e seu status, a formalidade. É o que emana de sua *práxis*. Sistemáticamente reforçada por uma proposta de alteridade na relação com o saber musical. Isto também se refere ao senso comum entre músicos populares, como mostram Beato (s/d) e Trajano (1984), para os quais a informalidade – a música apreendida na vida, *na rua*, tem mais legitimidade e credibilidade do que propõem as escolas de música. (MÜLLER, 2010, p. 121)

Um das características marcantes do músico popular e intimamente ligada às práticas de aprendizagem informal em música é o “**tocar de ouvido**”. Neste tipo de prática, também denominada como “**prática aural**” por Green (2001), há uma imersão constante no material sonoro buscando-se sons afim de que estes sejam copiados ou de gravações ou ao ouvir e imitar amigos e parentes. Muitas vezes essa pratica esta também associada a rotina desses músicos, onde em seus trabalhos, em suas igrejas, é comum acompanhar-se cantores para que tonalidade forem, ou ainda, preparar uma grande quantidade de músicas para apresentações tendo como guia apenas a gravação original. Nesse tipo de prática existem diversos estímulos, conforme aponta Couto (2009, p. 96) que acabam por desenvolver capacidades criativas ligadas a improvisação, desenvolvimento do ouvido harmônico, rítmico e melódico.

Com esse tipo de prática, em contrapartida, muitos músicos acabam não desenvolvendo o domínio dos códigos da leitura e escrita musicais, ou até mesmo, acabam buscando conhecimento teórico depois de muita vivência com o predomínio do ‘sentido audição’ em

detrimento do ‘sentido visão’ na aprendizagem musical, como é o caso de Hermeto Pascoal que afirma com sua própria fala: “Música não é para ver. Música é para sentir. Se eu deixar de tocar só porque não consigo ler as notas no papel, eu tô é frito!” (VILLAÇA, 2007, p. 42-43).

Outra característica da aprendizagem informal é a constante “**prática musical em grupos**”. Segundo Green (2001) existe costumeiramente uma forte interação musical que une laços afetivos e compartilhamento de experiências de forma aberta e até mesmo de maneira inconsciente sem a necessidade de um professor atuando formalmente. Através destes encontros que costumam acontecer com intensa frequência entre os mesmos músicos cria-se como aponta Couto (2009, p. 100), uma cooperação coletiva onde através da escuta, observação e imitação cria-se um ambiente favorável ao aprendizado, e dessa forma, “existem boas chances de se trabalhar questões criativas sem inibição e com mais liberdade”.

Nesse sentido, ao observarmos a fala do baterista Márcio Bahia que se reunia com outros músicos frequentadores da “Escola do Jabour”, tema que será abordado mais adiante, constatamos a grande motivação em participar das práticas musicais desenvolvidas e também a afetividade resultante dos encontros diários para ensaios a partir das ideias de Hermeto Pascoal.

Aí foi onde tudo começou, que dizer, a grande sabedoria, a coisa mais incrível do Hermeto, é que ele não me aceitou do grupo pelo que eu tocava na época, porque eu era muito iniciante, apesar de já tocar bateria para o nível que ele trabalha. A grande sacada dele é que ele não viu o momento, ele viu o que podia puxar lá na frente. Não é todo mundo que tem essa cabeça. Então ele me deu a chance. “Agora é comigo, vamos arregaçar as mangas e trabalhar”. Aí começaram a coisa dos ensaios. Eu perguntei pra ele – vocês ensaiam quantos dias na semana? Ele disse: Olha, atualmente a gente ensaia três vezes na semana, pois o pessoal mora longe, mas normalmente a gente ensaiava todo dia. Ah, vocês querem ensaiar todo dia? Então todo dia a gente vai estar aqui.” Daí ele: - Ah , os caras estão interessados”. (BAHIA, *Apud* BERGAMINI, 2014)

Como mencionado anteriormente, o contexto, ou seja, o ambiente em que se concebe o aprendizado do músico popular, influencia diretamente em uma outra característica da aprendizagem informal apontada por GREEN (2001): a “**criatividade**”. É comum que haja uma forte interação entre apreciação, execução, improvisação e composição, onde o entrelaçamento dessas atividades impulsiona a criatividade musical dos músicos populares. Nota-se que neste tipo de prática a interdependência dessas diferentes atividades faz com que a

música seja vista de uma forma mais integrada e não fragmentada como muitas vezes acontece no ensino formal. (FEICHAS 2007, p. 03)

Outra característica apontada por Green (2001), é a **escolha do repertório**. Geralmente a escolha do material para prática musical é feita a partir de músicas ouvidas com muita frequência e de forte identificação, dessa forma, a aproximação com a música escolhida e a familiaridade com a forma de organização dos sons inerentes à música, cria uma maior motivação ao desenvolvimento e engajamento musical.

Green (1997, p. 31), diz que em toda experiência musical, podemos responder de forma positiva ou negativa aos significados inerentes<sup>1</sup> de uma música, porém, para que haja uma atribuição de significado positivo, é necessário que estejamos habituados com o fluxo musical de tal maneira que possamos nos sentir familiarizados com o estilo e dessa forma seja natural perceber o que acontece musicalmente ali.

A partir disso, pode-se constatar que nas práticas de aprendizagem informal existe uma constante imersão nos materiais sonoros. A manipulação dos mesmos com atividades como tirar de ouvido, apreciar, compor e improvisar, guiam a prática musical interpondo-se ao uso de elementos simbólicos (cifras, partituras, tablaturas). Gera-se assim uma familiaridade intensa com o estilo e a prática musical torna-se significativa.

A última característica apontada por Green (2001), está relacionada com a forma que o conhecimento é construído de maneira desordenada, não existindo uma ordem cronológica de assuntos a serem abordados do simples ao complexo. O desenvolvimento de habilidades e aprendizagem está relacionada com interesses pessoais dos músicos que conseqüentemente aplicam em sua rotina tudo aquilo que desenvolvem com suas práticas.

Um exemplo dessa característica se dá pelo depoimento do pianista Jovino Santos Neto (1996), um dos músicos que conviveu e vivenciou as estratégias artístico-pedagógicas de Hermeto Pascoal. Segundo Jovino, o foco principal para o desenvolvimento musical costumava partir de designar aos instrumentistas passagens mais difíceis do que estavam aptos a tocar no presente momento, para que a habilidade a ser desenvolvida seja exatamente onde ele apresenta dificuldade, ou seja, parte-se do complexo surgindo assim uma espécie de desafio musical a ser enfrentado e vencido pelos músicos.

Conforme diz a pesquisadora Heloísa Feichas do campo da etnomusicologia e estudiosa sobre a aprendizagem informal do músico popular:

---

<sup>1</sup> Maneira em que os materiais inerentes à música – sons e silêncio – são combinados um em relação ao outro. (GREEN, 2001, p. 102)

[...] eles constroem seu conhecimento de acordo com suas necessidades e motivações, as quais são associadas com prazer e diversão. Consequentemente, o conhecimento e as habilidades adquiridas são mais significativos e concretos para a vida musical deles. (FEICHAS, 2007, p.04)

Partindo de todos estes aspectos apontados por Green, é possível refletir que para o músico popular as experiências de aprendizagem estão intimamente ligadas às suas vivências e que habilidades ligadas ao lado criativo podem vir a ser desenvolvidas com a aprendizagem informal em música. Porém, é nítida e comum a desvalorização de tais práticas dentro de ambientes de ensino formal, que além da concepção de saber música como sinônimo do domínio dos códigos da escrita musical, parece tornar o modelo de ensino vigente um meio de exclusão e um entrave no que diz respeito a pluralidade cultural da sociedade contemporânea e a não valorização de diferentes saberes musicais. Cabe aqui uma indagação: “Afim, quem ‘sabe’ música? Não sabe música o seresteiro que, usando brilhantemente seu ouvido, acompanha seus parceiros para que tonalidade forem?” (ASSANO, *apud* PENNA, 2010, p. 53).

## **2. “Escola do Jabour” e a *Música Universal* de Hermeto Pascoal**

Nascido em 1936 em Lagoa da Canoa, Alagoas, é possível reconhecer em Hermeto Pascoal um aprendizado musical marcado pelas características citadas anteriormente, ou seja, a partir das práticas de aprendizagem informais em música. Primeiramente, pelo fato de que na região onde morava não existirem escolas de música e em segunda instância, pelo fato de sua musicalidade, desenvolvida a partir da tradição oral, não ter sido bem vista por muitos locais onde ele até buscou uma aproximação com o conhecimento teórico, porém, sem êxito. (VILLAÇA 2007, p. 40).

Em 1977 se muda para o bairro do Jabour, no Rio de Janeiro, e mais especificamente no período de 1981 à 1993, Hermeto e seu grupo – formado por Jovino Santos, Carlos Malta, Itiberê Zwarg, Márcio Bahia e Pernambuco – tiveram uma intensa convivência e uma rotina de ensaios, estudos e experimentações que culminou no desenvolvimento de uma linguagem e uma obra musical significativa dentro do contexto da música instrumental brasileira. Através dessas intensas vivências musicais, criou-se o que se chamou “Escola do Jabour”. Bergamini (2014, p. 23), deixa evidenciado que o termo ‘escola’ não faz referência ao sentido formal do termo.

Se trata de uma expressão endógena usada por Hermeto Pascoal e pelos membros do grupo para designar um período de intensa convivência, onde se aprendia muito, mesmo que de maneira informal e ocorria-se tudo isso ali, onde vivia Hermeto, no bairro do Jabour. Segundo Silva e Gimenes (2017, p. 09), a noção de escola descrita nesse caso diz respeito à corrente estilística em si e estes elucidam que nessa linha de pensamento, determinada escola é entendida assim por conter diversos artistas com seus respectivos ateliês e aprendizes, que têm características em comum.

Música, como uma prática inerentemente social, floresce na organização em rede. Talvez no nível mais tangível, o sustento e as oportunidades criativas de um músico frequentemente dependem da amplitude e da profundidade de sua rede de contatos sociais e profissionais. Mas as dinâmicas de rede moldam os sons, as práticas e comunidades da música de maneiras resolutamente mais complexas e também sutis. Músicos são influenciados pelos seus anos de estudo ou aprendizagem, as incontáveis horas gastas ouvindo música, tanto sozinhos como público e talvez de forma mais abrangente (ainda que frequentemente menos reconhecida) pelas convenções históricas e culturais de determinado tempo e localidade [...]. Finalmente, as redes de longo alcance de produção e distribuição da indústria da música, e suas cada vez mais consolidadas e estreitas práticas organizacionais, têm o poder de estruturar, em algum grau, as redes de inspiração e possibilidades de quase todo mundo que está profundamente comprometido com a música. Que implicações o estudo de redes tem para os estudos musicais e, mais amplamente, para o entendimento da criatividade humana, história e cultura? Redes podem organizar não só o mundo social da performance musical (com quem você toca), mas também os conceitos de criatividade musical (por quem você é influenciado e o que você optou por criar), e as realidades da comunidade musical (como fatores históricos, culturais e econômicos frequentemente impõem quais músicos e ideias musicais atingem reconhecimento e prestígio). (BORGO, 2005, p. 158)

A partir dessas vivências intensas e criando um forte vínculo afetivo com Hermeto Pascoal, Itiberê Zwarg vê no mestre e na forma como ele concebe o desenvolvimento musical dele e dos músicos que também frequentavam a Escola do Jabour uma grande fonte de inspiração e um caminho artístico-pedagógico que poderia vir a ser compartilhado com mais pessoas. Surge dessa forma a partir de 1998 a *Oficina de Música Universal* na escola Seminários de Música Pró-Arte, em Laranjeiras, também no Rio de Janeiro.

Hermeto Pascoal sempre manteve uma postura avessa a rótulos, não restringindo sua música a estilos ou gêneros fechados. A principal razão para isso é por defender que o Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo, desperta uma mistura rica de sonoridades que envolve diversos estilos e tendências.

Foi criado então, partindo-se dessa multiplicidade cultural envolvente na obra de Hermeto o conceito de “*Música Universal*”. A partir desse conceito a música torna-se uma experiência que vai além do fazer musical, identificando-se assim uma opção de estilo de vida, como por exemplo “arte” e “qualidade”, interpondo-se a “dinheiro” e “quantidade”. (NETO, 2008, p.24-25).

Foi elaborado então, um documento intitulado “Princípios da Música Universal” que foi organizado por Aline Morena (2008), cantora e multi-instrumentista que além de tornar-se esposa de Hermeto, abraçou sua maneira de vivenciar a música e compartilhou essas práticas juntamente com ele. Nele valoriza-se alguns aspectos como: criar, imaginar, se inspirar nos sons da natureza, misturar sem preconceitos, encontrar-se a confraternização e o amor entre os povos, ver a música como alimento para alma...

Um dos pontos centrais que também permeiam a prática da Música Universal de Hermeto Pascoal é a musicalidade. Como apontam em sua pesquisa Borém e Araújo (2010) “Favorecendo a prática, e não a teoria em sua rotina musical, Hermeto alcançou um nível criativo em que a improvisação se tornou muito próxima da composição, ao mesmo tempo fluente, em tempo real e com extraordinária riqueza de ideias.

Essa concepção de vivência musical criada por Hermeto tornou-se assim, uma escola em sua própria casa, de maneira informal e virou referência para diversos músicos que iam até o Jabour na zona periférica do Rio de Janeiro para assistir aos ensaios do grupo de Hermeto e para que observassem na prática como se vivenciava e se “aprendia” música em grupo a partir daqueles preceitos. CAMPOS (2006, pg. 90).

Os músicos que se juntavam, na época, demonstravam muita admiração por Hermeto, o tendo como uma espécie de mestre, como é possível verificar na fala do percussionista Pernambuco (1981): “Isso aqui é uma escola (...) aqui está o som”.

A “escola” de Hermeto Pascoal funcionou como as oficinas artesanais da idade média, havendo aprendizes em exercício permanente; no grupo de Hermeto não havia método pré-definido, nem partituras e cifras, que eram criadas ali; da mesma maneira, os artesãos também inventavam suas técnicas a partir do trabalho diário e permanente. (SILVA e GIMENES, 2017, p. 14)

Podemos então constatar que assim como apontou Green (2001), algumas características apresentadas por ela na prática da aprendizagem informal do músico popular esteve também presente ali na escola do Jabour segundo os preceitos da *Música Universal*: afetividade, prática em grupo, ênfase na prática antes da ênfase na teoria, preocupação com o desenvolvimento de uma musicalidade em grupo, entre outros. Sobre musicalidade, nesse sentido podemos entender que:

Musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. (PIEADADE, 2011, p. 104)

A partir de 1998 Itiberê Zwarg, músico que participou do grupo de Hermeto Pascoal e esteve durante todos os anos de existência da “Escola do Jabour” caminhando junto ao seu mestre e mentor musical começou a oferecer no Rio de Janeiro, mais precisamente em Laranjeiras, a *Oficina de Música Universal*. Abordaremos a seguir alguns dos princípios que guiavam as práticas das oficinas e que foram se propagando desde sua gênese em Hermeto Pascoal.

### **3. Música Universal: Método de Corpo Presente e a Centralidade na Oralidade**

Itiberê chama de *método de corpo presente* uma maneira diferenciada de conceber composições musicais. É comum que a música à ser ensaiada entre um determinado grupo nem sequer exista e será através do grupo de instrumentistas presentes que irá tomar forma desde o seu tema inicial até o aprimoramento do arranjo. Se trata de um trabalho em grupo onde o desenvolvimento vai acontecendo a partir das repetições de trechos, frases, passagens, finalizações, etc. Através das inúmeras repetições ocorre naturalmente a memorização e até que não julguem ter o melhor resultado do ponto de vista harmônico, rítmico, melódico e tímbrico, ocorrem quantas modificações forem necessárias.

É importante ressaltar nesse momento conforme constata Müller (2010) que através deste tipo de prática existe uma forte interligação entre intuição, oralidade e ideia do coletivo, já que convoca a necessária atenção da totalidade dos músicos presentes para que a música se



desenvolva. E estas mesmas características possuem diversas similaridades com as apontadas por Green (2001) anteriormente, priorizando tanto quanto nas práticas de aprendizagem informal o perfil criativo do músico popular.

À medida que se ouve como soa cada trecho das composições vai se dando continuidade à criação. Este processo composicional pode durar muitas horas, vários dias ou até mesmo meses de ensaio para que a composição chegue ao final.

Um dos fortes pilares presentes na prática da *Música Universal* também é a centralidade na prática e a não utilização de partituras como objeto de estudo, não antes da prática já estar desenvolvida o suficiente. Como observamos em diversas falas de Hermeto também: *primeiro SENTE, escreve por último!* Com o discurso de Müller sobre a observação de alguns ensaios é interessante destacar a seguinte fala:

“Durante os ensaios, chamava-me atenção a insistência com que ele interrompia qualquer músico que se pusesse a registrar, no seu caderno pautado, o trecho, ou a nota que acabara de *pegar de ouvido* a partir do teclado em que ele distribuía as vozes para os naipes. Era, muitas vezes quando ainda não havia dado por pronto o trecho. Em outras ocasiões, era para que compreendessem e memorizassem a música tocando, antes de escrever. “ (MÜLLER, 2010, p. 116)

Diversos músicos com histórico de aprendizagem oral em música mesmo conhecendo e dominando a grafia musical defendem a ideia de que a criação deve vir em primeiro lugar a partir dos sons, depois o uso da grafia para o registro apenas e não como recurso composicional. É possível constatar isso com a seguinte fala de Itiberê um pouco incomodado com o “ar técnico” e “racional” diante de alguns músicos: “[...] *deixa o papel! [...] fica no som!* “ (MULLER, 2010, p. 118)

De acordo com Trajano (1984), é senso comum entre músicos populares que a aprendizagem informal tanto exposta em Hermeto, Itiberê e conforme apontou Green (2001), ou seja, a música apreendida na vida, na rua, tem mais legitimidade e credibilidade do que propõem as escolas de música. Nesse contexto o fato de não ler música está muito longe de ser um impedimento para compartilhar experiências em um grupo musical, pois ali o conhecimento é transmitido de maneira oral, no corpo presente.

### 3.2 Música Universal: O Intuitivo

Hermeto Pascoal traz o lado intuitivo na concepção musical, comparando a música a um rio, onde há que se jogar sem pensar. Dessa forma, ao invés de previamente racionalizar-se sobre aquilo que se está tocando, é de suma importância ser guiado pela fluidez do som, pela correnteza do rio. Talvez, essa seja uma das razões por seu histórico multi-instrumentista, tocando instrumentos musicais das mais variadas famílias como flautas, percussão, viola, escaleta, piano, e até mesmo transformando objetos e ruídos em parte integrante de seus arranjos e composições.

Na “Escola Jabour” Hermeto sempre incentivou que os músicos se aventurassem em diferentes instrumentos além daqueles que já tinham mais familiaridade como, por exemplo, Jovino Santos e André Marques que além de pianistas também expandiram para flautas, tanto transversal como as de bambu. De acordo com Silva (2017), além de incentivo a práticas multi-instrumentais entre os membros do grupo, Hermeto também os incentivava muito na atividade de criação musical, desenvolvendo-se assim, ali naquela escola, compositores e arranjadores de grande credibilidade tanto no Brasil quanto no exterior.

Conforme aponta Müller (2010, p. 144) corroborando com as constatações de Green (2001) podemos observar que

Chama a atenção o fato de que ambos, Itiberê e Hermeto, ao valorizar substancialmente seus modos intuitivos de se relacionar com a música, raramente mencionam o esforço na criação e no estudo dos instrumentos que tocam, assim como não se referem à aquisição de saberes e conteúdos da linguagem musical ou sobre como os utilizam. Poder-se-ia afirmar, seguramente, que seus saberes e o material musical foram adquiridos tocando, na prática, *na vida*, - expressão comum de Itiberê. O que confirma a maneira como em geral os músicos adquirem conhecimentos musicais e características estilísticas no âmbito da música popular: de modo informal, através de uma intensa socialização, guiada por empatias e “em função de demandas práticas de sua profissão”.

De acordo com Feichas (2007, p. 03), esses processos característicos da aprendizagem informal em música são bem diferentes dos músicos que são provenientes de conservatórios ou ambientes formais de ensino no geral. Em sua grande maioria para eles, a prática musical está principalmente relacionada à “estudar música” de uma maneira sistemática e prioritariamente teórica. Por outro lado, os músicos que estão acostumados com as práticas de aprendizagem

informal em música, os quais vem sendo foco principal desta pesquisa, mantém suas práticas em atividades como “tirar de ouvido” e atitudes prioritariamente criativas no ato de compor, improvisar e fazer arranjos.

### **3.3 Música Universal: Dedicção e Negação ao Mercado Cultural**

Um dos princípios da *Música Universal* ocorre em valorizar-se a “música pela música” e andar na contracorrente da cultura do consumismo massificado, ainda que, conforme aponta Borém e Araújo (2010, p. 09) “não faltaram produtores que quiseram manipular seu talento em prol da indústria fonográfica”. É frequente encontrarmos episódios onde Hermeto decide abrir mão de contratos com grandes gravadoras, como por exemplo a Continental, assumindo uma postura avessa ao que o mercado fonográfico ofertava.

Embora esse tipo de posicionamento pudesse gerar pontos negativos como falta de visibilidade e dificuldade de conseguir patrocínios, essa foi também uma das razões para a criação da chamada “*Música Universal*” que fugia de rótulos e estilos musicais fechados acreditando-se, assim como afirma Itiberê, que “faz questão de não “misturar” a música universal – uma coisa divina, tão sagrada!!! – Com o mundo mercadológico; isso a mundanizaria” (MÜLLER, 2010). Pensamento que se transpassa com Adorno, quando este se refere à arte como “criações espirituais para as quais toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro”. Assim como aponta Menezes Bastos (1990, p. 49) que, para Adorno, “a cultura de massa não é uma cultura, mas uma indústria”.

Esse posicionamento com relação a escolha de repertório, partindo-se daquilo que gera mais interesse pelo músico e guiando o aprendizado pela necessidade e nesse caso, o repertório à ser gravado, possui similaridades com o que é apontado por Green (2001) anteriormente. Geralmente a escolha do material para prática musical do músico popular é feita a partir de músicas ouvidas com muita frequência e de forte identificação, dessa forma, a aproximação com a música escolhida e a familiaridade com a forma de organização dos sons inerentes à música, cria uma maior motivação ao desenvolvimento e engajamento musical.

#### 4. Considerações finais

Atualmente tem sido cada vez maior o número de pesquisas dentro da área da sociologia e etnomusicologia buscando-se perceber a relação do desenvolvimento da musicalidade a partir das práticas de aprendizagem informal, sobretudo quando observamos no Brasil um grande número de músicos que aprendem música fora da escola, através da tradição oral como o principal exemplo deste pesquisa Hermeto Pascoal.

Foi possível constatar que na “Escola Jabour” através do conceito de *Música Universal* existem fortes imbricamentos entre oralidade, intuição e uma espécie de viés artístico-pedagógico com uma forte apologia ao senso do coletivo e da afetividade. Todos estes fatores podem ser igualmente observados também no que foi apontado por Green como características marcantes do aprendizado informal em música, ou seja, ainda que muitos possam vir a atribuir o tão famoso ‘talento’ para um desenvolvimento musical que ocorreu longe do ensino tradicional de música, nesse contexto, a escola surge a partir da vivência musical em ambientes que parecem favorecer o surgimento de uma aprendizagem musical a partir de uma intensa prática, geralmente em grupos e que desponta no desenvolvimento do lado criativo, sensitivo e perceptivo musical.

Talvez pudéssemos dizer que apesar do termo “Escola Jabour” soar equivocadamente como uma instituição formal de ensino no sentido literal da palavra, existiu de fato um mestre que ali compartilhou suas vivências e essa foi sua maior escola, a escola da aprendizagem informal, da tradição oral, do sentir antes do pensar.

#### Referências:

BASTOS, R. J. M. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n.58, p. 177-213. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092005000200009&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092005000200009&script=sci_abstract&tlng=pt)> Acesso em: 02 fev. 2020.

BERGAMINI, F. **Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”**. 144 páginas. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285223/1/Bergamini\\_Fabio\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285223/1/Bergamini_Fabio_M.pdf)> Acesso em 15 jun. 2020.

BORÉM F.; Araújo F. Hermeto Pascoal: Experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, dez. p. 01-26. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992010000200003](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200003)> Acesso em: 07 jun. 2020.

CAMPOS, L. P. F. **Tudo isso junto de uma só vez: o choro, o forró e as bandas de pífano da música de Hermeto Pascoal.** 149 páginas. Dissertação – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2006.

COUTO, A. do. Música Popular e Aprendizagem: Algumas considerações. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 02, dez. 2009, p. 89-104. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/256>> Acesso em: 19 jun. 2020.

FEICHAS, H. Processos de Aprendizagem Formal e Informal na Universidade Brasileira. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ABEM. **Congresso Regional da ISME.** Campo Grande: ABEM, out. 2007. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/6373476-Processos-de-aprendizagem-formal-e-informal-na-universidade-brasileira-1.html>> Acesso em 05 jun. 2020.

GREEN, L. Ensino da Música Popular em si, para si mesma e para ‘outra’ música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012. Disponível em <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/104>> Acesso em: 03 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. *How popular musicians learn: A way ahead for music education.* London: Ashgate Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**, Porto Alegre, n. 4, p. 25-35, set. 1997. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/483>> Acesso em: 19 jun. 2020.

MÜLLER, V. B. **Indivíduo músico, música universal:** uma etnografia na Itiberê Orquestra Família. 249 páginas. Tese – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/9362>> Acesso em 01 jun. 2020.

NETO, J. S. Entrevista. FARKAS, Thomaz. **Documentário Hermeto Campeão.** São Paulo: Thomas Farkas Documentários, Cinema e Televisão, 1981. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4>> Acesso em 03 jan. 2020.

NETO, L. C. L. **A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993):** concepção e linguagem. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2008. Disponível em: <<http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-dehermeto-pascoal-e-grupo.pdf>> Acesso em 10 jun. 2020.

PENNA, M. **Música(s) e seu ensino.** 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PERNAMBUCO. Entrevista. FARKAS, Thomaz. **Documentário Hermeto, campeão.** São Paulo: Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão, 1981. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4>> Acesso em 23 jun. 2020.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/23/num23\\_cap\\_11.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf)> Acesso em: 15 fev. 2020.

SILVA, Raphael Ferreira da; Gimenes, Marcelo. Escola Jabour: Hermeto Pascoal e Grupo e suas ramificações. **Vórtex**, Curitiba, v. 5, n.1, 2017, p. 1-25. Disponível em: <[http://vortex.unespar.edu.br/ferreira\\_gimenes\\_v5\\_n1.pdf](http://vortex.unespar.edu.br/ferreira_gimenes_v5_n1.pdf)> Acesso em: 02 jun. 2020.

TRAJANO, F. W. **Músicos e música no Meio da Travessia**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Brasília, 1984.

VILLAÇA, Edmiriam M. **O menino Sinhô: vida e música de Hermeto Pascoal para crianças**. São Paulo: Ática, 2007.