A Configuração da Identidade Narrativa do Músico Acompanhador: um ensaio sobre uma pesquisa em andamento

Comunicação

GTE 04: Educação Musical e Pesquisa (Auto)Biográfica

Edson Barbosa de Oliveira Arcanjo
Universidade de Brasília
edsonarcanjoviolao@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que investiga a configuração da identidade narrativa do músico acompanhador. O objetivo dessa comunicação é adensar o objeto de estudo da pesquisa, bem como mostrar o caminho metodológico a ser trilhado no doutoramento. O decálogo de saberes do violonista acompanhador desenvolvido por Oliveira (2018) abre caminhos para a construção da tese da pesquisa em andamento propondo que essa tese está no **saber-fazer com o outro**. Essa pesquisa (auto)biográfica, fundamenta-se na Fenomenologia Hermenêutica de Paul Ricoeur — articulando as dialéticas entre mesmidade (*idem*) e ipseidade (*ipse*) — e também nos estudos da musicobiografização de Abreu (2025). Como contribuições em andamento, o ensaio aponta que a identidade narrativa do músico acompanhador emerge da solicitude e da responsabilidade com a performance do outro, consolidando o acompanhamento musicobiográfico como um princípio estruturante capaz de fundamentar novas reflexões e práticas formativas no campo da educação musical.

Palavras-chave: músico acompanhador, identidade narrativa, musicobiofrafização.

Introdução

Apresento neste artigo ensaístico o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que visa adensar a construção do objeto de estudo a partir dos avanços empreendidos com os resultados da pesquisa realizada no mestrado Oliveira (2018) relacionado aos saberes do violonista acompanhador. Além dos pressupostos e objetivos delineados para o objeto de estudo da atual pesquisa com o músico acompanhador explano, neste trabalho, o caminho metodológico a ser trilhado no desenvolvimento da pesquisa.

O texto ensaístico tem como pressuposto de que “a orientação é dada não pela busca das respostas e afirmações verdadeiras, mas pelas perguntas que orientam os sujeitos para as

reflexões mais profundas" (Barros, 2011, p. 336). E, como atesta Meneghetti, (2011, p. 328) "o ensaio não exige comprovação empírica, baseados em dados primeiros". Assim sendo, este formato de artigo se mostra pertinente como espaço para levantarmos questões a fim de gerar elementos para uma problemática com reflexões mais profundas.

Partindo da premissa que a prática de conjunto permeia o fazer musical, ou seja, a música é construída com o outro, a pesquisa traz como tema o Acompanhamento musical. Entendemos que o foco principal está no saber-fazer com o outro, uma vez que o acompanhamento se configura como uma prática relacional, ética e formativa. Logo, este tipo de acompanhamento no fazer musical é concebido a partir de um modo de escuta e de interação que produz sentido na relação com o outro. Portanto, o estudo analisa como o ato de acompanhar configura-se como exercício ético de alteridade.

O tema do acompanhamento aparece como eixo formativo, profissional e musicobiográfico mostrando organicidade uma vez que, a pesquisa nasce da experiência vivida no ato de acompanhar e ser acompanhado musicalmente. Para tanto, dialogamos com Abreu (2023), ao esclarecer que a musicobiografização

> Trata-se, portanto, de um processo da reflexão-criativa com a música, em que o sujeito se volta para si mesmo como autor e narrador, ou para usar termos musicais, como "compositor" e " intérprete". Assim, ele se torna o próprio objeto de reflexão, em estreita relação com a linguagem musical, admitindo-se que é com ela que o sujeito se compreende. Por essa razão, no termo "musico-bio-grafização", a música vem em primeiro lugar como elemento constitutivo, tanto de uma área, quanto do sujeito que com ela busca sentidos para a escrita (grafia) da vida (bio) (Abreu, 2023, p. 4).

Este pensamento da autora está em consonância com Oliveira (2018) – minha pesquisa de mestrado que buscou, na constituição da experiência do violonista acompanhador compreender, as nuances desse processo musicobiográfico. Essa constituição partiu, inicialmente, da minha experiência se ampliando com a de três outros violonistas acompanhadores, coparticipantes da pesquisa.

Ao narrar minha experiência, naquela pesquisa, compreendi que minha inserção no estudo do violão se constitui como um todo no meu processo formativo, permeado pelo

acompanhamento e implicado na minha *musicobiografização*. Carrego isso tanto como músico e arranjador, quanto como professor. Esse modo de ser, de atuar e agir está conectado com o conceito de acompanhamento. Logo, posso dizer que o acompanhamento é, nos termos de Ricoeur (2014) a minha identidade narrativa.

Uma das minhas maiores influências no acompanhamento é o pianista Cesar Camargo Mariano, tanto que pesquisar o acompanhamento como conceito construído na prática musical deste pianista, me levou a transpor para o meu instrumento um modo de ser acompanhador na prática. Mas, foram com os estudos da literatura da área que pude compreender com Júnior (2007) um pouco mais sobre o acompanhamento pianístico, ao analisar três pianistas acompanhadores, sendo um deles Cesar Camargo Mariano.

> Podemos perceber um pouco com Cesar enxerga o acompanhamento quando em entrevista ele diz que "antes de mais nada, acompanhar é mais uma atitude musical do que uma *performance*, é uma arte, é criar uma condição sonora para que o solista ou cantor se sinta o mais confortável possível... É vestir o intérprete. É como se fosse um alfaiate fazendo um terno sob medida, um vestido sob medida (Junior, 2007, p.8).

O que me instiga é a habilidade que Cesar Camargo Mariano tem em empreender um acompanhamento que, ao mesmo tempo, deixa o cantor (a) a vontade para interpretar da melhor maneira, sendo bem pensado musicalmente como uma orquestração. Isso é possível notar em diferentes trabalhos de sua carreira como nos discos de duo com: Nana Caymmi, Leny Andrade, seu filho Pedro Mariano e com Elis Regina, cantora que Cesar acompanhou por mais tempo sendo seu pianista, arranjador, diretor musical e esposo.

Mas o que é esse "deixar a vontade"? Como pensar a identidade narrativa desse acompanhador e como podemos sistematizar isso a fim de que contribua para a área da educação musical? O que significa saber-fazer com o outro? Como aprender a fazer música com o outro? Como interagir musicalmente? O que precisamos saber para que a prática musical em conjunto seja musicobiográfica?

Escuta Musicobiográfica

Em minha pesquisa de mestrado, Oliveira (2018), procurei explanar sobre a escuta do violonista acompanhador que tenho chamado de *escuta musicobiográfica.* Esse tipo de escuta se torna mais ampla uma vez que, o violonista necessita ouvir o outro em sua totalidade, isto é, sujeitos e músicas implicados para, assim, conceber um acompanhamento que os conduza ao saber fazer música com o outro. Esse ouvir o outro se trata da outridade, como nos ensina Ricoeur (2014).

Trato disso em um artigo recém produzido quando esclareço que, "nessa relação com pessoas e músicas é o modo como se acompanha, como se executa, cuidando do outro para que nessa relação de outridade a música aconteça" (Oliveira *et.al*, 2026, p. 15, no prelo). Isso se dá a partir de uma configuração de identidades narrativas, em que a identidade narrativa do acompanhador se junta com a identidade narrativa do intérprete para gerar uma terceira – a narrativa musical, a que será ouvida por outras pessoas.

Na pesquisa realizada anteriormente, Oliveira (2018) os sujeitos elencaram saberes pertencentes ao violonista acompanhador. Compreendi, com eles, que nem todos os saberes destacados são específicos do músico responsável pelo acompanhamento nem, tampouco, do violonista, mas do músico popular em geral. A questão central consistiu no olhar do violonista acompanhador para esses saberes. E foi esse olhar que me inspirou na sistematização de um decálogo de saberes do violonista acompanhador.

O princípio geral do violonista acompanhador trata-se de um **saber-fazer com o outro**, o que implica em: 1) **Saber escutar:** Ter uma escuta atenta ao que está acontecendo, às nuances da melodia, às especificidades do melodista, à execução performática elaborando um acompanhamento adequado à cada situação; 2) **Saber se adequar:** Moldar-se à diferentes intérpretes e diversas formações instrumentais adequando-se para que a música aconteça, objetivando elaborar um acompanhamento apropriado à melodia para que o fazer musical ocorra de maneira fluida, sem choques e divergências entre melodia e harmonia; 3) **Saber criar:** Lançar mão da criação, executando um acompanhamento musical adequado a diferentes intérpretes, sendo alguns mais experientes e seguros do que outros; 4) **Saber se colocar:** Submeter-se à melodia e, consequentemente, à pessoa responsável pela melodia,

criando um acompanhamento personalizado àquela pessoa; 5) **Saber somar economizando:** Cumprir o objetivo de fazer música compreendendo que, muitas vezes, a melhor maneira de contribuir é deixando de tocar, de fazer o seu som, priorizando os silêncios; 6) **Saber pescar as especificidades:** Atentar-se aos detalhes advindos do intérprete no ato da execução, observando suas habilidades, potencialidades, nuances e limites; 7) **Saber improvisar:** Organizar de forma fluida o encontro das narrativas musicais dos envolvidos na execução musical, pois situações inesperadas podem ocorrer; 8) **Saber antecipar:** Estar um passo à frente do intérprete prevendo o seu caminho melódico; 9) **Saber interagir:** Exercer uma ação mútua resultando na tríade de narrativas musicais dando condição para que a narrativa do VA interaja com a narrativa do melodista, configurando uma simbiose dessas duas gerando uma terceira narrativa nesse caminho trilhado que é aquela reconfigurada pelos ouvintes; 10) **Saber conduzir:** Poder obter, pela tríade de narrativas musicais, compreensões de que não há mais acompanhador e acompanhado, acompanhamento e melodia, apenas música.

Esse decálogo, que se configurou como achado da pesquisa abre caminhos para a construção da tese da pesquisa em andamento para propor, argumentar e discutir que a tese do acompanhamento está no **saber-fazer com o outro**. Portanto, caberá ao longo da pesquisa construir, como tese, o conceito de acompanhamento na perspectiva da musicobiografização.

Acredito que no diálogo com a teoria da "identidade narrativa" de Paul Ricoeur (2014), exemplificados musicalmente por Abreu, Arcanjo, Araujo e Souza, (2026), bem como as dimensões que dão contorno ao "conceito da musicobiografização" (Abreu, Souza e Araújo, 2025), com a arte da escuta, a arte do encontro e a arte do cuidado e estes, associados aos saberes do músico acompanhador poderá desvelar uma tese de que é da identidade narrativa do músico acompanhador, que emergirá o conceito de acompanhamento fundamentando com seus princípios estruturantes um modo de se pensar a formação em música no campo da educação musical.

Saber-fazer com o outro

A sistematização do decálogo de saberes do violonista acompanhador (Oliveira, 2018), ajuda na compreensão de que, de certa forma, todos os saberes citados encontram-se numa relação de alteridade.

Apoiando-se no conceito de identidade narrativa e na dialética entre *mesmidade* e *ipseidade*, (Ricouer, 2014), o ato de acompanhar pode ser desvelado no movimento entre identidade *idem* e identidade *ipse*. Isso pode acontecer por meio de um gesto interpretativo, ético e responsivo, sustentado pela solicitude relacional, cuja configuração do músico acompanhador vai se sucedendo no compromisso estético com a alteridade.

Nesse sentido, compreendendo que para a construção da tese do acompanhamento me apoiarei no cerne de seu princípio que consiste em saber-fazer musica com o outro. De modo que esse princípio poderá se tornar um conceito na pesquisa em andamento. Para tanto, me apoio na fenomenologia hermenêutica de Paul Ricouer, apropriando-me da tríplice dialética (reflexão/análise; mesmidade/ipseidade; si-mesmo/outro) em articulação com a pesquisa (autobiográfica) e o conceito de musicobiografização de (Abreu 2017, 2022, 2023, 2025, 2026).

Fundamentado nos estudos da pesquisa (auto)biográfica, entendo que nós contamos nossa história para nós mesmos e para os outros. Ao narrar, nos tornamos personagens de nossa própria vida e como em qualquer história, o personagem precisa de interação. Assim, a teoria da identidade narrativa é o ponto de encontro onde o “si” e o “outro” se entrelaçam: eu sou quem sou pelas histórias que compartilho e pelas relações que cultivo. A partir da lógica Ricoueriana a identidade se constrói na relação com o outro, logo, conhecer-se a si mesmo é reconhecer-se na relação com o outro.

Nessa direção a identidade pessoal se distingue em duas dimensões: a Identidade *Idem* (mesmidade) e a identidade *ipse* (Ipseidade). A mesmidade é o que permanece igual, o que é idêntico, o que não muda com o tempo. Já a ipseidade é a identidade do sujeito que muda no tempo, mas mantem uma promessa ou uma fidelidade a si mesmo.

A outridade não é algo que vem de fora para encontrar um “eu” pronto, ela é intrínseca ao movimento de consciência e é fundamentada na ética. Eu só posso ser “eu” se

reconhecer e respeitar a singularidade de outro como alguém que também diz “eu”, o si mesmo só se reconhece através do reflexo e da mediação do outro.

Nessa perspectiva, o músico acompanhador exerce a sua identidade na ipseidade, na promessa de dar suporte ao outro para que a música aconteça, logo, a escuta musicobiográfica se torna o caminho para a da outridade. Dito de outro modo, você só sabe quem é como músico acompanhador quando se coloca na posição de escutar o que o outro propõe e responder, musicalmente, a partir dessa escuta.

Os estudos de Oliveira (2018) remete a esse fazer musical, como um caminho que será trilhado pelo violonista acompanhador e o intérprete. De modo que, esse caminho se dá por uma heteromusicobiografização de narrativas, quais sejam, a da narrativa do violonista enredada com a narrativa do intérprete. Quando essas narrativas se juntam forma-se uma terceira – a narrativa musical que será ouvida pelas pessoas, as quais lhe atribuirão sentidos.

No intuito de adensar o conceito do acompanhamento, a presente pesquisa em andamento pretende ampliar essa heterogeneiodade de narrativas por meio do referencial teórico-metodológico da “Documentação Narrativa” concebida por Suarez (2015), com o desenvolvimento do dispositivo formativo documentação narrativa de experiências musicais, por mim elaborado. Essa ampliação se dará pela inserção de novos participantes, sendo: um violonista, um cavaquinista, um percussionista, um (a) cantor (a).

Essa ampliação está baseada na formação instrumental do início da nossa música popular que Taborda (2005) chama de “música urbana”. A autora observa que o violão se inscreve fortemente na cultura brasileira e se torna o instrumento de preferência para o acompanhamento de gêneros musicais brasileiros, aparecendo quase sempre no acompanhamento do canto, confirmando sua vocação para o acompanhamento.

Em toda trajetória da música urbana brasileira podemos perceber a presença do violão como o principal instrumento responsável pelo acompanhamento e segundo Bandeira (1956), “se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que ela melhor se casa”.

Nesse sentido, Pellegrini (2005) esclarece que, com a chegada dos portugueses no Brasil vieram com eles, “a guitarra (violão), o cavaquinho, a viola, a flauta, o oficleide, o piano e o grupo de cordas.” O autor explica que ao logo do tempo se tornou comum a configuração

de grupos musicais formados por violão cavaquinho e flauta. Essa formação ficou conhecida como pau e corda, “nome que se explica pelo fato de as flautas utilizadas na época serem de ébano” (Pellegrini, 2005, p. 32).

Na busca do equilíbrio acústico, o Cazes (1998) conta que, o quarteto formado por dois violões, flauta e cavaquinho se popularizou no acompanhamento, e “essa formação foi batizada por Batista de Siqueira como quarteto ideal, e esteve presente na base de todo grupo de choro.” (Cazes, 1998, p.47). Juntamente com as questões acústicas musicais, segundo Campos (2016), a habilidade desses músicos em acompanhar de “ouvido” foi de extrema importância para consolidar essa formação instrumental, ”sobretudo na época áurea do rádio.” Se aproximando de cantores principalmente de samba, e mostrando sua eficácia no acompanhamento de calouros. Assim, se consolidou a formação instrumental, além dos instrumentos solistas: cavaquinho, dois ou três violões e um pandeiro. (Campos, 2016, p. 37)

A Identidade Narrativa do Músico Acompanhador em Paul Ricoeur

O desenho epistemológico da pesquisa em andamento está centrado na **Fenomenologia Hermenêutica**, fundamentando-se na filosofia da alteridade e do si-mesmo de Ricoeur (2014). O estudo investiga a configuração da identidade narrativa do músico acompanhador, compreendendo-a não como uma essência estática ou um papel meramente técnico, mas como uma construção existencial, histórica e eminentemente relacional.

A fim de elucidar esse fenômeno, a pesquisa adota como eixo teórico estruturante a tensão entre **mesmidade e ipseidade,** bem como a tensão entre **o si mesmo e o outro,** na busca de articular o movimento hermenêutico entre a experiência vivida, a permanência no tempo e o encontro com a alteridade. A seguir sigo na busca de desenvolver essas noções hermenêuticas sobre a identidade narrativa do músico acompanhador.

A Dialética entre Mesmidade (Idem) e Ipseidade (Ipse): A Permissão da Mudança no Tempo

Esse movimento dialético reside na distinção ricoeuriana entre as duas faces da identidade narrativa: a mesmidade (*Idem*), que responde pelo que permanece idêntico e

imutável e a ipseidade (*Ipse*), que responde pelo "si-mesmo", que se transforma mantendo a sua fidelidade e agência no tempo, tipificada na promessa.

A Mesmidade – *Idem* representa o vocabulário técnico sedimentado do músico acompanhador como, por exemplo: as levadas rítmicas, o conhecimento harmônico, o repertório, os diversos gêneros musicais como o samba, e o choro, dentre outros, que garantem a regularidade e a segurança do suporte músico instrumental.

A Ipseidade – *Ipse* configura a flexibilidade, o caráter performático do acompanhador. No instante da performance, ele precisa reconfigurar o seu tocar para se moldar ao tempo, à dinâmica e à intenção do outro. A identidade narrativa do acompanhador está no âmago desse movimento dialético, capaz de manter o (*idem*), na *ipseidade*, enquanto junta sua narrativa musical à narrativa do outro para manter o compromisso de fazer música na *alteridade*.

A Dialética entre Si-Mesmo e Outro: Acompanhar como Ontologia da Alteridade

Se a identidade-*idem* – *mesmidade* – oferece a base de permanência estrutural do si no tempo, é na identidade-*ipse* que a alteridade se integra como constituinte. Essa dialética assume o postulado máximo de Ricoeur: *o si-mesmo como outro*. Logo, a identidade narrativa se constrói na **alteridade**.

É nesse sentido, que essa dialética ajuda a traduzir a identidade narrativa do músico acompanhador. O ato de acompanhar é, por excelência, um exercício de **alteridade**. Não existe acompanhador sem um interprete, uma voz ou um grupo. O músico acompanhador constrói sua identidade narrativa na medida em que se abre para escutar e performar com o outro, sustentado o ato de acompanhar.

Nessa direção, a hipótese de tese, para a pesquisa em andamento, é que a dialética do si mesmo, configurada na alteridade de uma identidade narrativa torna possível construir o conceito de acompanhamento musicobiográfico. Este conceito poderá dimensionar o músico acompanhador como aquele que compreende o que ele é quando se coloca, de forma ética e responsável à performance do *outro*, para que a música aconteça.

Considerações Finais

O percurso reflexivo trilhado neste texto ensaístico buscou a apresentar o músico

acompanhador na busca de demonstrar que sua identidade narrativa se constitui na *alteridade*. Essa identidade narrativa do músico acompanhador se configura em experiências musicais cujo caminho é construído com a sua *mesmidade* – expressada pelo virtuosismo, conhecimento dos idiomatismos específicos de cada gênero musical, conhecimento harmônico ou de levadas rítmicas, para sua *ipseidade* com a promessa de sustentar a performance do outro.

A fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur ajuda a desvelar que o ato de acompanhar é um exercício profundo de alteridade e de constituição ética. Também, nos ajuda a pensar que o conceito de acompanhamento emergirá em diálogo com as dimensões da musicobiografização.

Ao articular as duas dialéticas ricoeuriana, a pesquisa em andamento busca embricar esta teoria com a identidade narrativa do músico acompanhador para, assim, construir um conceito de acompanhamento musical.

A configuração da identidade narrativa pela luz da perspectiva ricouriana possibilitou, até o momento, evidenciar que o acompanhamento musical é permeado pela solicitude. E para que aconteça a música o músico acompanhador não se apaga ou se anula, mas se propõe a se colocar no compromisso de estar inteiro e de maneira responsável assegurando a sustentação sonora do outro, mostrando que a narrativa pressupõe a alteridade e a música pressupõe a escuta.

Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos de; SOUZA, Hugo Leonardo Guimarães; ARAUJO, Gustavo Aguiar Malafaia de; ARCANJO, Edson Barbosa de Oliveira. Tocar, ouvir, narrar-se: A Configuração da Identidade Narrativa do Musicobiográfica do Músico Acompanhador. *XI CIPA Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica,* 2026, Belo Horizonte.

ABREU, Delmary Vasconcelos de; SOUZA, Hugo Leonardo Guimarães; ARAUJO, Gustavo Aguiar Malafaia de. Três dimensões da musicobiografização: um ensaio com relatos de experiências de práticas musicais automediais**.** *Revista Orfeu*, 2025.

_____. Musicobiografização: prática automedial em educação musical. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 08, n. 23, p. 01-00, 2023.

_____. Configurando identidades narrativas no campo da educação musical: um estudo a partir de uma tríade narrativa constituída no diálogo com a literatura. *Revista OPUS,* Belo Horizonte/MG, n. 29, v. 29, 2022b.

_____. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois educadores musicais do Distrito Federal. *Revista Intermeio.* Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2017.

ARCANJO, Edson Barbosa de Oliveira. A Constituição da experiência de três violonistas acompanhadores. Um estudo com Documentação Narrativa. *Dissertação de Mestrado.* PPG-MUS/UnB, 2018.

BARROS, Kazue Saito Monteiro de. Réplica 1 - O que é um Ensaio? Revista Administração Contemporânea,v. 15, n. 2. Curitiba, p.333-337, mar.-abr., 2011.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao Municipal. São Paulo: Ed. 34, Coleção Ouvido Musical, 1998.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. O que é um ensaio-teórico? *Revista Administração Contemporânea*, Curitiba, v.15, n.2, Apr. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552011000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 2026.

PELLEGRINI, Remo. Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro. *Dissertação (Mestrado em Música).* Unicamp. Campinas: 2005

RAMOS, Lucas de Campos. O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro. *Dissertação de mestrado*. PPG – MUS/UnB, 2016.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. 1a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SUÁREZ, Daniel H. “La documentación de experiencias pedagógicas. La indagación-ación del mundo escolar para la reconstrucción de la memoria pedagógica de los docentes.” *VII seminário redestrado nuevas regulaciones em américa latina,*
Buenos Aires, julío. 2008.

_____. Los docentes escriben para investigar e farmarse. La red de documentación narrativa em Argentina. *Verista Tracyectoria*, n. 3. 2015

TABORDA, *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Civilização Brasileira, RJ, 2011.