

Caminhos formativos de professores de acordeom: aportes teóricos a partir de narrativas

Douglas Rodrigo Bonfante Weiss

gaitero716@gmail.com

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Ana Lúcia de Marques e Louro

analouro@brturbo.com.br

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Resumo: Este artigo contém uma explanação teórica do trabalho feito em minha¹ monografia de conclusão de curso. A pesquisa teve como objetivo geral estudar sobre a formação e atuação de professores de acordeom de uma cidade de porte médio do estado do Rio Grande do Sul. Sendo assim, é focada em narrativas, colhidas através de entrevistas semi-estruturadas, na perspectiva de uma metodologia de História Oral. Através da análise das narrativas dos professores em questão, realço em suas falas como o meio familiar e o meio acadêmico interagem com suas histórias de vida, buscando problematizar como os estudos sobre acordeom podem informar debates sobre a interface entre culturas populares e eruditas em diversos contextos de Educação Musical.

Palavras-chave: Educação Musical; História Oral; cultura profissional; ensino particular de música.

Abstract: This article contains a theoretical explanation of the work done in my graduation monograph. The research had as general objective study on the formation and performance of teachers of accordion of a medium-sized city in the state of Rio Grande do Sul. Therefore, is focused on narratives, collected through semi-structured interviews with the prospect of an Oral history methodology. Through the analysis of teachers' narratives in question, emphasizing as the kind of familiar and academic interact with their life stories, in order to problematize how the accordion studies can inform discussions on the interface between popular culture and erudition in various contexts of music education.

Keywords: Music Education; Oral History; professional culture; particularly music education.

Introdução

Neste artigo, faço uma explanação teórica de uma pesquisa que possui dados analisados. O trabalho foi efetivado em minha monografia de Graduação em Música e teve como temática a cultura profissional de professores de acordeom de uma cidade de porte médio do interior do estado do Rio Grande do Sul. Como professor de acordeom, egresso de um curso de Licenciatura Plena em Música e mestrando em

¹ Este artigo é escrito na primeira pessoa do singular. Esta pesquisa foi realizada pelo primeiro autor que a desenvolveu dentro de um recorte biográfico assumindo a problematização das suas vivências pessoais como parte do processo de pesquisa, o que conduz a escolha dos verbos em primeira pessoa. No entanto, teve a participação direta da segunda autora, não como protagonista- pesquisadora, mas como contraponto de leitura e discussão teórica, muitas vezes, contribuindo com partes da escrita do texto, o que nos fez parecer relevante incluí-la também como autora.

um Programa de Pós-Graduação em Educação, faço uma nova análise teórica deste estudo sobre a cultura profissional de dois professores de acordeom consagrados nos seus contextos sócio-musicais. O objetivo da pesquisa foi compreender os aspectos da cultura profissional que emergiram em suas narrativas.

A pesquisa tem sua relevância justificada, à medida que se percebe um contraste entre a introdução significativa do acordeom na cultura musical brasileira e sua escassa inserção no meio acadêmico dos cursos de música do Brasil. Neste sentido, têm surgido trabalhos como Zanatta (2004; 2005), Persch (2005; 2006), Oliveira (2008), Machado (2009), Reis (2009; 2010), Weiss e Louro (2010; 2011), Silva (2010) e Puglia (2010), em busca de teorizar o estudo deste instrumento.

Com a análise dessas pesquisas, decidi dar continuidade a este foco teórico, já que o ensino e o aprendizado do acordeom carecem de uma atenção maior na interface de diferentes culturas, sendo este um instrumento singular e bastante representativo na música de diversas regiões do Brasil (Zanatta, 2004). Especialmente, no Rio Grande do Sul (Reis, 2010; Borba, 2012), sendo visto, na maioria das vezes, como um instrumento restrito à música popular. Estudar os caminhos percorridos pelos professores de acordeom, com o objetivo de apreender e compreender sua formação e atuação profissional, permitiu desvelar alguns aspectos de como os ambientes sócio-culturais e os dilemas enfrentados influenciaram na formação da identidade profissional e pedagógica destes profissionais em meio a diferentes culturas.

Caminhos que me instigaram a estudar a formação e a atuação profissional de professores de música

Alguns trabalhos como Bozzetto (2004), Vieira (2009) e Louro (2004; 2009) me direcionaram e instigaram a estudar e teorizar o ensino e aprendizagem do acordeom, visto que estudam a formação e atuação de professores de instrumento. Porém, o cerne da pesquisa vem da minha própria história de vida pessoal, haja vista, especialmente, a dificuldade que tive em aprofundar meus estudos sobre o acordeom durante o curso de Música - Licenciatura Plena. Em um determinado semestre do

curso, foi necessário, até que eu diminuísse o número de disciplinas cursadas, para poder viabilizar o estudo da técnica do instrumento.

Vale destacar que minha iniciação musical deu-se na infância, através do acordeom. Porém, meu primeiro professor não tinha formação acadêmica e ensinou-me os exercícios iniciais de maneira informal, através de partitura analógica. A partir do momento que adquiri certo domínio do instrumento, o ensino se dava através de audição e imitação. Outro ponto interessante é que eu frequentava as aulas e ensinava meu pai em casa; assim, aos poucos, fomos aprendendo. A partir de então, tornei-me músico popular, tocando em diferentes eventos culturais e folclóricos, participando do grupo musical de meu primeiro professor.

Chegada a hora do vestibular, estava certo de que queria formação acadêmica em música, para ampliar as possibilidades de trabalho. Ingressei no curso de Licenciatura em Música, com 18 anos de idade. Já na metade do curso, busquei um professor especializado, que tivesse um bom entendimento de acordeom. Encontrei um professor que estudou na academia Gnéssins, em Moscou, na Rússia, e que frequentou diversos cursos na Europa.

Ao fazer minhas aulas com este professor, descobri que a técnica que eu utilizava estava totalmente incorreta e que eu levaria anos para corrigi-la. Fiquei muito decepcionado ouvindo meu professor dizer que eu deveria iniciar meus estudos de acordeom da “estaca zero”, a fim de corrigir minha técnica. Embora meu fascínio pelo instrumento continuasse o mesmo, precisei me afastar um pouco de seu estudo durante a graduação. O curso de Licenciatura em Música já exigia bastante, ao passo que os estudos de acordeom também precisavam ser intensos, conforme orientação do professor especialista. Diante da dificuldade de conciliar as duas coisas, por diversas vezes, pensei em abandonar a carreira musical. Na verdade, a dificuldade maior se dava em razão de eu precisar reaprender a técnica do acordeom; tivesse tido, desde o início, uma base técnica melhor fundamentada, talvez nem cogitasse a hipótese de desistir.

Acredito, contudo, que não fui o único acometido por essa situação. É muito provável que vários estudantes de acordeom ainda sofram com a falta de informação técnica e de material teórico sobre esse instrumento. Entrosados exclusivamente com

a prática reproduzida pela cultura popular, acabam se apropriando de uma técnica própria que, na maioria das vezes, é considerada equivocada no meio acadêmico. “Os acordeonistas que aprenderam através do ensino não-formal desenvolveram suas próprias técnicas de dedilhado (mais especificamente para a mão direita), totalmente diferentes das ensinadas no ensino formal.” (PUGLIA, 2010, p. 34).

Atualmente, existem algumas escolas de acordeom no país, mas poucas delas outorgam diploma em acordeom. Em muitos contextos, o ensino-aprendizagem de instrumentos musicais ocorre por meio de aulas particulares, com professores sem formação. Assim, o processo de ensino-aprendizagem do acordeom, na maioria dos casos, fica restrito à transmissão de um conhecimento que é fruto apenas da cultura popular dos professores, sem um aprofundamento maior das técnicas e do repertório.

Sendo assim, minha pesquisa buscou contribuir com a educação musical no âmbito da construção de saber musical fora de instituições formais, indo de encontro com os estudos do cotidiano (Souza, 2009). A pesquisa sobre a trajetória de pessoas que têm o acordeom como instrumento de sua profissão e que, em algum momento de sua vida tiveram contato com o meio acadêmico, tem como pretensão desvendar as possíveis dificuldades que essas pessoas enfrentaram (ou ainda enfrentam) tendo de estudar e lecionar esse instrumento.

Os entrevistados

Para a pesquisa realizada em minha monografia, foram entrevistados professores destacados no seu contexto sócio musical. Os escolhidos têm experiência como músicos profissionais, sendo esta sua única forma de subsistência. Possuem experiência de docência de acordeom, têm conhecimento de teoria musical e o utilizam em sua atividade docente e profissional. Além disso, têm produção discográfica com músicas de autoria própria e executam música popular e erudita. Sendo que um deles possui formação acadêmica na área de canto.

Ambos têm experiências no meio acadêmico, sendo assim, busco explicitar qual a influência dos diversos contextos culturais vivenciados pelos professores de acordeom na sua maneira de ensinar o instrumento. Mais especificamente, a possível presença da música popular e erudita no ensino e aprendizado do acordeom, tendo

assim como resultado uma melhor percepção da pedagogia destes professores-músicos.

Metodologia

Com base nos objetivos da pesquisa, que teve o foco direcionado ao relato pessoal dos professores de acordeom, sobre suas experiências com relação ao ensino e aprendizado deste instrumento, a metodologia escolhida para a coleta de dados foi a história oral. Visando refletir sobre esta metodologia, trago uma citação de Guacira Louro,

Apenas muito recentemente os livros e periódicos de educação passaram a registrar esporádicos artigos onde a história oral é aplicada ou discutida. Contudo, esta forma de reconstituir a história é provavelmente a mais velha de todas as formas, e, num certo sentido, como diz Robertson, "toda história é em seu princípio oral". A reconstituição de fatos e acontecimentos a partir da lembrança daqueles que deles participaram, bem como sua narração oral, foi um modo recorrente de "fazer história" entre os mais antigos, ou mesmo entre alguns dos célebres historiadores. (LOURO, 1990, P. 21).

Outras pesquisas, em especial na área da educação musical, voltadas ao ensino particular de instrumento, têm se beneficiado da coleta de relatos orais (BOZZETTO, 2004; LOURO, 2004; PERSH, 2006; VIEIRA, 2009; MACHADO, 2009). A história oral permite revelar subjetividades, que trazem à tona questões necessárias para responder os anseios relativos a estas pesquisas, e que, ao utilizar outros procedimentos, poderiam não ser desvelados com a profundidade necessária. Paul Thompson (1998) pondera que esta metodologia atinge diversos contextos sociais, contemplando também contextos familiares, recreativos e dos trabalhadores autônomos e "permite que o historiador examine questões críticas que anteriormente eram restritas." (THOMPSON, 1998, p. 131).

Montenegro (1994, p. 13) faz considerações sobre cultura popular, ponderando que "através dos depoimentos é preciso analisar que elementos simbólicos são construídos pela população". Além disso, Thompson (2002) considera que, ao transcrevermos a História Oral, devemos considerá-la para além de um simples objeto documental. Segundo ele, "se estas fontes podem de fato transmitir informação fidedigna, tratá-las simplesmente como um documento a mais é ignorar o valor extraordinário que possuem como testemunho subjetivo, falado" (Thompson, 2002, p.

138). A preocupação com a veracidade das informações também é exposta por Guacira Louro (1990):

Alguns problemas são usualmente levantados, no entanto. Geralmente, o primeiro a ser destacado refere-se à questão da confiabilidade da memória. Argumentos de ordem psicológica ou mesmo de ordem biológica são trazidos: a seletividade da memória, a repressão dos fatos indesejáveis, o esquecimento, etc. Certamente estas não são restrições desprezíveis. Contudo, delas não escapam também os documentos escritos. Sabemos perfeitamente que se registra o que se quer registrar (basta prestar atenção aos jornais de hoje, às atas de nossas reuniões universitárias, aos relatórios governamentais); ou, falando mais amplamente, os documentos — do passado e do presente — dão uma versão, usualmente a versão dos grupos hegemônicos. "Esquecimentos", "seleção" são cometidos na forma escrita ou oral, de modo intencional ou não. (LOURO, 1990, P. 21).

Utilizei a entrevista semiestruturada como instrumento de coleta das Histórias Orais dos professores de acordeom, e esta sofreu mudanças, conforme o andamento das respostas de cada entrevistado. Pois, como afirmam Lucena et. al. (2008, p. 43) “O pesquisador dirige a entrevista. [...] a captação dos dados decorre de sua maior ou menor habilidade em orientar o informante para discorrer sobre o tema.” Na mesma direção, Laville e Dione (1999) definem que a entrevista semiestruturada é “uma série de perguntas abertas feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento” (p. 188).

Vale destacar que, antes da entrevista, procurei conversar com os professores para contextualizar a pesquisa e saber se concordavam em participar da mesma. No ato da entrevista, houve um detalhamento maior das questões éticas, com esclarecimentos por escrito através de um Termo de Consentimento Livre aprovado pelo comitê de ética da nossa instituição. Este documento foi assinado pelos acordeonistas, e a eles foi solicitado que escolhessem um pseudônimo.

Escritos sobre professores de acordeom

Dos autores específicos sobre acordeom, encontramos as pesquisas de Zanatta (2004; 2005), Persch (2005;2006), Oliveira (2008), Machado (2009), Reis (2009; 2010), Silva (2010), Puglia (2010), Weiss e Louro (2010; 2011) e Borba (2013). Indo de encontro a ideias de Machado (2009) e Reis (2009, 2010a, 2010b), Weiss e

Louro (2010; 2011) apontam sobre a relevância de teorizações sobre o ensino deste instrumento.

a construção do conhecimento científico acerca da cultura profissional dos professores de acordeom é uma questão que foi pouco teorizada. Entretanto, este estudo se revela de importância, pois torna possível desvendar estratégias de ensino e aprendizagem utilizadas pelos professores e estudantes deste instrumento, com análise e comparação das diferentes metodologias utilizadas pelos mesmos. (WEISS e LOURO, 2011, p. 135).

Puglia (2010) corrobora esta informação, expondo que o acordeom “é ensinado informalmente devido à escassez de material didático existente, o que não acontece em países europeus.” Esta informação é também mostrada por Silva (2010, p. 6), afirmando que, no Brasil, a partir “da década de 1960, com a ascensão do *Rock and Roll* e o desenvolvimento da Bossa Nova [...]formou-se uma lacuna de quase 50 anos na produção de material didático específico para acordeon”. Sobre este problema, Borba (2013) expõe:

A educação musical, seja voltada para o ensino de um instrumento específico ou para o trabalho em escola de educação básica, necessita de materiais e métodos didáticos a fim de alicerçar e dar embasamento ao que se está ensinando. Desde que iniciei meus estudos no acordeom, encontrei dificuldades em obter métodos e materiais que me guiassem em direção à progressão técnica e musical. (BORBA, 2013, P. 21).

Com a existência de dificuldades no estudo acadêmico do acordeom no Brasil, em divergência com a respeitabilidade acadêmica dada em outros países, com “grande profusão de livros técnicos publicados, sobretudo na França, Itália, Alemanha, Espanha, Irlanda, Inglaterra, Estados Unidos, República Dominicana” (Rugero apud Puglia, 2010, p. 34), no Brasil, a partir do ensino informal “o acordeom se incorporou à cultura popular brasileira e adquiriu suas linguagens e características musicais de acordo com a cultura e os costumes de cada região do país.” Puglia (2010, p. 34).

No sentido de produção técnica, alguns autores como Persch (2005) e Oliveira (2008) publicam álbuns de partituras, com transcrições de músicas de renomados acordeonistas gaúchos, expondo que, no Rio Grande do Sul, “embora tenhamos uma grande produção de músicas para este instrumento, pouco material foi escrito: a maioria foi resgatado em disco, dificultando assim, o aproveitamento do ponto de vista acadêmico” (OLIVEIRA, 2008, p. 6).

Zanatta (2004; 2005) destaca os principais contornos do cenário político econômico social e cultural do Brasil, a partir de 1920, para situar entre os aspectos identitários da cultura brasileira. Segundo a autora, “o conhecimento histórico da trajetória deste instrumento através de práticas e agentes sociais contribuem ao resgate e à compreensão de elementos que constituem a sociedade brasileira” (ZANATTA, 2004, p. 201). Além disso, a autora mostra como existem algumas conexões e combinações de diferentes tendências estéticas, conforme as regiões do Brasil, onde se situam os acordeonistas:

Enquanto o repertório de Pedro Raimundo, acordeonista da região sul, apresenta uma mescla de estilos: xôtis, polca, chorinho, toada, tango, choro inspirado em compositores da música popular brasileira de início do século XX, Antenógenes da Silva representante da região sudeste mostra através do seu repertório de valsas e marchas uma influência da música letrada, isto é, baseada num sistema de linguagem e estruturação erudita, mas com temas populares. No entanto no repertório de ambos estão embutidas tendências estéticas de modelos regionalistas vigentes, do modernismo nacionalista, e das ideologias do estado novo. (ZANATTA, 2004, p. 206).

Algumas ideias de Zanatta (2004), sobre tendências estéticas de modelos regionalistas, vêm ao encontro com os escritos de Reis (2010), Weiss e Louro (2011) e Borba (2013), que abordam o acordeom como instrumento de forte representatividade cultural no estado do Rio Grande do Sul:

Esta movimentação em torno do instrumento é notável no Rio Grande do Sul, verificando-se que a sua importância está diretamente ligada à propagação e difusão da cultura e do folclore gaúcho. Hoje não se vê mais o gaúcho sem sua gaita, e não há como falar em gaita sem citar o gaiteiro, sinônimo de gaúcho. O que comprova isto é a grande movimentação de gaiteiros nos rodeios, que são festejos regionais, ocorrendo competições em todas as partes do estado, abrindo espaço para vários intérpretes do instrumento mostrarem sua arte, sua música. (BORBA, 2013, P. 20).

Silva (2010), Puglia (2010) e Borba (2013) fazem análises sobre métodos para acordeom. Silva (2010) faz uma análise de métodos para acordeom, considerados relevantes, que são utilizados no Brasil. Puglia (2010) aborda o ensino formal e não-formal de acordeom, na região Sudeste do Brasil, e faz uma análise dos métodos utilizados naquela região. Persch (2006) investiga as contribuições do uso do software Encore na educação musical, através de um estudo de caso, tendo em vista o ensino particular de acordeom para alunos iniciantes. Machado (2009), Reis (2009; 2010),

Weiss e Louro (2010; 2011) estudam práticas pedagógicas de professores de acordeom, buscando registrar aspectos relevantes da docência em acordeom.

Estudando professores de música no viés do cotidiano

É interessante mostrar os autores que me nortearam na pesquisa para uma compreensão melhor dos trabalhos realizados por eles, e porque me instigaram a pesquisar os professores de acordeom. Bozzetto (2004) realiza um estudo com treze professores de piano, com idade entre 62 a 69 anos e conclui que estes têm concepções claras das possibilidades e limitações de seu trabalho. Segundo a autora,

no Brasil, o professor particular de piano é responsável por uma parcela do ensino de música que não se encontra nas instituições escolares. Atuam em casa a domicílio há considerável tempo, educando crianças, jovens e adultos, preparando músicos e/ou futuros profissionais da área. (Bozzetto 2004, pg. 11).

Apesar do direcionamento da autora aos professores de piano, esta colocação também serve para se referir ao ensino e aprendizagem do acordeom, assim como de outros instrumentos no âmbito do aprendizado particular e de outros ambientes de ensinamentos diferenciados da escola básica.

Amplas discussões já foram realizadas a respeito do aprendizado musical no cotidiano. Esta forma de desenvolvimento musical me remete à história de vida do famoso acordeonista brasileiro Dominginhos (José Domingos de Moraes, *in memoriam*), que relata em uma das suas apresentações ter passado grande parte da sua infância e adolescência na casa do acordeonista Luiz Gonzaga.

nos conhecemos sem eu saber quem ele era em 1954, eu tinha 12 ou 13 anos, quando fui parar na casa dele com meu pai. Foi ele quem deu a segunda sanfona da nossa vida, de 80 baixos, e eu não sei mais de lá. Fiquei na casa dele, vendo ele tocar, ensaiar, cantar o tempo todo. [...] E aí eu não sei mais de lá, falo porquê eu passava bem... comia, bebia e ainda ficava vendo Gonzaga cantando ali, eu ficava imitando ele. (ZABUMBLOG, Dominginhos, Programa Ensaio, parte 2, 1990, on line).

Nessa fala, o acordeonista se refere à “informalidade” de seu aprendizado. Esta “informalidade” também foi perceptível na fala dos acordeonistas entrevistados por mim. Ambos os músicos entrevistados demonstraram terem crescido em ambientes favoráveis ao aprendizado e interesse musical. Através das entrevistas foi possível apreender que o encantamento por música pode iniciar na infância em momentos

lúdicos em meio à família, evidenciando “momentos de lazer vividos na juventude” que “foram lembrados como motivadores à prática e aprendizado musical” (GOMES 2009, p.125).

Ao fazer a revisão de Bozzeto (2004), percebi que os professores de piano tendem a falar mais de culturas eruditas, pois estão inseridos em tradições mais relacionadas a estas culturas. Segundo a autora, foi considerado, pela maioria de seus entrevistados, “que é essencial para o exercício desta profissão ter titulação, diploma ou um curso específico na área. No entanto, os mesmos ressaltam a importância da qualidade desta formação para impedir a desqualificação profissional.” (BOZZETO, 2004, pg. 83). Assim sendo, diferem dos professores de acordeom que, talvez por pouca opção de uma formação acadêmica, parecem problematizar a prática profissional por um viés mais informado pela sua inserção no universo de algumas culturas populares. Além disso, muitas vezes, eles circulam entre diferentes tendências de repertórios musicais, apresentando pontos de vista diferenciados em relação aos dos professores de piano.

Vieira (2009, p.11), em sua dissertação de mestrado, busca “apreender e compreender os aspectos constitutivos da cultura profissional dos professores de violão, o conjunto de valores, atitudes, interesses, destrezas e conhecimentos próprios daqueles que ministram aulas desse instrumento”. Os objetivos delimitados por este autor se mostraram adequados para utilizar em minha pesquisa, uma vez que ajudam a compreender os significados construídos para as áreas da docência em música, ao longo da carreira destes profissionais, que vivem no mercado de trabalho do professor particular fora de instituições formais. Segundo o autor, “é fundamental a compreensão dos mecanismos de socialização profissional e dos processos de construção identitária, como elementos chave na construção, transmissão e manutenção dessa cultura profissional.” (VIEIRA, 2009, P. 31).

Podemos estabelecer um olhar sobre os professores de música como tendo suas influências pessoais e sua opinião formada no seu meio cultural, social, político, histórico e religioso. O acordeonista, como agente nesse meio, começa o aprendizado através do contato social e cultural com outros acordeonistas. No entanto, esta socialização do conhecimento parece ser mais intensa, quando um aluno busca um

professor, e parece ser mais difícil entre acordeonistas experientes. Como ocorre com parte dos professores de violão entrevistados por Vieira (2009) que:

não interagem como grupo dentro de um espaço comum e não partilham, necessariamente, das mesmas experienciais em atividade, sem constituir, portanto um corpo associativo formalizado. Chega-se, assim, a um impasse conceitual cuja superação faz-se necessária para a construção e elucidação das questões aqui propostas. Formariam estes professores um grupo que compartilha aspectos de uma cultura profissional? (VIEIRA, 2009, p. 31).

Da mesma forma, alguns professores de acordeom mantêm certo domínio de determinados conhecimentos e não compartilham saberes entre grupo. O que parece existir dentro do mercado de trabalho é um ar de competição e não de compartilhamento de saberes. A relevância de se ter um compartilhamento maior de saberes seria produtivo para a cultura profissional destes professores.

Vieira (2009) me fez refletir sobre cultura, se pensarmos que, através da convivência em sociedade, cada pessoa desenvolve a própria cultura. Desta forma, a cultura pode ser vista como algo subjetivo, mas também intersubjetivo, se considerarmos que, cada pessoa, ao longo da vida, extrai para si os conhecimentos que lhe pareceram interessantes. Assim, não são apenas os conhecimentos trabalhados em aulas de instrumento que auxiliam o instrumentista a fazer parte de um grupo social de praticantes, e possíveis professores de instrumento, mas também os conhecimentos da experiência que ele adquire ao longo da vida. Sobre este segundo tipo de conhecimento, Dewey (1976) já nos alertava:

Não basta insistir na necessidade de experiência, nem mesmo em atividade do tipo de experiência. Tudo depende da qualidade da experiência por que se passa. A qualidade de qualquer experiência tem dois aspectos: o imediato de ser agradável ou desagradável e o mediato de sua influência sobre experiências posteriores. O primeiro é obvio e fácil de julgar. Mas, em relação ao efeito de uma experiência, a situação constitui um problema para o educador. Sua tarefa é a de dispor as cousas para que as experiências, conquanto não repugnem ao estudante e antes mobilizem seus esforços, não sejam apenas imediatamente agradáveis mas o enriqueçam e, sobretudo, o armem para novas experiências futuras.[...]Independentemente de qualquer desejo ou intento, toda experiência vive e se prolonga em experiências que se sucedem. (Dewey, 1976, p. 16).

Contudo, a cultura de cada pessoa é algo muito singular, e que até mesmo entre sujeitos de uma mesma família existem divergências culturais, se considerarmos o conhecimento experiencial. Entro nesta questão, porque quero levar em

consideração que os acordeonistas entrevistados por mim, como parte de um grupo profissional, apresentam várias semelhanças e divergências que são subjetivas dentro do seu contexto formativo.

Em minha monografia, exponho algumas ideias de Louro (2009), que vêm contribuir para a reflexão no âmbito da metodologia de ensino e das escolhas de repertório dentro do meio acadêmico. Ao refletir sobre diferentes questões ligadas ao ensino de instrumento no meio acadêmico, a autora propõe que “além do repertório, se torna relevante discutir o seu contexto”, e especula “sobre a construção social do contexto de estudo de instrumento na universidade e dos possíveis usos de um repertório midiático.” (Louro, 2009, p. 287).

Para contribuir com esta reflexão, é interessante trazer a visão dos músicos que se formaram instrumentistas fora do meio acadêmico, mas que tiveram contato com cursos acadêmicos de música. Apesar de não possuírem um diploma em acordeom, demonstram uma sólida formação, visto que são reconhecidos nos seus contextos sócio-musicais como professores de instrumento e produtores musicais. Certamente, esta linha reflexiva se torna relevante também para outros instrumentos menos contemplados no meio acadêmico do Brasil.

Conexões entre diferentes culturas

Na fala dos entrevistados, foi possível perceber um choque entre as culturas acadêmicas e a cultura popular destes professores de acordeom. Na realidade, o que ocorreu no âmbito formativo destes professores foi uma conexão entre as culturas populares e eruditas. E isso é perfeitamente compreensível, pois, de acordo com Bosi et. al. (2000, p. 19), “Existem culturas, e estas culturas não são estanques, as culturas podem conviver numa só pessoa”.

No sentido amplo, entende-se por cultura erudita aquela derivada do conhecimento científico e por cultura popular aquela produzida pelo povo. Ginzburg (1998. P. 18) diz que “É viável associar o pensamento científico à cultura erudita, e o pensamento mágico à cultura popular”, mas lembra que “há equivalências entre o pensamento mágico-mítico e o pensamento científico” (ibid. p. 19). Mesmo considerando importante tal análise introdutória sobre estas culturas, estamos cientes

de que foge ao âmbito deste artigo uma discussão ampliada sobre uma questão que é muito vasta. Apenas realço que não vejo estas culturas de forma dicotômica, mas percebo que, na multiplicidade identitária (Dubar, 1997) dos professores de acordeom, analisada através de suas falas, localizei encontros e desencontros entre aspectos das culturas eruditas e populares.

Neste sentido, assim como a música considerada popular não está desconectada do conhecimento científico, também a música erudita não está totalmente desvinculada do conhecimento popular. Os próprios entrevistados, embora associem o meio acadêmico a culturas eruditas, não desvinculam a música popular do meio acadêmico. Ambos parecem perceber conexões entre estas culturas. Dentro do meio acadêmico, além do estudo da música erudita, parece existir uma erudição da música popular e uma popularização da música erudita. Esta popularização ocorre não apenas através de concertos públicos, onde qualquer pessoa tem acesso, mas também acredito que, principalmente, através da mídia.

É possível estabelecer relações entre a cultura popular e o folclore. Pensando nestes termos, Lima (2003, p. 117) expõe que “deve haver uma derrubada de todos os preconceitos contra as coisas do povo. Elas constituem um capítulo de história do homem que não pode e nem deve ser esquecido”. Neste sentido, a metodologia da História Oral tem sua importância por atingir diversas camadas populares na medida em que, ao entrevistar professores e músicos, propicia que estes venham a ser conhecidos em meios culturais nos quais ainda não eram muito visíveis.

Lima (2003) pondera que folclórico é “tudo que resulta do pensamento, sentimento, e da ação do povo, cujo habitat preferencial é constituído pelo meio popular menos influenciado pela ciência oficial” (ibid.).

O fato folclórico se caracteriza pela sua espontaneidade e pelo poder de motivação sobre os componentes da respectiva coletividade. A espontaneidade indica que o fato folclórico é um modo de sentir, pensar e agir, que os membros da coletividade exprimem ou identificam como seu. (ALMEIDA 1974, p. 22).

Segundo os autores, para um fato ser folclórico, ele não necessita ser de um autor anônimo, e pode ter origem erudita; entretanto, ele precisa passar pela aceitação e modificação do povo. Como expõe Renato Almeida (1974, p. 29), “só depois de ele

ter baixado ao povo, de ter sido recebido e adaptado, torna-se folclórico, pela feição, pelo estilo que adquire”. Neste sentido, pode-se considerar que existem conexões entre as culturas, e que elas influenciam na formação dos acordeonistas. Também, em relação às múltiplas pesquisas sobre folclore ou mesmo à utilização dessa palavra, destaquei a tomada aqui apenas de um recorte que possibilite a análise das falas dos professores entrevistados. Não tenho pretensão de esgotar um debate que, necessariamente, deveria ser mais longo e aprofundado.

Na análise de dados, realizada em minha monografia de conclusão de curso, foi possível desvendar, na fala dos entrevistados, diferentes visões de ensino instrumental na interface de culturas acadêmicas e populares, problematizando algumas situações de seus estudos acadêmicos. Inicialmente, realço sobre a profissionalização dos professores entrevistados, através de memórias e significados que foram sendo construídos desde a infância. Ambos consideravam, em sua infância, o fazer musical como algo alegre e descontraído, pelo modo como evidenciam “momentos de lazer vividos na juventude” que “foram lembrados como motivadores à prática e aprendizado musical” (GOMES, 2009, p.125).

Com a análise das falas dos entrevistados, sobre sua a vida profissional, foi possível desvendar como enfrentaram algumas dificuldades financeiras com relação à profissão de professor de Música, bem como a busca por caminhos formativos através de vivências com o ensino de música popular e música erudita. Observo, ainda, alguns aspectos de como esses professores interagem com os alunos trabalhando com os estudos de técnica, improvisação e criação bem como suas opiniões sobre liberdade de expressão musical e repertório. Entre estas questões, está a reflexão sobre como o ensino da técnica e do repertório são problematizadas por diferentes intenções de profissionalização por parte dos alunos. Realizo esta análise em aproximação com os escritos de Bozzetto (2004), Vieira (2009) e Louro (2004).

Em alguns aspectos dos relatos dos entrevistados, foi possível verificar diferentes situações que trazem à tona o modo como as “escolas de acordeom” são construídas através da vivência destes músicos. Considero relevantes as problematizações trazidas para o re-pensar do ensino de música em diversos

contextos, a partir das experiências de professores de música embebidos por culturas populares, sendo que este trabalho pode contribuir para uma possível discussão sobre uma maior inclusão do acordeom nos cursos de graduação em música do Brasil.

Considerações finais

Neste artigo, procurei tecer relações entre as reflexões advindas das narrativas dos entrevistados e aportes teóricos da história oral, das teorias do cotidiano para a Educação Musical e dos escritos sobre acordeom. Ambicionei discutir sobre a presença de aspectos ligados às culturas populares e eruditas nas trajetórias dos entrevistados, buscando não dicotomizar, mas revelar como, dentro de uma pluralidade cultural, os entrevistados navegam entre estes “mundos sonoros”.

Espero, através do recorte teórico desta pesquisa, possibilitar a reflexão em primeiro lugar de profissionais ligados ao instrumento acordeom. Posteriormente, considero relevantes as problematizações trazidas para o re-pensar do ensino de música em diversos contextos, a partir das experiências de professores de música embebidos por culturas populares. Estudar os professores de música e refletir sobre suas narrativas possibilita ao leitor que também é professor um olhar sobre si mesmo, bem como permite um olhar sobre os grupos profissionais de professores de música, desta forma, trazendo uma contribuição importante para a área de Educação Musical.

Referências

BOZZETTO, Adriana. *Ensino Particular de Música: práticas e trajetórias de professores de piano*. Porto Alegre: Ed. URS, 2004.

BORBA, Ronison E. *Ensino de acordeom no Rio Grande do Sul: Breve análise de quatro métodos*. Monografia de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Departamento de Música: Santa Maria – RS, 2013.

DEWEY, John. *Experiência e Educação*. Tradução de Anísio Teixeira. 2ª Edição, São Paulo: ed. Nacional, 1976.

DUBAR, Claude. *A socialização - construção das identidades sociais e profissionais*. Porto: Porto Editora, 1997.



GOMES, Celson. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual e metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. *A História (Oral) da Educação: algumas reflexões*. Em Aberto, Brasília, v. 9 n. 47, p. 21-28, jul./dez. 1990.

LOURO, Ana Lúcia. *Ser docente universitário – professor de música: dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento*. (tese de doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música UFRGS, 2004.

_____, Ana L. Narrativas de docentes universitários-professores de instrumento sobre mídia: da relação “um para um” ao “grande link” In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p.237-258.

LUCENA, Célia Toledo; CAMPOS, M. Christina Siqueira de Souza; DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. orgs. *Pesquisa em Ciências Sociais: Olhares de Maria Isaura de Queiroz*. São Paulo: CERU, 2008.

MACHADO, André. V. *Ensino de acordeon: um estudo a partir da prática docente de dois professores*. Monografia (Graduação em Música: Licenciatura) - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2009.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e memória: a cultura popular revisitada*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 1994.

OLIVEIRA, Jeferson. *Músicas Solos de Acordeon do CD Minha Cordeona*. Volume 1. Carazinho – RS, 2008.

PERSCH, Adriano J. *A música de Albino Manique: Doce Saudade*. Volume 1. Álbum de Partituras. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2005.

_____, Adriano J. *O ensino particular de acordeon auxiliado por computador*. Um estudo de caso utilizando o software *Encore*. Montenegro: Curso de Graduação em Música - Licenciatura. Fundação Municipal de Artes de Montenegro – FUNDARTE, 2006. (Monografia de conclusão de curso)

PUGLIA, Eduardo Faleiros. *O ensino do acordeom na região sudeste do Brasil*. Monografia (graduação) - Universidade de Ribeirão Preto. UNAERP, Licenciatura plena em música. Ribeirão Preto, 2010.

REIS, Jonas. T. Aulas de acordeom na terceira idade: uma abordagem reflexiva sobre um caso específico. In: *Congresso Nacional da ABEM*, 18, e SPEM, 15, 2009. Londrina. Anais..., Londrina: ABEM, 2009, p. 320-328.

_____. A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem... . In: *XIII Encontro Regional da ABEM- Sul*. Anais... Porto Alegre: ABEM SUL, GT7-Formação do professor em espaços não escolares; 2010.

_____. *A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem fomentados por dois professores de acordeom na região metropolitana de Porto Alegre – RS*. Monografia (Especialização em Música: Ensino e Expressão), Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes – ICHLA, Universidade Feevale. Novo Hamburgo, 2010.

SILVA, Álvaro C e. *O ensino de acordeom no Brasil: uma reflexão sobre seu material didático*. (monografia de conclusão de curso). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 2010.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado – História Oral*. 2. edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998

_____. *A voz do passado – História Oral* Tradução de Lólio Lourenço Oliveira. 3º edição. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

TORRES, Maria Cecília A. Músicas do cotidiano e Memórias musicais: narrativas de si de professoras do ensino fundamental. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p.237-258.

VIEIRA, Alexandre. *Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão: Um estudo sobre culturas profissionais no campo da música*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música UFRGS, 2009. (tese de mestrado).

WEISS, Douglas. R. B; LOURO, Ana. L. *Refletindo sobre a própria prática como pesquisador de auto-narrativas e professor particular de acordeom*. In: XIII Encontro Regional da ABEM - SUL. Anais... Porto Alegre: ABEM SUL, GT7-Formação do professor em espaços não escolares; 2010.

ZABUMBLOG. *Dominguinhos - Programa Ensaio - parte 2*. Disponível em <<http://zabumblog.blogspot.com/2011/03/dominguinhos-programa-ensaio-parte-2.html>> acesso em 21, ago. 2011.

ZANATTA, Maria. A. F. *Dialetos do acordeão em Curitiba: Música, cotidiano e representações sociais*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2005.



_____ O acordeon no cenário político, econômico e sócio cultural brasileiro. *Revista Emancipação* V. 4 N° 1 (2004) Disponível em <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/57>> acessado em 24 de junho de 2010.