

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado



**SER PROFESSOR DE GAITA-PONTO
NO PROJETO *FÁBRICA DE GAITEIROS*:
Um estudo de caso**

ANTONIO CEZAR FERREIRA

Porto Alegre
2019

ANTONIO CEZAR FERREIRA

SER PROFESSOR DE GAITA-PONTO
NO PROJETO *FÁBRICA DE GAITEIROS*:

Um estudo de caso

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Área de Concentração:
Educação Musical.

Orientadora: Prof^a Dr^a Jusamara Souza

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Ferreira, Antonio Cezar
Ser professor de gaita-ponto no projeto Fábrica de
Gaiteiros: Um estudo de caso / Antonio Cezar Ferreira.
-- 2019.
207 f.
Orientadora: Jusamara Souza.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Formação de professores. 2. Professores de
acordeom. 3. Profissão professor. I. Souza, Jusamara,
orient. II. Título.



Apresentação dos alunos com o músico Renato Borghetti no IV Encontro Anual do Projeto Fábrica de Gaiteiros

Foto: Cezar Ferreira

AGRADECIMENTOS

À professora Jusamara Souza, por me ajudar a compreender que na Educação Musical eu encontraria o lugar para me desenvolver, pela sua orientação, dedicação e amizade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado da UFRGS, seus funcionários, estagiários e professores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo suporte financeiro para realização dessa trajetória formativa e consequente pesquisa.

Às professoras Doutoradas Adriana Bozzetto e Lília Neves Gonçalves e ao professor Doutor Antônio Carlos Borges Cunha por aceitarem participar da banca examinadora deste trabalho e por suas preciosas contribuições.

Ao grupo Educação Musical e Cotidiano pelas contribuições com este trabalho.

Aos meus colegas mestrandos e doutorandos que compartilharam comigo nestes dois anos de mestrado suas ideias, expectativas e alegrias.

Aos colegas Doutor Antonio Chagas Neto e Doutora Ana Helena Krause pela generosidade e leitura atenta. Suas sugestões contribuíram substancialmente para a versão final do texto.

Aos etnomusicólogos Leonardo Rugero Perez e Ivan Fritzen Andrade pelo incentivo em pesquisar sobre a sanfona de oito baixos.

Ao colega Gustavo Luis Rauber (*in memoriam*) que com o convite para participar da sua pesquisa me guiou para a Educação Musical e me inspirou.

À minha esposa Maritani por me apoiar em todas as circunstâncias, por ser o meu porto seguro com sua calma e serenidade.

À minha mãe adotiva Nira por me incentivar desde a infância para o estudo da música.

Ao meu pai adotivo Miro por me dar de presente de Natal a minha primeira gaita-ponto de oito baixos.

Aos professores colaboradores desta pesquisa, Adriana de Los Santos, Fofa Nobre, Eduardo Vargas, Renato Müller e Augusto Maradona, por confiarem em mim como colega e pesquisador.

O professor tem essa coisa de se aproximar das pessoas e aproximar as pessoas (Alexandre Vieira, programa *Estação Cultura*, TVE, 23/10/2018).

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo compreender os modos como professores de gaita-ponto que atuam no projeto *Fábrica de Gaiteiros*, se formaram, identificando especificidades presentes na sua formação músico-pedagógica. O projeto foi criado, em 2009, pelo músico Renato Borghetti, no sul do Brasil. A pesquisa contou com a colaboração de cinco professores que atuam no referido projeto, e as questões de interesse foram: como são escolhidos os professores que atuam nesse projeto, como esses professores se formaram, quando começaram a dar aulas de gaita-ponto e de onde vem o conhecimento necessário para ministrar essas aulas. Além disso, o estudo analisou as particularidades de suas experiências como professores de gaita-ponto, identificando suas percepções em relação à sua atuação profissional nesse projeto. Para buscar as respostas, foi realizada uma investigação com abordagem qualitativa (VENTURA, 2007). O estudo de caso foi adotado como metodologia (YIN, 1994; FONSECA, 2002, PASSERON e REVEL, 2005; GOMES, 2008). O material empírico foi coletado através de entrevistas temáticas semiestruturadas. Esta pesquisa alinha-se com a sociologia da educação musical e tem como referenciais teóricos autores que discutem a importância da trajetória pessoal e profissional na formação dos professores (ISAIA, 2008, 2009; NÓVOA, 1995, 2007, 2012, 2017). Os resultados revelaram que o início da carreira de professor de gaita-ponto pode ocorrer de forma despreziosa, decorrente de diferentes acontecimentos que surgem como desafios, geralmente associados a necessidades financeiras. O projeto *Fábrica de Gaiteiros* funciona em termos contextuais como um guarda-chuva sob o qual os professores que participam da presente pesquisa desenvolvem na interação uma pedagogia própria voltada para o instrumento. O instrumento gaita-ponto e o projeto modificam as formas de ser professor de música. A pesquisa mostra ainda que a consolidação da atividade docente através do projeto permite ao músico um aprimoramento e um planejamento da sua carreira. O trabalho contribui para uma visão mais ampla acerca da formação e atuação do professor de gaita-ponto, para compreender as estratégias que se utilizam para a manutenção do ensino e aprendizagem de um instrumento como a gaita-ponto e para a compreensão dos caminhos do ser professor na área de música e para repensar a carreira do professor no contexto da formação acadêmica em música.

Palavras-chaves: Formação de professores. Professores de acordeom. Profissão professor.

ABSTRACT

The aim of this work was to understand the ways in which diatonic accordion teachers working in the *Fábrica de Gaiteiros* project were formed, identifying specific characteristics present in their musico-pedagogical training. The project was created in 2009 by musician Renato Borghetti in southern Brazil. The research had the collaboration of five teachers who work on this project, and the questions of interest were: how are the teachers who work on this project chosen, how did these teachers form, when did they begin to teach diatonic accordion and where comes the knowledge necessary to teach these classes. In addition, the study analyzed the particularities of their experiences as diatonic accordion teachers, identifying their perception of their professional performance in this project. To search for the answers, an investigation with a qualitative approach was carried out (VENTURA, 2007). The case study was adopted as a methodology (YIN, 1994; FONSECA, 2002, PASSERON and REVEL, 2005; GOMES, 2008). The empirical material was collected through semistructured thematic interviews. This research is aligned with the sociology of music education and has as theoretical references authors who discuss the importance of personal and professional trajectory in teacher training (ISAIA, 2008, 2009; NÓVOA, 1995, 2007, 2012, 2017). The results revealed that the beginning of the career of the diatonic accordion teacher can occur in an unpretentious way, due to different events that arise as challenges, usually associated with financial needs. The *Fábrica de Gaiteiros* project works in contextual terms as an umbrella under which the teachers who participate in this research develop in their interaction a pedagogy of their own that is focused on the instrument. The diatonic accordion instrument and the project modify the ways of being a music teacher. The research also shows that the consolidation of the teaching activity through the project allows the musician an improvement and a planning of his career. The work contributes to a broader view of the formation and performance of the diatonic accordion teacher, to understand the strategies that are used to maintain the teaching and learning of an instrument such as the diatonic accordion and to understand the ways of being teacher in the area of music and to rethink the teacher's career in the context of academic training in music.

Keywords: Training of teachers. Accordion teachers. Teacher profession.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Fofa Nobre com alunos do projeto | 116 |
| Figura 2 – Renato Müller com alunos do projeto | 116 |
| Figura 3 – Eduardo Vargas com alunos do projeto | 117 |
| Figura 4 – Augusto Maradona com alunos do projeto | 119 |
| Figura 5 – Adriana de Los Santos com alunos do projeto | 119 |
| Figura 6 – Os modos de ser professor no contexto da cultura musical regional gaúcha | 120 |
| Figura 7 – Eduardo Vargas | 144 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 - Informações sobre a experiência profissional | 42 |
| Quadro 2 - Informações sobre as entrevistas | 46 |
| Quadro 3 - Carga horária e número de alunos | 130 |
| Quadro 4 - Informações sobre o local de trabalho | 139 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AM – Amplitude Modulada

AVC – Acidente Vascular Cerebral

CAPS – Centro de Atenção Psicossocial

CD – *Compact Disc*

CE – Caderno de Entrevista

CPCA – Centro de Promoção da Criança e do Adolescente

CRAS – Centro de Referência e Assistência Social

CTG – Centro de Tradição Gaúcha

DVD – *Digital Video Disc*

EMCO – Educação Musical e Cotidiano

ENART – Encontro de Artes e Tradição Gaúcha

FEGART – Festival Gaúcho de Arte e Tradição

IPA – Centro Universitário Metodista de Porto Alegre

K-7 – Cassete

Km – Kilômetro

LP – *Long Play*

MPB – Música Popular Brasileira

PR – Paraná

RBS-TV – Rede Brasil Sul de Televisão

SC – Santa Catarina

SESC – Serviço Social do Comércio

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TV – Televisão

TVE – TV Educativa de Porto Alegre

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNOPAR – Universidade Norte do Paraná

URCAMP – Universidade da Região da Campanha

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 14 |
| 1.1 A DELIMITAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA..... | 14 |
| 1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA..... | 16 |
| 1.3 O PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS..... | 22 |
| 1.3.1 O cenário: A presença do acordeom diatônico no Rio Grande do Sul..... | 22 |
| 1.3.2 Sobre o projeto Fábrica de Gaiteiros | 23 |
| 1.4 SOBRE A ESTRUTURA DO TRABALHO..... | 24 |
| 2 REFERENCIAL TEÓRICO | 26 |
| 2.1 DIMENSÕES PESSOAIS E PROFISSIONAIS DO PROFESSOR..... | 26 |
| 2.2 A AÇÃO E O SABER | 31 |
| 2.3 A PROFISSÃO DO PROFESSOR..... | 33 |
| 2.4 AS IDEIAS DE FORMAÇÃO..... | 34 |
| 3 METODOLOGIA | 36 |
| 3.1. A ESCOLHA DO MÉTODO: O ESTUDO DE CASO | 36 |
| 3.2. CAMPO EMPÍRICO | 38 |
| 3.2.1. Escolha dos professores de gaita-ponto | 39 |
| 3.2.2 Apresentação dos colaboradores..... | 40 |
| 3.3. COLETA DE DADOS | 42 |
| 3.3.1 Preparando o roteiro de entrevistas..... | 43 |
| 3.3.2 As entrevistas..... | 43 |
| 3.3.3 Entrevistando colegas de profissão | 47 |
| 3.4 TRANSCRIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL | 49 |
| 3.5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS | 50 |
| 4 PERCURSOS DE FORMAÇÃO | 52 |
| 4.1 ADRIANA DE LOS SANTOS | 52 |
| 4.2 RENATO MÜLLER | 57 |
| 4.3 FOFA NOBRE..... | 62 |
| 4.4 AUGUSTO MARADONA..... | 68 |
| 4.5 EDUARDO VARGAS | 77 |
| 4.6 LEITURA TRANSVERSAL DOS PERCURSOS | 81 |
| 5 ATUAÇÃO COMO PROFESSOR DE GAITA-PONTO | 86 |
| 5.1 ESPECIFICIDADE DO INSTRUMENTO..... | 86 |
| 5.2 ATIVIDADE COMO PROFESSOR DE GAITA-PONTO | 93 |

| | |
|--|------------|
| 5.3 FORMANDO-SE PROFESSOR DE GAITA-PONTO | 96 |
| 5.3.1 Se descobrindo professor “no ato” | 96 |
| 5.3.2 Formação contínua..... | 99 |
| 5.3.3 Formação acadêmica..... | 101 |
| 5.3.4 Referências de artistas/professores..... | 103 |
| 5.3.5 Participação nos festivais (Rodeios) | 108 |
| 6 ATUAÇÃO NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS | 115 |
| 6.1 ATIVIDADE COMO PROFESSOR..... | 115 |
| 6.1.1 Quando iniciam? | 115 |
| 6.1.2 Como surgiu o convite? | 121 |
| 6.2 SOBRE AS AULAS | 125 |
| 6.2.1 Número de alunos | 125 |
| 6.2.2 Duração e organização das aulas | 130 |
| 6.2.3 Metodologia das aulas | 133 |
| 6.2.4 Estrutura e espaço físico | 139 |
| 6.3 FUNÇÕES DO PROFESSOR NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS | 141 |
| 7 REFLEXÕES SOBRE O SER PROFESSOR | 145 |
| 7.1 RECOMPENSAS DE SER PROFESSOR..... | 145 |
| 7.1.1 O caráter social do projeto Fábrica de Gaiteiros | 145 |
| 7.1.2 Gratificação profissional..... | 148 |
| 7.2 RELAÇÃO PROFESSOR-ALUNO | 150 |
| 7.2.1 Equilíbrio entre a disciplina e a amizade | 150 |
| 7.2.2 Compromisso ético e moral..... | 155 |
| 7.2.3 Alunos prodígio | 157 |
| 7.2.4 Relação com a família dos alunos | 158 |
| 7.3 RELAÇÃO COM COLEGAS DA FÁBRICA DE GAITEIROS | 159 |
| 7.4 CONFLITOS E DILEMAS DA PROFISSÃO | 162 |
| 7.4.1 Com alunos e pais | 162 |
| 7.4.2 Desafios didáticos e institucionais..... | 164 |
| 7.5 <i>PERFORMER</i> versus/e PROFESSOR | 169 |
| 7.5.1 Importância da <i>performance</i> | 169 |
| 7.5.2 Ser professor | 171 |
| 7.6 APRENDIZAGENS NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS E CARREIRA | 173 |

| | |
|--|------------|
| 7.7 SER PROFESSOR NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS e AULAS PARTICULARES | 178 |
| 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 183 |
| REFERÊNCIAS | 190 |
| APÊNDICES | 194 |
| ANEXOS..... | 204 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 A DELIMITAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

Esta pesquisa versa sobre os modos de ser professor de gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteiros. Esse projeto tem como foco central o ensino de gaita-ponto para crianças e jovens de sete a quinze anos de idade nos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Além do enfoque pedagógico-musical o projeto dedica-se também à confecção própria de instrumentos.

O interesse por esse tema surgiu a partir da minha própria vivência musical. Cresci com a música fazendo parte do meu cotidiano. Quando tinha três anos, ganhei de meus pais um pequeno acordeom de teclas com oito baixos. Iniciei meus estudos de música tendo aulas de piano, aos oito anos de idade, em Vacaria/RS, com o Prof. Antônio Carlos Borges Cunha. Quando tinha treze anos, em 1983, ganhei uma gaita-ponto Hering de 8 baixos. No ano seguinte, Renato Borghetti¹ lançou seu primeiro LP intitulado *Gaita-Ponto* que obteve grande sucesso. Em pouco tempo, aprendi todas as músicas de Borghetti “de ouvido”. Impulsionado pela onda dos Festivais Nativistas e pela participação em concursos de Gaita-Ponto, nos anos 1980, fui convidado a gravar um LP solo e, em 1986, já era músico profissional, animando bailes em todo Brasil, com a gaita-ponto fazendo parte de diversos conjuntos musicais, como Grupo Minuano, Os Reis do Fandango e Os Monarcas.

Como havia começado com o piano, e o meu sonho sempre foi estudar na Europa, imigrei para a Suíça em 1990 e, em 1991, para a Alemanha, onde encontrei o pianista Roberto Szidon², com quem estudei de 1996 a 2002 na Robert-Schumann-Hochschule, em Düsseldorf. Concluído o curso de bacharelado em piano, continuei trabalhando como pianista na Europa, principalmente na área da música popular e do jazz. Mas foi a curiosidade em saber como seria trabalhar no

¹ Renato Borghetti, acordeonista e compositor de Porto Alegre/RS, ganhador de vários prêmios, entre eles, em 1991, o prêmio disco do ano, na categoria regional, da Associação Paulista de Críticos de Arte.

² Roberto Szidon foi um pianista de música erudita brasileiro, nascido em Porto Alegre/RS em 21/09/1941. Recebeu diversos prêmios pelos álbuns que gravou, integrou mais de cinquenta orquestras como solista, e atuou como docente na Escola Superior de Música Robert Schumann em Düsseldorf entre 1994 e 2007. Faleceu em 21 de dezembro de 2011.

Brasil como pianista, agregada à crise financeira na Europa que fizeram com que, em 2003, eu deixasse meu posto de pianista em um hotel cinco estrelas, em Düsseldorf, para tentar a vida como músico em Porto Alegre.

Após dois anos de tentativas frustradas em Porto Alegre, tentando estabelecer-me como pianista, surgiu a oportunidade de lecionar o instrumento em escolas e, também, particular. Foi lecionando piano que percebi um nicho que, até então, não havia explorado, o de professor particular de gaita-ponto. Era o ano de 2012, e após anunciar que me dispunha a dar aulas particulares de gaita-ponto, em menos de um mês, já acumulava mais de dez alunos. Como consequência, reduzi o número de alunos de piano e aumentei a carga horária para receber mais alunos de gaita-ponto. A principal motivação era a estabilidade financeira proporcionada pelo grande número de alunos regulares de gaita-ponto.

As vantagens oferecidas pelos alunos de gaita-ponto frente aos alunos de piano, naquele momento, eram o comprometimento com o instrumento e o vínculo com o professor, visto que os alunos de piano não permaneciam muito tempo nas aulas. Essa ligação com a gaita-ponto e com o repertório típico para esse instrumento no sul do Brasil tem origem nos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs), de onde vem grande parte dos alunos.

Atualmente, atuo em Porto Alegre/RS como professor de gaita-ponto. Ministro aulas presenciais em espaço equipado para essa finalidade e aulas à distância utilizando a ferramenta Skype. Mantenho ainda, desde 2012, um canal no site youtube³ com vídeos didáticos para gaita-ponto. No momento da realização desta pesquisa, o canal contava com 503 vídeos.

Hoje, 2019, existem muitos professores de gaita-ponto no sul do Brasil, inclusive associados ao projeto do músico Renato Borghetti, a Fábrica de Gaiteiros, *locus* de interesse dessa pesquisa.

Respalhada pela sociologia do cotidiano, que entende que a “aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo”, fazendo-se “constituída de experiências que nós realizamos no mundo” (SOUZA, 2016, p. 7), a presente pesquisa buscou compreender os modos de ser professor de gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteiros, como anunciado. A metodologia escolhida para a pesquisa foi o estudo de caso com auxílio de entrevistas semiestruturadas. Para tanto foram

³ <https://www.youtube.com/channel/UCmkPcOTvEugS4KVna1N0GNw>

convidados a participar desta pesquisa cinco professores que atuam no referido projeto.

As questões de interesse da investigação foram: Como professores de gaita-ponto que atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros se formaram? Quais são as especificidades presentes na formação músico-pedagógica desses professores? Como esses professores atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros? Quais as particularidades de suas experiências como professores? Qual é a percepção desses professores em relação à sua atuação profissional no projeto Fábrica de Gaiteiros?

1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A gaita-ponto é um instrumento que não está presente nas instituições acadêmicas brasileiras, diferentemente da Europa, onde o acordeom surgiu e se difundiu para o mundo. Após a análise de vários trabalhos relacionados ao acordeom apresentados a seguir, nota-se que há necessidade de um maior aprofundamento na pesquisa em educação musical no que tange ao ensino e à aprendizagem do acordeom no Brasil.

Entre os trabalhos acadêmicos com o intuito de investigar o estudo do acordeom a piano e cromático estão as pesquisas de Cordeiro (2016), Weiss (2015), Maciel (2014), Paiva (2014), Borba (2013), Pereira e Nascimento (2013), Guimarães Júnior e Sousa (2012), Puglia (2010), Silva (2010), Machado (2009) e Zanatta (2005).

Tendo como objetivo da minha investigação compreender os modos como professores de gaita-ponto se formaram e atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros, abordo na minha revisão bibliográfica trabalhos que focam nos “modos de transmitir, aprender e difundir a música instrumental executada por sanfoneiros” (GUIMARÃES JÚNIOR e SOUSA, 2012, p. 187), na “formação do educador musical no contexto do curso de Licenciatura em Música, instrumento específico acordeom” (PEREIRA e NASCIMENTO, 2013, p. 1), nas “práticas pedagógicas de professores particulares de acordeom” (MACHADO, 2009, p. 7), e que investigam os caminhos formativos de professores de acordeom buscando “compreender suas experiências formadoras”

(WEISS, 2015, p. 5). Os relatos coletados na revisão bibliográfica constituíram elementos que guiaram meu olhar em todas as etapas da pesquisa, desde a realização das entrevistas até a interpretação e análise dos dados.

A dissertação de Weiss (2015) surge como um importante ponto de referência por tratar da formação de professores que não possuem habilitação específica para lecionar o instrumento. Weiss aborda os caminhos formativos de professores de acordeom de diferentes cidades do Rio Grande do Sul, por meio da análise de suas histórias de vida, contadas através de narrativas. Para sua investigação, Weiss parte de uma abordagem qualitativa, fazendo uso da metodologia de História Oral e da entrevista semiestruturada. Conforme Weiss (2015), “[...] existe um grande incentivo popular culturalmente herdado para que pessoas estudem e toquem acordeom, mas não existe o incentivo e a consciência de que ele pode ser estudado e encarado como uma profissão” (WEISS, 2015, p. 90).

Essa informação já havia sido trazida por Guimarães Júnior e Sousa (2012, p.190) em seu trabalho sobre a transmissão, o aprendizado e a difusão da música instrumental executada por sanfoneiros no Triângulo Mineiro, de 1950 a 1990. O texto apresenta os processos vivenciados por “tocadores” de acordeom, evidenciando características tradicionais, costumes e sociabilidades que possibilitem reconstruir aspectos da história de músicos, da música e do aprendizado tradicional.

Segundo Guimarães Júnior e Sousa (2012, p.190) que entrevistaram professores do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba/MG, “constata-se interesse pelo instrumento, disposição e empenho de professores, mas também dificuldades estruturais e culturais”, tais como reconhecer a possibilidade de se profissionalizar no campo da música e com esse instrumento.

Weiss (2015) e Guimarães Júnior e Sousa (2012) também concordam quanto à estreita relação do acordeom brasileiro com a cultura rural. Para Weiss (2015, p. 90), “[...] há uma tendência do gaitero gaúcho de ter uma ligação forte com o meio rural, ou, até mesmo, de vir do meio rural”. Guimarães Júnior e Sousa (2012) corroboram essa informação, pois constataram entre os músicos que atuam profissionalmente no Triângulo Mineiro “[...] aqueles cujas experiências com o instrumento e a música são oriundos de vivências no meio rural, portadores de saberes adquiridos por transmissão oral em minuciosa disposição de ver/ouvir” (GUIMARÃES JÚNIOR e SOUSA, 2012, p. 188).

Outro ponto comum nas pesquisas de Weiss (2015) e Guimarães Júnior e Sousa (2012) é o fato de que, em algumas das falas dos entrevistados, o acordeom aparece como legado musical da família. Segundo Weiss (2015), “[...] as práticas musicais cotidianas dos pais e os momentos de lazer com música no ambiente familiar são alguns significados que surgiram na infância e levaram os acordeonistas a assumirem sua autoformação” (WEISS, 2015, p. 90).

Para Weiss (2015, p. 90), “este tipo de legado passa por questões familiares, mas passa também por questões culturalmente herdadas, ou seja, no caso da presente pesquisa, passa pela cultura gaúcha”. Essa informação é complementada por Pereira e Nascimento (2013, p. 73) em seu artigo “O acordeom na educação musical: perspectivas para uma formação inicial no ensino superior”. Conforme os autores,

No Rio Grande do Sul, especificamente, o acordeom está muito ligado às tradições do estado, ao folclore e aos Centros de Tradições Gaúchas, através de inúmeros conjuntos musicais e artistas que atuam em festivais nativistas, bailes e shows (PEREIRA e NASCIMENTO, 2013, p. 75).

Pereira e Nascimento (2013) investigam a “formação do educador musical no contexto do curso de Licenciatura em Música e em um instrumento específico, neste caso acordeom” (p. 74). Os autores analisam “as especificidades de formação do professor de instrumento, sobre as habilidades, saberes e competências necessárias” (p.74).

Uma questão comum nas pesquisas de Weiss (2015) e Pereira e Nascimento (2013) é a existência de “um possível conflito de identidade dessa dicotomia e/ou dualidade, professor artista ou artista professor, problematizando a profundidade e fundamentação neste contexto da educação” (PEREIRA e NASCIMENTO, 2013, p.75). Weiss (2015, p. 93) afirma:

Com a demanda didática e prático-artística que esta profissão exige, noto que a administração do tempo é uma questão muito importante na vida dos professores de acordeom. Estas múltiplas atividades passam por questões identitárias do artista-professor (WEISS, 2015, p. 93).

Buscando ampliar o escopo da revisão bibliográfica para trabalhos acadêmicos que tratam do ensino e da formação de professores de outros instrumentos, encontrei os trabalhos de Bozzetto (1999), Vieira (2009) e Weber (2014). Vieira (2009) investiga a prática profissional de oito professores de violão, que exercem sua atividade em Porto Alegre/RS. A metodologia utilizada é a História Oral, tendo como técnica de pesquisa a entrevista semiestruturada.

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”. Assim como Weiss (2015) e Pereira e Nascimento (2013), Vieira (2009) busca compreender os significados construídos para a área da docência em música ao longo da carreira desses profissionais, que vivem no mercado de trabalho do professor particular fora de instituições formais, porém conhecem o meio acadêmico e lecionam música popular.

Principal ponto de convergência das pesquisas de Vieira (2009) e Weiss (2015) é a conclusão de que os professores de instrumento constituem “um grupo social singular que compartilha aspectos de uma cultura profissional⁴, que é transmitida no transcorrer da socialização profissional” (VIEIRA, 2009, p. 15). Para Weiss (2015, p.93),

Começou a ocorrer uma propagação maior de partituras e de métodos e a possibilidade da apreciação de músicas de outras culturas, bem como a possibilidade de se estudar com professores distantes em outras cidades ou, até mesmo, de outros países através da *internet*. Este compartilhamento de saberes tem sido produtivo para a cultura profissional dos professores e estudantes de acordeom, o que é perceptível pelo aumento da qualidade técnica de jovens estudantes desse instrumento no Brasil (WEISS, 2015, p. 93, grifo do autor).

Bozzetto (1999) discute as práticas e trajetórias profissionais de treze professores particulares de piano, que se encontram próximos ao final da carreira, a partir de suas narrativas. A autora conclui que esses professores possuem concepções claras sobre a profissão e estão atentos às mudanças que foram

⁴ Para Vieira (2009), o termo “cultura profissional” pode ser definido como “os modos de ser e agir na profissão, característicos daqueles que, de forma remunerada, ministram aulas desse instrumento” (p. 30).

ocorrendo durante os anos de trajetória docente desmistificando a ideia de que o professor particular está descomprometido com seu papel como profissional.

De forma semelhante aos professores de gaita-ponto, colaboradores desta pesquisa, os professores particulares de piano investigados por Bozzetto (1999) atuam “indo ao encontro das necessidades do aluno em aprender música, avaliando e reajustando suas formas de ver e de proceder” (BOZZETTO, 1999, p. viii).

Puglia (2010) discute em sua monografia as características do ensino do acordeom no Brasil e a situação em que se encontra na atualidade, abordando os processos de ensino do instrumento juntamente com análises de material didático. O texto analisa a história do acordeom, seu aperfeiçoamento ao longo do tempo, sua chegada ao Brasil e sua forma de adaptação à cultura brasileira. Puglia conclui que o acordeom esteve em ascendência na primeira metade do século XX e perdeu espaço a partir da segunda metade com o advento da música americana e dos instrumentos eletrônicos.

Machado (2009) investiga práticas pedagógicas de dois professores particulares de acordeom, com a finalidade de desvendar aspectos relevantes e marcantes das suas atuações como docentes. A metodologia utilizada é o estudo qualitativo, tendo como técnica de pesquisa a entrevista semiestruturada. Machado (2009) mostra que os professores estão interessados em responder às expectativas dos alunos, abandonando práticas de ensino que consideram defasadas. Buscam uma nova visão do acordeom como um instrumento capaz de estar inserido nos mais diversos nichos de atuação artística.

Importante ponto de intersecção entre os trabalhos de Weiss (2015), Pereira e Nascimento (2013), Puglia (2010) e Machado (2009) é a crítica quanto à escassez de pesquisas sobre o ensino de acordeom no Brasil. Conforme Machado (2009, p. 37),

Foi possível perceber que no Brasil faltam estudos que embasem práticas relativas ao ensino de acordeon⁵, seja sobre performance ou docência. A produção de bibliografia, materiais de referência e pesquisa do acordeon (artigos, livros e registros sonoros) é praticamente inexistente, deixando docentes, estudantes, pesquisadores e simpatizantes desse instrumento carentes de informações mais aprofundadas sobre o instrumento (MACHADO, 2009, p. 37).

⁵ Foi mantida a grafia da palavra “acordeon” como citada no texto original.

Weber (2015) partiu da sua trajetória profissional como professora de piano formada em curso de bacharelado na Universidade Federal de Santa Maria para a escolha do tema da sua dissertação de mestrado que teve como objetivo compreender o processo de construção da docência de instrumentistas bacharéis que atuam como professores de instrumento, assim como compreender seus processos formativos e investigar os saberes que esses professores mobilizam na docência do instrumento. Para tanto, a autora utilizou como metodologia a investigação biográfico-narrativa, por meio da qual foram produzidas as narrativas de três bacharéis formados pela na Universidade Federal de Santa Maria, professores de instrumento.

A partir dos dados, Weber (2015, p. 130) concluiu que a construção docente do bacharel se dá por diferentes vias. É por meio da formação, das vivências junto a professores e colegas, e da experiência com a prática pedagógica que os saberes mobilizados para torna-se docente-bacharel são integrados ao ser professor.

Como afirmado por Alves (1992), a revisão bibliográfica deve servir justamente para capacitar o pesquisador “a identificar questões relevantes e a selecionar os estudos mais significativos para a construção do problema a ser investigado” (p. 55).

A revisão de literatura cumpriu seu objetivo de revelar aspectos importantes da formação dos professores de acordeom tais como interesse herdado para que as pessoas toquem acordeom, principalmente no Rio Grande do Sul, onde o acordeom está muito ligado aos CTGs, a existência de um possível conflito identitário como consequência das múltiplas atividades exercidas pelo artista-professor, a confluência dos diversos processos de aprendizagem, assim como a escassez de pesquisas sobre o ensino de acordeom no Brasil.

Tendo como foco a formação de professores de gaita-ponto, vejo como importantes as possibilidades de trazer essa temática para a educação musical, considerando os poucos estudos acadêmicos com esse enfoque. Nesse sentido, a pesquisa pode colaborar para a valorização e para dar visibilidade a esses profissionais, professores de gaita-ponto. Os resultados da pesquisa poderão ainda contribuir com o campo de estudo da profissionalização da docência em música e com a formação de professores de instrumento.

1.3 O PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS

1.3.1 O cenário: A presença do acordeom diatônico no Rio Grande do Sul

A gaita-ponto, instrumento aerófono, pertence à família dos acordeons. Além da gaita-ponto, pertence a essa família o acordeom de teclas, também conhecido por acordeom a piano ou gaita a piano. O modelo de acordeom diatônico com duas fileiras de botões para a mão direita e oito botões para a mão esquerda é conhecido na região Sul do Brasil como gaita-ponto e na região Nordeste como sanfona de oito baixos. A principal característica deste instrumento é a sonoridade dupla (bissonoridade) para cada botão. Assim, um mesmo botão emite notas diferentes se o fole é aberto ou fechado. Sendo assim, a técnica da gaita-ponto difere bastante do acordeom de teclado⁶.

Segundo Rugero (2013, p.46), a gaita-ponto foi trazida à região Sul do Brasil por intermédio de colonos alemães e italianos, durante o processo migratório do século XIX. Na década de 1940, a *Gaitas Hering* de Blumenau/SC (comprada pela alemã Hohner, em 1966) e a *Acordeões Todeschini* de Bento Gonçalves/RS, tornam-se fábricas de grande porte e seus instrumentos passam a ser comercializados em quase todo o território nacional. Na década de 1950, ocorre o apogeu do acordeom, e chegam a funcionar no Brasil mais de sessenta fábricas e marcas, conforme descreve Mano Monteiro em sua página na internet⁷.

No entanto, em pleno auge de sua produção, em 1965, a Todeschini começa a enfrentar uma forte crise devido à revolução da eletrônica. Fascinado pelo rock, o grande público adere às guitarras elétricas e aos teclados. A Todeschini é destruída por um incêndio em 13 de agosto de 1971. A multinacional Hohner deixa o Brasil em 1979 (RUGERO, 2008, p. 8).

Durante mais de uma década, as únicas gaitas-ponto disponíveis no mercado brasileiro eram as usadas que tinham que ser restauradas a alto custo. É nesse cenário que surge a Fábrica de Gaiteiros com o objetivo do ensino da gaita-ponto e a confecção própria de instrumentos, como mencionado.

⁶ Um detalhamento maior do funcionamento da gaita-ponto encontra-se no subcapítulo 5.1.

⁷ Disponível em: <https://www.lojamanomonteiro.com.br>, consultado em 20/11/ 2018.

1.3.2 Sobre o projeto Fábrica de Gaiteiros

Diante do fechamento das principais fábricas de acordeom no Brasil, e motivado pelas correspondências que recebia solicitando doação de gaitas ou auxílio para aquisição do instrumento, o músico Renato Borghetti criou o projeto Fábrica de Gaiteiros, em 2009, no intuito de transmitir o que ele mesmo havia aprendido com o instrumento.

Com onze unidades, nove no Rio Grande do Sul e duas em Santa Catarina, o projeto Fábrica de Gaiteiros atende, segundo dados de 2018, aproximadamente 500 crianças de 7 a 15 anos, em aulas de música em grupo e individuais. No Rio Grande do Sul, as unidades do projeto estão localizadas nos municípios de Porto Alegre (2 unidades), Guaíba, Barra do Ribeiro, Butiá, Tapes, São Gabriel, Bagé e Lagoa Vermelha. Em Santa Catarina, o projeto está representado nos municípios de Lages e Blumenau, sendo que algumas unidades têm mais alunos que outras. Cada unidade tem um professor que é também o administrador da unidade. A unidade localizada em Barra do Ribeiro/RS, sede do projeto, é administrada por Newton Grande que também é administrador do projeto Fábrica de Gaiteiros.

No período da pesquisa, o projeto contava com dois patrocinadores através da Lei Rouanet (BRASIL, 1991)⁸: Celulose Riograndense (Guaíba/RS) e Thyssen Krupp (Porto Alegre/RS). As aulas são gratuitas e cada aprendiz tem direito a levar para casa uma gaita-ponto por tempo determinado, como se emprestasse um livro na biblioteca. As inscrições dos alunos são feitas por e-mail enviado ao professor de cada unidade. As vagas são disponibilizadas aos alunos de acordo com a data da inscrição. O chamado “método Fábrica de Gaiteiros” (ver Anexo A) foi concebido especialmente para o projeto, porém não é obrigatória a utilização desse método pelos professores, podendo ser utilizado como referência para o repertório estudado pelos alunos.

Os professores são escolhidos pelo mentor do projeto, Renato Borghetti, ou contratados por meio de concurso público, no caso das unidades administradas em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), e são remunerados pelo

⁸ Lei Federal nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, denominada Lei Federal de Incentivo à Cultura, regula o governo federal e sua atuação na promoção da cultura no país. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Rouanet, consultado em 14/07/2018.

Instituto Renato Borghetti de Cultura e Música em parcerias firmadas com as prefeituras municipais, com o SESC (unidades Porto Alegre/SESC e Blumenau/RS), ou com o Centro de Promoção da Criança e do Adolescente (CPCA) dos Freis Franciscanos do Rio Grande do Sul (unidade Porto Alegre/Lomba do Pinheiro).

O projeto promove dois encontros anuais entre os professores, na sede do projeto em Barra do Ribeiro/RS. O primeiro encontro, realizado no primeiro semestre, é reservado apenas aos professores. No segundo encontro, realizado no segundo semestre, do qual participam alunos de todas as unidades do projeto, são realizadas atividades de intercâmbio cultural entre alunos e professores e apresentações musicais de alunos, professores e convidados promovendo o encontro de diferentes gerações de músicos (ver Anexo B).

Durante o período em que fazem parte do projeto, os alunos participam de diversas apresentações musicais a convite de instituições públicas e privadas, muitas delas ao lado do mentor do projeto Renato Borghetti (ver Anexo C). Algumas dessas apresentações podem ser visualizadas no site⁹ oficial do projeto.

A confecção própria de instrumentos pela Fábrica de Gaiteiros é destinada ao empréstimo rotativo para os alunos. Os instrumentos utilizados pelos alunos são confeccionados diretamente na sede do projeto em Barra do Ribeiro/RS¹⁰ (ver Anexo D).

1.4 SOBRE A ESTRUTURA DO TRABALHO

Esta dissertação está organizada em oito capítulos.

Após a introdução (Capítulo 1), apresento no Capítulo 2 as referências teóricas que orientaram a análise sobre os dados coletados. No Capítulo 3 apresento e justifico os caminhos metodológicos utilizados nesta pesquisa.

Nos Capítulos 4, 5, 6 e 7, discuto e analiso os dados coletados através das entrevistas com os professores colaboradores desta pesquisa. Esses capítulos são intitulados: Percursos de formação dos professores, Atuação como professor de

⁹ <http://www.fabricadegaiteiros.com.br/portal/php/galeria.php>. Consultado em 17 de janeiro de 2019.

¹⁰ Informações obtidas durante entrevista com o administrador da Fábrica de Gaiteiros, Newton Grande, realizada no dia 30/10/2017.

gaita-ponto, Atuação dos professores no projeto Fábrica de Gaiteiros e Reflexões dos entrevistados sobre o ser professor.

O Capítulo 4 revela os percursos de formação dos professores abordando desde o primeiro contato com um instrumento musical, as aprendizagens musicais na família, em aulas particulares, com as mídias, entre outros.

O Capítulo 5 trata da atuação como professor de gaita-ponto. Nessa seção, os professores relatam como aprenderam a ser professor e mencionam suas referências de artistas, de professores, de repertórios.

O Capítulo 6 aborda a atuação dos professores no projeto Fábrica de Gaiteiros revelando como surgiu o convite para participar desse projeto, quais são as funções desenvolvidas pelos professores no projeto, como são organizadas as aulas, entre outros aspectos.

O Capítulo 7 analisa as reflexões dos entrevistados sobre o ser professor: Nessa seção, os professores relatam as recompensas de ser professor, os conflitos e dificuldades enfrentados na profissão, os planos para o futuro profissional.

No Capítulo 8, apresento as considerações finais salientando possíveis contribuições da presente pesquisa para a área da educação musical, assim como possíveis desdobramentos que podem ser aprofundados em outros trabalhos. Após as considerações finais, encontram-se o apêndice e os anexos.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Partindo do objetivo geral dessa dissertação que é compreender os modos como professores de gaita-ponto se formaram e atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros, adotei como referencial teórico ideias do educador português Antonio Nóvoa sobre a formação de professores.

A obra de Nóvoa, que é reitor honorário da Universidade de Lisboa e pesquisador nas áreas de história e psicologia da educação, educação comparada, e formação de professores, traz uma contribuição importante para a minha pesquisa no contexto da discussão da constituição do professor a partir da sua trajetória pessoal e profissional como referência para se pensar a formação de professores.

Nóvoa usa as histórias de vidas dos professores em suas pesquisas para produzir outro tipo de conhecimento sobre os professores e suas práticas. Formar um professor reflexivo, que se assuma como investigador de sua própria prática é uma das premissas defendidas por Nóvoa.

O presente capítulo divide-se em quatro partes que tratam sobre: as dimensões pessoais e profissionais do professor; a ação e o saber; a profissão do professor e ideias de formação.

2.1 DIMENSÕES PESSOAIS E PROFISSIONAIS DO PROFESSOR

Partindo do pressuposto que “o professor é um ser unitário, entretecido tanto pelo percurso pessoal, quanto pelo profissional”, é possível afirmar que sua formação ocorre “a partir das relações que estabelece com os outros que lhe são significativos e, ainda, com a história sociocultural, geracional e pessoal” (ISAIA, 2009, p. 95).

Para Nóvoa (1995, p. 24) “a vida é o lugar da educação e a história de vida o terreno no qual se constrói a formação”. É a partir da “própria reflexão daqueles que se formam” que se constitui a formação. Para compreender os processos de formação, é necessário fazer “uma referência explícita ao modo como um adulto

viveu as situações concretas do seu próprio percurso educativo” (DOMINICÉ, 1990, apud NÓVOA, 1995, p. 24).

Foi com Pierre Dominicé, em Genebra, nos anos 1981 e 1982, que Nóvoa conheceu as histórias de vida dos professores “na dupla perspectiva da investigação e da formação”. Ao analisar sua própria história de vida, Nóvoa percebeu as “dificuldades de mobilizar as dimensões pessoais nos espaços institucionais, de equacionar a profissão à luz da pessoa (e vice-versa)” (NÓVOA, 1995, p. 24-25).

Nóvoa (1995, p. 15) destaca a publicação, em 1984, do livro de Ada Abraham, intitulado “O professor é uma pessoa”, que enfatiza “a necessidade de pesquisas que levem em conta a inter-relação entre aspectos pessoais e profissionais, nos quais o professor é visto como sujeito de sua própria vida e do processo educativo do qual ele é um dos atores” (ISAIA, 2009, p. 96).

A abordagem auto-biográfica busca “recolocar os professores no centro dos debates educativos e das problemáticas da investigação” (NÓVOA, 1995, p. 15), trazendo de volta o elemento que está faltando no mundo do desenvolvimento de professores: a voz do professor.

Para Isaia (2008), através das narrativas dos professores “é possível resgatar um conhecimento mais próximo ao mundo da vida e da realidade educativa em que estão inseridos, para compreendê-los como pessoas e como profissionais”. Ao dar-se voz aos professores “possibilita-se a eles uma retomada de suas vidas profissionais, o que pode levá-los a convertê-las em objeto de auto-reflexão, podendo assim significá-las e transformá-las” (ISAIA, 2008, p. 618-619).

Isaia (2009) corrobora as ideias de Nóvoa (1995) no sentido de que há “necessidade de estudos que levem em conta a trajetória vivencial dos professores e o modo como eles articulam o pessoal e o profissional” (ISAIA, 2009, p. 95).

Nóvoa (1995, p. 24) acredita que “a formação de professores tem ignorado, sistematicamente, o desenvolvimento pessoal”. A formação de professores, na opinião desse autor,

também não tem valorizado uma articulação entre a formação e os projetos das escolas, consideradas como organizações dotadas de margens de autonomia e de decisão de dia para dia mais importantes. Estes dois “esquecimentos” inviabilizam que a formação tenha como eixo de referência o desenvolvimento profissional dos professores na dupla perspectiva do professor individual e do coletivo docente (NÓVOA, 1995, p.24).

Isaia (2009), ao discutir as imbricações do eu pessoal e do eu profissional dos professores, observa que as “condições conjunturais que cercam o docente” devem ser consideradas “a partir da ótica de como são vividas e percebidas por ele”. A autora afirma ainda que não é possível separar a pessoa do professor das “situações e acontecimentos, internos e externos, que contribuem ou não para sua realização pessoal e profissional” (ISAIA, 2009, p. 99).

Embora a afirmação de Jennifer Nias (1991 apud NÓVOA, 1995, p. 15), de que “o professor é a pessoa; e uma parte importante da pessoa é o professor”, careça de originalidade, corrobora a concepção de que “o professor e a pessoa que ele é não podem ser dissociados, sob pena de fragmentar-se a compreensão que dele se possa ter”. Para Isaia (2009), a forma como cada professor exerce a docência vai depender da pessoa que ele é, e o seu jeito como pessoa reflete no seu modo de ser professor.

É na construção do seu processo identitário que o professor produz a sua maneira de ser (NÓVOA, 1995 apud ALMEIDA, 1996). É possível saber quem é a pessoa a partir do modo que ela ensina, e vice-versa (NÓVOA, 1995).

Nóvoa (1995) defende a necessidade de uma renovação nos modos de se produzirem saberes sobre a profissão docente, um tipo de conhecimento mais próximo das realidades educativas e do cotidiano dos professores. O autor justifica: “A profissão docente não acaba dentro do espaço profissional, continua pelo espaço público, pela vida social, pela construção do comum” (NÓVOA, 2017, p. 1130).

De forma semelhante, Isaia (2008, p. 618) enfatiza a importância da “aprendizagem docente”, o processo de construção de ser professor que “envolve a apropriação de conhecimentos, saberes e fazeres que estão vinculados à realidade concreta da atividade docente em seus diversos campos de atuação e em seus respectivos domínios, bem como em um contexto institucional concreto” (ISAIA, 2008, p. 618).

A centralização exclusiva nas aprendizagens acadêmicas, o expurgo do cotidiano pedagógico de todas as práticas e a não valorização da convivialidade produzem uma imagem parcial do professor. É impossível obter-se resultados efetivos ao estudar o ensino sem a pessoa do professor, reduzindo “a profissão docente a um conjunto de competências e de capacidades realçando essencialmente a dimensão técnica da ação pedagógica” (NÓVOA, 1995, p. 15).

A atividade docente é gerida “pelo mundo de vida e da profissão” e embasada “não só em conhecimentos, saberes e fazeres, mas também em relações interpessoais e vivências de cunho afetivo, valorativo e ético” (ISAIA, 2008, p. 620). Dessa forma, o trabalho do professor não envolve apenas a questão técnica, mas está ligado ao que cada professor tem de mais pessoal (ISAIA, 2008).

Isaia (2009) considera quatro pontos de vista no que concerne ao desvelamento do professor como pessoa e profissional, ao longo das trajetórias que percorre: das situações concretas que o professor enfrenta, das representações que os outros têm do professor, das representações que ele mesmo tem de si, e de como ele percebe as representações dos outros a seu respeito (ISAIA, 2009).

Isaia (2009) defende que “o desenvolvimento do professor como pessoa e profissional é gerado por crises, contradições e conflitos, entendidas de forma construtiva”. Nessa perspectiva, o modo como cada professor percebe a si e seu entorno vivencial e acadêmico é determinado por uma série de eventos ocorridos na vida pessoal e profissional (ISAIA, 2009, p. 96). É importante considerar que tais eventos são enfrentados por cada um de uma forma diferente, de acordo com os momentos que estão atravessando em suas carreiras.

De que forma o percurso da vida profissional e as características pessoais de cada professor interferem na ação pedagógica? Para responder a essa pergunta, Nóvoa (1995) recorre aos três AAA que sustentam o processo identitário dos professores:

Adesão, a princípios e valores, e a um investimento positivo nas potencialidades de crianças e jovens;

Ação, elegendo as melhores formas de agir e de ensinar;

Autoconsciência, em que o processo reflexivo sobre a própria ação guia as decisões tomadas no campo pedagógico.

Se a ação de ensinar alguém é guiada pela reflexão sobre a melhor forma de agir, também é conferida a ela uma crença (adesão) na potencialidade do aluno.

“Como é que uma pessoa aprende a ser, a sentir, a agir, a conhecer e a intervir como professor?” (NÓVOA, 2017, p. 1113). A forma como o professor reage a um contratempo, por exemplo, é uma lição que ele tira da ação praticada com a qual ele constrói seu saber docente. Para Nóvoa (1995),

A formação não se constrói por acumulação de cursos, conhecimentos e técnicas, mas sim, através de um trabalho de reflexividade crítica sobre práticas e de reconstrução permanente da identidade pessoal. Por isso é tão importante investir a pessoa e dar um estatuto ao saber da experiência (NÓVOA, 1995, p. 25).

É no contexto social, político e histórico em que o professor está inserido que se desenvolve a identidade profissional. Segundo Nóvoa (1995), “a identidade é um espaço de lutas e conflitos, é um espaço de construção de ser e de estar na profissão”. Nesse sentido, o autor (1995, p. 16) acha mais correto falar em “processo identitário”, pois essa ideia reforça a “mescla dinâmica que caracteriza a maneira como cada um se sente e se diz professor” (NÓVOA, 1995, p. 16).

Cada um se apropria do sentido da sua história pessoal e profissional por meio de um processo complexo que é também imprescindível à construção da identidade. A identidade não é um produto e necessita de tempo para ser processada, refeita, e as mudanças e inovações precisam ser assimiladas, acomodadas (NÓVOA, 1995).

Citando Dubar, Nóvoa acredita que “ninguém constrói a sua identidade profissional fora de um contexto organizacional e de um posicionamento no seio de um colectivo”. Trata-se de pensar a construção identitária como um processo, de compreender as múltiplas identidades que existem numa profissão, e não de se definir uma identidade fixa (DUBAR, 1998, apud NÓVOA, 2017, p. 1118).

Nóvoa questiona: “Será que a educação do educador não se deve fazer mais pelo conhecimento de si próprio do que pelo conhecimento da disciplina que ensina?” (NÓVOA, 1995, p. 17).

É pela autonomia do professor, pelo controle do seu próprio trabalho, que passa o processo identitário. Aquilo que somos como pessoa quando exercemos o ensino está diretamente ligado ao nosso jeito de ensinar, como mencionado. As decisões que tomamos enquanto professores são o resultado do entrelaçamento da nossa maneira de ser com a nossa maneira de ensinar, pois “é impossível separar o eu profissional do eu pessoal” (NÓVOA, 1995, p. 17).

2.2 A AÇÃO E O SABER

“Por que fazemos o que fazemos em sala de aula?”. São as nossas preferências, as nossas vivências e até mesmo a forma como reagimos a casualidades que consolidam o nosso jeito, o comportamento que nos identifica como professores. É a forma como cada um planeja suas aulas, a maneira de agir com os alunos, o jeito de desenvolver e utilizar materiais didáticos que concebem a nossa “segunda pele profissional” (NÓVOA, 1995, p.16).

A formação docente não é só responsabilidade da academia, ela acontece também na família, na igreja, nos festivais de música, no cotidiano. Não é apenas fazer um curso de graduação que nos torna qualificados para atuar como professores, é necessário todo um conjunto de conhecimentos que, geralmente, não se aprende apenas na universidade. É da formação como ser humano e do contexto cultural em que está inserido o indivíduo que depende a formação de um bom profissional.

Segundo Bourdieu (apud NÓVOA, 2017, p. 1119), “cada um constrói a sua posição em relação consigo mesmo e com os outros”. Nesse contexto, o professor começa a se formar quando ainda é aluno, quando poderá se identificar com alguma forma de ser professor que poderá servir-lhe de referência no futuro. São as reflexões sobre as diferentes experiências com professores que irão nos moldar como futuros profissionais. As vivências feitas enquanto aluno refletem no professor que iremos ser no futuro.

Considerando que “o professor, ao ensinar, aprende com seus alunos” (ISAIA, 2008, p. 624), Isaia observa que é impossível falar em aprendizagem docente sem fazer referência aos discentes, pois os professores na medida em que são formadores, também se formam. A construção da aprendizagem de ser professor implica, portanto, em colaboração, em trocas. Para que isso aconteça é preciso que o professor esteja aberto à “possibilidade da incerteza e da dúvida”. Nesse contexto, Isaia (2008) concorda com Nóvoa (2007) que: “Um professor actua¹¹ sempre num quadro de incerteza, de imprevisibilidade” (NÓVOA, 2007, p. 1127). Isaia (2008, p. 630) esclarece:

¹¹ Optou-se em manter a versão original em português de Portugal.

[...] o processo de aprender a docência implica pensar e refletir sobre o *porquê*, o *como* e o *para que* das atividades de aprendizagem, tendo por horizonte uma prática reflexiva que visa a reformular o que já foi realizado e o que está sendo feito no momento de sua execução, valorizando a incerteza como componente de aprendizagem docente (ISAIA, 2008, p. 630, grifo da autora).

Na concepção de Nóvoa (2017), para se aprender a ser professor é necessário o aprofundamento de três questões centrais:

1) O desenvolvimento de uma espessura, uma densidade cultural própria que possa enriquecer o diálogo com os alunos. Como exemplo, dificilmente alguém que não gosta de ler irá inspirar as crianças e os jovens para a leitura. O mesmo ocorre com a música, com a matemática, e outras disciplinas escolares.

2) O compromisso ético e moral estão, para o professor, acima do conhecimento técnico e tecnológico. O professor ético não conseguirá cometer um erro e simplesmente continuar em frente.

3) A capacidade do professor de atuar frente às incertezas e aos imprevistos do dia a dia das escolas, reagindo com responsabilidade e humanismo aos dilemas que não têm uma resposta pronta (NÓVOA, 2017, p. 1117-1118).

Nóvoa (1995) destaca a importância do saber advindo da experiência pedagógica dos professores. Para o autor (1995), “é fundamental que os professores se apropriem dos saberes de que são portadores e os trabalhem do ponto de vista teórico e conceptual” (NÓVOA, 1995, p. 17). Essa ideia se insere na concepção de Pimenta (2000) sobre identidade profissional. Segundo a autora:

Uma identidade profissional se constrói, pois, a partir da significação social da profissão; da revisão constante dos significados sociais da profissão; da revisão das tradições. Mas também da reafirmação de práticas consagradas culturalmente e que permanecem significativas. Práticas que resistem a inovações porque prenes de saberes válidos às necessidades da realidade (PIMENTA, 2000, p.19).

2.3 A PROFISSÃO DO PROFESSOR

Em relação à formação de professores, Nóvoa (2007) propõe uma evolução para quatro ideias principais:

- 1) A valorização do professor como pessoa deveria evoluir para o cuidado com o auto-conhecimento e a reflexão ética;
- 2) A valorização da experiência e da reflexão deveria evoluir para a análise coletiva das práticas pedagógicas;
- 3) O investimento da escola e do coletivo na profissão docente deveria evoluir para a organização de ambientes favoráveis à formação-inovação;
- 4) O movimento dos professores como pesquisadores deveria evoluir para o fortalecimento do papel da universidade na formação de professores e para práticas de pesquisa e de escrita partilhadas pelos professores (NÓVOA, 2007, p. 203-204).

Para que o ensino seja compreendido na perspectiva de uma profissão, são necessárias mudanças nas representações construídas sobre o que é a docência. Nóvoa (2007) analisa que é preciso “a aceitação positiva de uma dupla contradição: a contradição da obediência rebelde e a contradição de prever o imprevisível”. Significa libertar a imaginação da obediência pura, e também da utopia de controlar o futuro (NÓVOA, 2007, p. 204).

O referido autor acredita que a profissão do ensino exige compromisso social, respeito pelos ritmos, projetos e culturas de todas as crianças, e imaginação criadora que se exprime na convivência diária com as crianças e os jovens.

Devido aos fenômenos enfrentados pelas sociedades atuais, uma parte decisiva do que será o nosso futuro coletivo está em jogo na escola. Nesse sentido, o papel do professor é essencial para conceber a escola como “espaços de formação pessoal e de cidadania democrática” (NÓVOA, 2007, 205).

2.4 AS IDEIAS DE FORMAÇÃO

Esta pesquisa, que pretendeu compreender os modos como professores de gaita-ponto se formaram e atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros, considera importante a discussão sobre a trajetória pessoal e profissional na formação dos professores, aproximando-se das concepções de Nóvoa (2012) que acredita na “necessidade de a formação de professores se fazer a partir de dentro da profissão” e defende que os professores devem “valorizar o seu próprio conhecimento profissional docente, construído a partir de uma reflexão sobre a prática e de uma teorização da experiência” (NÓVOA, 2012, p. 13-16).

Para Nóvoa (2017),

[...] é necessário reforçar as dimensões profissionais na formação de professores, não numa perspectiva limitada ou redutora, mas procurando construir modelos de formação que renovem a profissão e que sejam renovados por ela (NÓVOA, 2017, p. 1112).

Conforme Dominice (1986 apud NÓVOA, 1995, p. 25), “a formação vai e vem, avança e recua, construindo-se num processo de relação ao saber e ao conhecimento que se encontra no cerne da identidade pessoal”.

Nóvoa (2007, p. 202), ao discutir as razões do “fracasso escolar” em países como Brasil e Portugal, chama a atenção para a complexidade desse problema que tem “profundas raízes sociais, culturais, económicas e políticas”. Nesse contexto, o autor defende uma mudança nos cursos de formação que leve a um “alargamento do horizonte ético dos professores”, o que significaria:

uma melhor compreensão dos alunos e dos seus grupos de pertença; uma maior diversidade de instrumentos de intervenção pedagógica, em particular no sentido da integração e do acompanhamento das crianças e dos jovens; uma atitude de compromisso com a educação de todos os alunos, procurando que a escola contribua para a sua formação como pessoas (NÓVOA, 2007, p. 202).

Se por um lado a formação do professor não deve prepará-lo apenas para transmitir conteúdos, por outro lado as experiências do dia a dia não são suficientes para torná-lo um bom profissional. Esses conhecimentos devem estar unificados e associados à reflexão sobre a prática pedagógica.

Nóvoa (2017), com respeito à ideia de que o educador deve ser conhecedor da sua ação, afirma que “ser professor não é apenas lidar com o conhecimento, é lidar com o conhecimento em situações de relação humana”, e exemplifica:

Um professor actua sempre num quadro de incerteza, de imprevisibilidade. Muitas vezes não sabemos tudo, não possuímos todos os dados, mas, ainda assim, temos de decidir e agir. [...]. É a capacidade de integrar uma experiência reflectida, que não pertence apenas ao indivíduo, mas ao colectivo profissional, e dar-lhe um sentido pedagógico (NÓVOA, 2007, p. 1127).

3 METODOLOGIA

3.1. A ESCOLHA DO MÉTODO: O ESTUDO DE CASO

Esta pesquisa adotou como método o estudo de caso, realizado a partir de uma abordagem qualitativa. Segundo Ventura (2007, p. 384),

Para os estudos de caso naturalísticos ou que priorizam a abordagem qualitativa da pesquisa, as características consideradas fundamentais são a interpretação dos dados feita no contexto; a busca constante de novas respostas e indagações; a retratação completa e profunda da realidade; o uso de uma variedade de fontes de informação; a possibilidade de generalizações naturalísticas e a revelação dos diferentes pontos de vista sobre o objeto de estudo (VENTURA, 2007, p. 384).

A investigação visando compreender os modos de ser professores de gaita-ponto no Projeto Fábrica de Gaiteiros remete aos espaços e tempos que a música tomou ao longo da formação musical e atuação como professores. Essa perspectiva aproxima-se do emprego do estudo de caso de abordagem qualitativa destacado por Ventura (2007), pois posso trazer à tona essas experiências através de uma retratação completa e profunda da realidade, usando mais do que uma fonte de informação e revelando diferentes pontos de vista sobre o objeto de estudo, o professor de gaita-ponto. Para Ventura (2007, p. 384),

[...] o estudo de caso como modalidade de pesquisa é entendido como uma metodologia ou como a escolha de um objeto de estudo definido pelo interesse em casos individuais. Visa à investigação de um caso específico, bem delimitado, contextualizado em tempo e lugar para que se possa realizar uma busca circunstanciada de informações (VENTURA, 2007, p. 384).

Como o propósito era investigar o professor de gaita-ponto como caso específico, dentro de um período de tempo limitado e em seu próprio espaço de atuação, o Projeto Fábrica de Gaiteiros, considerei o estudo de caso como o método mais adequado. Além disso, posicionei meu olhar para o professor de gaita-ponto “com a preocupação de não analisar apenas o caso em si, como algo à parte, mas o

que ele representa dentro do todo e a partir daí” (VENTURA, 2007, p. 386). O que significa ver o professor de gaita-ponto não como caso isolado, mas preocupado com o que ele representa dentro e a partir do Projeto Fábrica de Gaiteiros. Nesse sentido, concordo com Gomes (2008), quando o autor afirma que “o estudo de caso favorece uma visão holística sobre os acontecimentos da vida real, destacando-se seu caráter de investigação empírica de fenômenos contemporâneos” (GOMES, 2008, p. 215). Gomes define o estudo de caso como “[...] uma estratégia para pesquisa empírica empregada para a investigação de um fenômeno contemporâneo, em seu contexto real, possibilitando a explicação de ligações causais de situações singulares” (GOMES, 2008, p. 218).

Segundo Yin (1994, p. 13), os estudos de caso podem ser descritivos quando possibilitam ao investigador a descrição de fenômenos contemporâneos dentro de seu contexto real. Assim, optei por utilizar o estudo de caso descritivo na minha pesquisa, uma vez que busquei descrever o fenômeno de ser professor de gaita-ponto e atuar no Projeto Fábrica de Gaiteiros. Para esse autor

[...] os estudos de caso são a estratégia preferida quando questões ‘como’ e ‘porquê’ estão a ser colocadas, quando o investigador tem pouco controlo¹² sobre os acontecimentos, e quando o foco está nos fenômenos contemporâneos dentro do contexto da vida real (YIN, 1994, p. 10, grifos do autor).

Segundo Fonseca (2002), um estudo de caso pode ser caracterizado de acordo como um estudo de uma entidade bem definida como um programa, uma instituição, um sistema educativo, uma pessoa, ou uma unidade social. Esse tipo de estudo:

Visa conhecer em profundidade o seu “como” e os seus “porquês”, evidenciando a sua unidade e identidade próprias. É uma investigação que se assume como particularística, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única em muitos aspectos, procurando descobrir a que há nela de mais essencial e característico (FONSECA, 2002, p. 33).

A pesquisa foi realizada a partir da utilização do estudo de caso único, em contrapartida ao estudo de casos múltiplos, por entender que os professores de gaita-ponto participantes da pesquisa formam uma unidade. De acordo com Gondim

¹² Optou-se em manter a versão original em português de Portugal.

et al. (2005, p. 54), “o estudo de caso coletivo é aquele em que vários casos são estudados conjuntamente para fins de investigação de um fenômeno. Dito de outro modo, é um estudo instrumental extensivo a vários casos”. Nesse estudo de caso, vejo os professores de gaita-ponto como representantes da ocorrência do fenômeno, sempre considerando suas particularidades, porém, sem a intenção de focar na história individual de cada professor. Assim, o meu caso é constituído pelo conjunto de cinco professores - quantidade que se mostrou apropriada para um mestrado a ser realizado em vinte e quatro meses - que atuam nesse projeto e que participam dessa pesquisa.

Segundo Passeron e Revel, “o que faz de um caso não simplesmente um exemplo é o fato de que ele constitui a norma de sua própria verdade e de seu próprio significado. O caso não é uma singularidade *como as outras*, mas uma singularidade *única*” (PASSERON; REVEL, 2005, p. 16, grifos dos autores, tradução nossa).

Os professores convidados para participar desta pesquisa, cada um com suas particularidades, representa a ocorrência do fenômeno ser professor de gaita-ponto no Projeto Fábrica de Gaiteiros, cada qual em situações únicas. A sua principal similaridade consiste no fato de atuarem no mesmo projeto e ensinarem o mesmo instrumento.

3.2. CAMPO EMPÍRICO

O Projeto Fábrica de Gaiteiros foi escolhido como campo empírico para esta pesquisa tomando cinco das unidades do projeto que estão localizadas nos municípios de Guaíba/RS, Barra do Ribeiro/RS, Butiá/RS e Porto Alegre/RS. Além disso, o Projeto Fábrica de Gaiteiros funciona em termos contextuais como um guarda-chuva sob o qual estão os professores que participam da minha pesquisa.

3.2.1. Escolha dos professores de gaita-ponto

O grupo de participantes desta pesquisa é formado por cinco professores de gaita-ponto que atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros, nas unidades do projeto localizadas nos municípios de Porto Alegre/RS, Guaíba/RS, Barra do Ribeiro/RS, Butiá/RS e Bagé/RS. São eles Eduardo Vargas, Fofa Nobre (nome artístico de Cleunice Adriane Nobre), Adriana de Los Santos, Renato Müller e Augusto Maradona (nome artístico de Augusto Freitas da Silva). Os professores entrevistados autorizaram ser identificados pelo nome completo. Esses músicos, que se profissionalizaram nas décadas de 1990 e 2000, fizeram carreira no mercado fonográfico e são membros de grupos musicais importantes no cenário artístico do Rio Grande do Sul; possuem origens musicais comuns, pois tiveram suas carreiras vinculadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho.

A escolha de professores que atuam em cidades mais próximas de Porto Alegre/RS resultou na composição de um grupo heterogêneo no que se refere ao gênero dos professores. São três professores e duas professoras. Essa característica do grupo, embora não tenha sido critério de escolha dos professores, trouxe um enriquecimento dos dados coletados no sentido de que exprimem perspectivas de gênero diferentes. Contudo, esse trabalho não tem como foco discutir gênero na formação e atuação de professores de gaita-ponto.

A minha primeira aproximação com quatro dos cinco professores que são meus colaboradores nesta pesquisa - Fofa, Eduardo, Adriana e Renato - deu-se no ano de 2015, quando estava me preparando para a seleção de mestrado em educação musical. Nesse período iniciei uma pesquisa intitulada “A Música Instrumental de Renato Borghetti”, quando entrevistei seis instrumentistas aos quais cheguei através da rede social Facebook¹³. Entre eles estavam esses quatro professores do Projeto Fábrica de Gaiteiros. Mais tarde, em 2017, pude convidá-los para participar da presente pesquisa, e todos aceitaram.

A aproximação com o quinto professor entrevistado, Augusto Maradona, ocorreu por ocasião da minha participação no XIII Seminário Educação Musical e Cotidiano, realizado em Bagé/RS, em 27 e 28 de abril de 2018. Na época, já havia

¹³ Rede social. Site: www.facebook.com.

entrevistado os quatro professores que primeiramente haviam sido planejados para a pesquisa. Mas como já estaria na cidade de Bagé, e por acreditar que o professor da unidade do Projeto Fábrica de Gaiteiros localizada naquela cidade poderia acrescentar informações que ainda não havia obtido nas entrevistas realizadas com os professores que atuam na região metropolitana de Porto Alegre, convidei o professor da referida unidade, e ele aceitou participar da pesquisa.

A escolha destes professores em particular foi feita não apenas devido à sua atuação como professores de gaita-ponto e à sua representatividade artística nessa prática musical, mas também, pela proximidade entre pesquisador e colaborador, e acima de tudo, pela disponibilidade deles em colaborar, com seu tempo e conhecimentos, para o trabalho que realizei.

Compreendo que cada professor e professora apresenta uma maneira singular, advinda da sua formação, do seu jeito de ser e agir, da sua cultura. Ao final do processo de escolha dos colaboradores, chegou-se a um grupo de cinco professores de gaita-ponto. Estes profissionais apresentam características diversas no que se refere à idade, à formação e à experiência profissional. Contudo, têm como similaridade o fio condutor desta pesquisa: a atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros.

3.2.2 Apresentação dos colaboradores

Para referir sobre a experiência profissional e aspectos da formação dos professores optei por uma apresentação individual de cada um deles, trazendo um pouco dos percursos de formação, revelando suas singularidades e seus pontos comuns. Três dos professores entrevistados nasceram na mesma cidade, Guaíba/RS, e foram alunos do mesmo professor, Sadi Cardoso¹⁴, ou de um ex-aluno desse professor, por exemplo.

Eduardo Vargas nasceu em 30 de janeiro de 1988 em Sapucaia do Sul/RS. Atualmente, Eduardo reside em Guaíba/RS. É casado, tem uma filha, e na época da entrevista cursava o 8º semestre de Licenciatura em Música no Centro Universitário

¹⁴ Sadi Cardoso foi um professor de gaita-ponto que atuou no município de Guaíba/RS, nas décadas de 1980 e 1990.

Metodista – IPA. Em 18 de junho de 2012, então com 24 anos, Eduardo ministrou sua primeira aula de gaita-ponto, já como professor do projeto Projeto Fábrica de Gaiteiros. Começou seus estudos de gaita-ponto quando tinha quatorze anos, com o próprio pai, que foi aluno de Sadi Cardoso.

Cleunice Adriane Nobre, nome artístico Fofa Nobre, nasceu em 15 de fevereiro de 1977, em Porto Alegre/RS. Atualmente, reside em Guaíba/RS. É solteira, tem dois filhos, e é licenciada em Pedagogia pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR). Fofa possui 27 anos de experiência como professora particular de gaita-ponto. Seus estudos musicais iniciaram quando tinha entre os oito e nove anos, com Sadi Cardoso, com quem teve aulas particulares durante um ano e dois meses. Desde então, Fofa continuou seus estudos na gaita-ponto de forma autodidata.

Adriana de Los Santos nasceu em 5 de março de 1979, em Guaíba/RS. Adriana reside em Porto Alegre/RS e não tem filhos. Iniciou seus estudos de gaita-ponto quando tinha onze anos, com Sadi Cardoso, com quem teve aulas particulares durante dois anos. Assim como Fofa, Adriana continuou seus estudos de música como autodidata. Há 22 anos, Adriana leciona gaita-ponto em aulas particulares.

Renato Müller nasceu em 28 de agosto de 1981, em Santo Antonio da Patrulha/RS. Atualmente, reside em Porto Alegre/RS. É solteiro, não tem filhos, e à época da entrevista cursava o 6º semestre de Licenciatura em Música no Centro Universitário Metodista – IPA. Como professor particular de gaita-ponto, Renato atua desde que tinha dezenove anos. Iniciou seus estudos de gaita-ponto entre os sete e oito anos, com o irmão (CE-RENATO, p. 16).

Augusto Freitas da Silva, nome artístico Augusto Maradona, nasceu em 6 de março de 1980, em Bagé/RS, cidade onde reside. É solteiro, não tem filhos, e é licenciado em Educação Física pela Universidade da Região da Campanha (URCAMP). Augusto iniciou seus estudos musicais aos onze anos, e sempre foi autodidata. Seu tempo de experiência profissional como professor particular de gaita-ponto é de aproximadamente 13 anos (CE-AUGUSTO, p. 15).

O Quadro 1 apresenta o tempo de experiência profissional de cada professor de gaita-ponto e a data em que começaram a atuar no projeto Fábrica de Gaiteiros.

Quadro 1: Informações sobre a experiência profissional

| Professor | Tempo de experiência profissional como professor particular de gaita-ponto | Início da atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros |
|------------------|---|--|
| Eduardo | 10 anos | 18/06/2012 |
| Fofa | 27 anos | março de 2011 |
| Adriana | 22 anos | outubro de 2014 |
| Renato | 18 anos | 7/05/2012 |
| Augusto | 13 anos | 9/04/2014 |

Fonte: Elaborado para esta pesquisa

3.3. COLETA DE DADOS

No que tange à coleta de dados, Yin (2001, p. 55) destaca a importância da utilização de várias fontes, da criação de um banco de dados e do encadeamento dos dados como estratégia de investigação, quando se trabalha com o estudo de caso. Partindo desses pressupostos, utilizei a entrevista semiestruturada, além de um caderno de campo.

Segundo Yin (2001, p. 112), a entrevista constitui “uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso”. Partindo dos pressupostos de Yin (2001), busquei através das entrevistas me aprofundar em relação ao fenômeno a ser estudado, para, assim, revelar nuances difíceis de serem enxergadas “a olho nu”. Preocupe-me em não “intervir sobre o objeto a ser estudado”, mas em revelá-lo tal como o percebi (FONSECA, 2002, p. 34).

Registrei as entrevistas em áudio e vídeo, além de empregar um caderno para anotações de campo. Esses registros constituíram a base de dados do estudo de caso.

3.3.1 Preparando o roteiro de entrevistas

Antes de entrevistar os professores que participam dessa pesquisa, entrevistei o administrador do projeto Fábrica de Gaiteiros, Newton Grande. Para compreender os modos de ser professor no projeto é necessário compreender também sua estrutura, sua organização, como são feitas as inscrições, quem são os patrocinadores, como ocorre o empréstimo dos instrumentos, como é estabelecido o cronograma, como são contratados os professores, entre outras questões.

O roteiro para a entrevista com o administrador (ver Apêndice A) foi inspirado no texto *Projetos Comunitários e Sociais: como construir planos de ação*, de Maria de Fátima Quintal de Freitas (2014), que descreve as etapas e os conteúdos necessários para a elaboração dos projetos de intervenção em comunidade.

O roteiro para a entrevista com os professores de gaita-ponto (ver Apêndice B) foi organizado em quatro grandes partes: percursos de formação musical, atuação como professor de gaita-ponto, atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros e reflexões sobre o ser professor de gaita-ponto, tendo em mente os três eixos dessa pesquisa – formação, atuação e reflexões sobre o ser professor. Dentro de cada uma das quatro partes, há blocos menores de tópicos, como, por exemplo, aprendizagem musical na família, iniciação da formação musical e aprendizagem da gaita-ponto, na primeira parte. O roteiro passou por diversas versões até chegar à sua versão definitiva.

3.3.2 As entrevistas

Os contatos e agendamentos de entrevistas ocorreram por meio da mídia social Facebook e por meio de chamadas telefônicas. Uma vez que me dispus a ir ao encontro dos professores, em horário e local determinado por eles, não foi difícil conseguir tempo nas suas agendas. Duas entrevistas foram concedidas no local de trabalho dos professores, uma na minha residência, por escolha do entrevistado que mora em um bairro vizinho, e três em locais públicos, devido à acessibilidade desses locais para os entrevistados.

As entrevistas foram precedidas pela leitura e aceite do termo de consentimento (ver Apêndice C). Todos os professores registraram sua concordância oralmente, estando este registro gravado. O administrador do projeto, Newton Grande, concedeu-me a autorização para utilizar a entrevista por e-mail. Para a gravação foram utilizadas três ferramentas portáteis: duas câmeras fotográficas com dispositivo para gravação de áudio e uma filmadora para a gravação do vídeo.

A primeira entrevista foi realizada no dia 18 de março de 2018, com o administrador do Projeto Fábrica de Gaiteiros, Newton Grande. A entrevista foi realizada em um ambiente público, num bar/restaurante, em frente à Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre/RS, cujas mesas estão colocadas na calçada.

A segunda entrevista foi feita com o professor Eduardo Vargas, na sua residência, em Guaíba/RS. A entrevista foi realizada na sala de espera do estúdio de gravação de Eduardo. A gravação da entrevista ocorreu em ambiente tranquilo, sem interferências externas, tomando chimarrão. O único fator que interferiu na organização da entrevista foi o limite de tempo, devido a uma aula que Eduardo havia marcado de última hora. Isso fez com que eu pulasse algumas questões, escolhendo somente aquelas as quais julgava mais importantes. Contudo, esse fato não interferiu na qualidade do material coletado.

A entrevista seguinte foi com Cleunice Adriane Nobre, Fofa Nobre. A entrevista foi realizada na Escola Augusto Meyer, em Guaíba/RS, local onde iniciou o Projeto Fábrica de Gaiteiros, na sala de aula, onde são realizadas as aulas de gaita-ponto. A gravação da entrevista ocorreu na presença de vários alunos que insistiram em permanecer no ambiente. Um dos alunos acabou participando da entrevista. É preciso lembrar que a presença de alguém durante a entrevista nunca é neutra, sendo as respostas da entrevistada marcadas também pela presença dos seus alunos. Porém isso não interferiu de forma negativa, mas de forma positiva estimulando a entrevistada. O único fator realmente limitador foi a péssima acústica da sala que originou uma gravação de má qualidade, dificultando assim a transcrição. Esse fato seria difícil evitar, já que não foi possível fazer um teste de som antes da gravação, e provavelmente, não teríamos outra sala à disposição.

A quarta entrevista realizada foi com Adriana de Los Santos, no Shopping Center Praia de Belas, em Porto Alegre/RS. Como a primeira parte da entrevista foi

realizada na praça de alimentação, em horário de almoço, havia muitos ruídos, mas essa foi a opção de local e horário que combinava a minha agenda com a da entrevistada. A segunda parte ocorreu dentro do centro de compras, porém mais afastado da praça de alimentação, em bancos localizados em frente a uma loja que estava fechada. Por isso não havia barulho no local, o que melhorou a qualidade da gravação e de privacidade, pois por essa área passavam poucas pessoas.

A próxima entrevista, com Renato Müller, ocorreu em minha casa, em Porto Alegre/RS, por sugestão do entrevistado. Dessa forma, pude providenciar espaço com acústica adequada, o que promoveu uma boa qualidade de áudio.

A sexta e última entrevista foi realizada com Augusto Freitas da Silva, o Augusto Maradona, em um estabelecimento comercial, em uma padaria, no centro de Bagé/RS. A entrevista com Augusto, inicialmente, não havia sido planejada, como mencionado. O professor recebeu o convite uma semana antes da entrevista e aceitou-o prontamente. No entanto, como eu estava participando do XIII Seminário Educação Musical e Cotidiano, em Bagé (fato que motivou o convite ao professor Augusto), não foi fácil encontrar um horário em que ambos estivessem disponíveis e o local adequado para a entrevista. Embora estivéssemos em uma padaria, não houve problemas com a acústica do local.

Durante as entrevistas, procurei estar atento à ordem das questões propostas e à estrutura do roteiro trazendo ao entrevistado os principais eixos da pesquisa, como na entrevista de Augusto: “A partir de agora [vamos] para o próximo eixo que é da atuação na Fábrica de Gaiteiros. Quando é que tu começa a dar aula na fábrica?” (CE-AUGUSTO, p. 18).

Embora seja da natureza da entrevista semiestruturada que haja transversalizações entre as seções, quando isso ocorria procurei intervir no sentido de guiar o entrevistado para o assunto em questão, sempre cuidando para não interromper o fluxo de ideias do entrevistado, como na entrevista de Eduardo: “Vou voltar um pouquinho aqui para o assunto percurso de formação. Tu estudaste em alguma escola específica?” (CE-EDUARDO, p. 8).

Os entrevistados, por serem músicos – inclusive o administrador do projeto – e, dessa forma, estarem habituados com entrevistas, tiveram facilidade em relatar sua história, descrever sua carreira e sua atuação como professor.

Foi realizada uma entrevista com o administrador do projeto e uma entrevista com cada professor, totalizando seis entrevistas, com seis horas e cinquenta e nove

minutos de gravação e cento e sessenta páginas de transcrição¹⁵.

O Quadro 2 apresenta além da data e local em que foram realizadas as entrevistas com os professores, a duração e o número de páginas da transcrição das mesmas.

Quadro 2: Informações sobre as entrevistas

| Administração | DATA | LOCAL | DURAÇÃO | Nº páginas da transcrição |
|----------------------|-------------|--|----------------|----------------------------------|
| Newton Grande | 30/10/2017 | Casa de Cultura Mário Quintana | 45:05 | 14 |
| Professores | DATA | LOCAL | DURAÇÃO | Nº páginas da transcrição |
| Eduardo | 20/03/2018 | Residência do entrevistado Guaíba/RS | 01:04:36 | 20 |
| Fofa | 27/03/2018 | Colégio Augusto Meyer Guaíba/RS | 01:10:27 | 25 |
| Adriana | 12/04/2018 | Shopping Center Praia de Belas Porto Alegre/RS | 01:19:18 | 33 |
| Renato | 20/04/2018 | Minha residência Porto Alegre/RS | 01:34:11 | 39 |
| Augusto | 28/04/2018 | Padaria Affonso Bagé/RS | 01:06:06 | 29 |

Fonte: Elaborado para esta pesquisa

Para garantir a proteção dos dados coletados, esses foram salvos em arquivos digitais no computador e, também, em DVDs.

¹⁵ Número total de páginas alcançado com a seguinte formatação: 1,27cm de margem superior e esquerda; 1,27cm de margem inferior e direita; 1,5 de espaçamento entrelinhas; fonte Arial, tamanho 12.

3.3.3 Entrevistando colegas de profissão

A atuação durante mais de 30 anos como músico profissional na área da *música campeira*¹⁶ do Rio Grande do Sul oportunizou-me o estabelecimento de uma valiosa rede de contatos com os músicos envolvidos pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e com os principais intérpretes da música instrumental para gaita-ponto nesse estado, entre os quais estão os professores colaboradores desta pesquisa. Tais aspectos contribuíram para que, nas entrevistas realizadas para a coleta de dados, esses já estivessem familiarizados com o pesquisador, estabelecendo uma relação de confiança, na medida em que o diálogo ocorreu entre pares que compartilham significados profissionais comuns. Esse fato possibilitou maior abertura dos entrevistados e permitiu uma visão mais profunda da sua formação como professores.

É possível afirmar que a proximidade entre pesquisador e colaboradores, através da minha atuação como músico profissional e intérprete da música instrumental para gaita-ponto, facilitou a comunicação durante as entrevistas, no sentido de que o diálogo ocorreu entre pares que compartilham significados profissionais comuns.

Esse aspecto fica claro quando os entrevistados mencionam o nome de compositores e intérpretes de música instrumental para gaita-ponto. Se eu não fosse um músico com atuação na mesma área, provavelmente os entrevistados não mencionariam tantos nomes, ou mencionariam, porém seria difícil para eu avaliar a importância desses nomes no meio musical dos instrumentistas, ou mesmo para compreender especificidades do repertório. Augusto tem consciência de que o entrevistador sabe do que se trata, quando ele diz: “[...] tu te lembras bem, a última faixa de cada LP, era do [intérprete da] gaita-ponto”, ou “[...] tu sabe melhor do que eu, o repertório de gaita-ponto era muito precário” (CE-AUGUSTO, p. 10). Sempre que possível busquei informações sobre músicos e professores citados pelos entrevistados. Ainda assim não foi possível encontrar referências sobre todos.

¹⁶ A música mais representativa da alma popular nativista é a campeira. Nesta linha encontram-se diversos ritmos como chamarra, polca, valsa, rasguido, vaneira, entre outros. Com influência direta da fronteira – uruguaia e argentina – tem-se ritmos como a chacarera, o chamamé e a zamba (MARQUES, 2011, p. 6).

Discutir aspectos da especificidade do instrumento pode se tornar difícil caso o entrevistador não conheça e não toque o referido instrumento. Como sou acordeonista, isso favorece aos entrevistados o detalhamento desses aspectos, como se percebe na fala de Renato Müller: “Porque, talvez tu..., acho que tu sentes isso também. Parece que não tem graça tocar uma música só tu, sem a mão esquerda” (CE-RENATO, p.14).

Os pontos de contato entre entrevistador e entrevistado se constituem a partir de um campo de atuação comum. Fofa relembra sua participação nos festivais de música que ocorriam na época – aqui chamados de rodeios – dos quais também participei: “E na Rádio Liberdade dava as propagandas dos rodeios. Tem rodeio em tal lugar. Você lembra? Era forte a Liberdade [emissora]” (CE-FOFA, p. 7). Eduardo recorda que compartilhamos a mesma profissão: “Então, o negócio da agenda tumultuada... bom, tu sabes bem como é que é, professor de vinte e quatro entidades [risos]”.

Revelar dados pessoais é um ato de confiança. Esse ato pode ser facilitado, caso o entrevistador também seja uma referência artística para o entrevistado. Renato, assim como Augusto e Adriana, menciona que escutava os meus discos: “Cara, eu te escutava, em casa. Eu te escutava” (CE-RENATO, p. 9). Augusto enfatiza: “Estou aqui sentado contigo que é uma referência dentro da música do instrumento” (CE-AUGUSTO, p. 11). Fofa expressa admiração pelo meu trabalho, ao mesmo tempo em que relativiza o fato de eu ter discos gravados quando ela ainda estava iniciando a carreira:

Tu és um ser humano igual. Eu admiro a tua trajetória, me espelhei, porque eu te ouvi, os teus discos quando eu comecei lá. Tu já estavas tocando. Tudo que estava na minha frente eu escutava, eu era assim. Eu respeito tua trajetória, mas todo mundo é igual. [...] o teu lado de piano, eu não sabia, de pianista. A referência de Cezar Ferreira que eu tenho é o Cezar Ferreira tocando uma gaita 40 baixos, e ganhando vários rodeios, e tocando muito. Então, isso foi o que ficou da tua imagem pra mim (CE-FOFA, p. 21-24).

No entanto, quando se tem essa proximidade, é importante ter cuidado para não induzir a opinião do entrevistado, justamente por conhecer bem seus protagonistas, pois, parodiando Marques (2017, p. 66), vivi e vivo experiências no palco e na sala de aula semelhantes e diferentes dos instrumentistas entrevistados, mas a experiência é vivida por cada um à sua maneira.

3.4 TRANSCRIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

Após a realização das entrevistas, as mesmas foram transcritas. Em um bloco de notas, foram registradas, durante as entrevistas, informações e reflexões. Essas anotações têm um papel importante no momento da transcrição, pois ajudam a lembrar de detalhes que não estão gravados, como o atraso do entrevistado para chegar ao local da entrevista, a interrupção da entrevista por um aluno, ou comentários antes e depois da entrevista que não estão gravados em áudio, mas que são importantes para a pesquisa. Decidi fazer eu mesmo as transcrições, pois é uma oportunidade de me apropriar dos dados das entrevistas. Para transcrever as entrevistas utilizei o *software* de execução de áudio Windows Media Player e o *software* de edição de texto Word.

Os professores entrevistados autorizaram ser identificados pelo primeiro nome. Cleunice Adriane Nobre autorizou ser identificada pelo nome civil e pelo nome artístico. Optei pelo nome artístico, Fofa Nobre, pelo qual ela é conhecida entre alunos e colegas. As citações foram retiradas dos respectivos cadernos de entrevista, nomeados como CE-ADRIANA, CE-AUGUSTO, CE-EDUARDO, CE-FOFA, CE-RENATO e CE-NEWTON.

Para a textualização dos dados foram necessárias algumas supressões. No início da escrita dos capítulos, senti dificuldade em suprimir os vícios de linguagem, pois corria o risco de neutralizar demais o jeito de falar do gaúcho, com expressões como “bah¹⁷”, típicas da região sul. Contudo, após reler a tese de Morato (2009), na qual me inspirei, tomei a decisão de suprimir alguns vícios de linguagem (aí, assim, daí, né, etc.), e corrigir alguns verbos (atendendo à concordância verbal), desde que não prejudicasse a compreensão das ideias, para que o texto ficasse mais fluido e dentro das normas de escrita (MORATO, 2009, p.115).

No intuito de elucidar algumas dúvidas a respeito dos dados coletados, após a transcrição das entrevistas mantive contato com os entrevistados através da rede social Facebook e por telefone. Posteriormente as entrevistas foram impressas para possibilitar uma melhor leitura e análise.

¹⁷ Interjeição, exprime surpresa, admiração, espanto.

Após a transcrição das entrevistas, as mesmas foram divididas em fragmentos temáticos. Como mencionado anteriormente, o roteiro de questões foi dividido em quatro grandes partes. Esse roteiro foi transformado em sumário para auxiliar na caracterização das entrevistas. Utilizando-me de lápis e régua, fui relacionando cada fragmento com os tópicos que constavam no sumário. Finalizada essa etapa, compus, por meio do *software* de edição de texto, um novo documento, agrupando todos os fragmentos que tratavam de uma mesma temática. Para os fragmentos que não se encaixavam nos tópicos do sumário, criei outras categorias organizadas após o quarto capítulo.

Como resultado, obtive um documento de cento e sessenta e sete páginas que foi impresso e encadernado. Para facilitar a visualização dos dados, na organização dos fragmentos temáticos utilizei uma fonte de cor diferente para cada entrevistado: Preto para Adriana, azul para Renato, vermelho para Augusto, roxo para Fofa e verde para Eduardo. Esse material físico, de extrema importância para a pesquisa, está guardado com zelo, em minha residência, e poderá ser utilizado em futuros trabalhos acadêmicos.

No segundo semestre de 2018 foi realizada a devolução do material coletado nas entrevistas aos colaboradores. O texto originado na transcrição foi enviado aos professores pela rede social Facebook.

3.5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Após a tematização e organização dos fragmentos temáticos, foi feita a redação do texto, transformando as entrevistas em narrativas para sua análise qualitativa, considerando três eixos dessa pesquisa – formação, atuação e reflexões sobre o ser professor.

Foi necessário voltar às entrevistas na íntegra várias vezes durante o processo de escrita, para me certificar de que estava textualizando os fragmentos na sua relação com o todo.

A textualização dos fragmentos temáticos originou uma nova disposição no sumário (ver Apêndice D), o qual consistiu na estrutura básica dos capítulos dessa dissertação. Embora ainda dividido em quatro grandes partes, algumas categorias

foram substituídas ou absorvidas por outras categorias.

Simultaneamente à escrita desse primeiro texto, redigi o capítulo sobre a metodologia utilizada nesta pesquisa. Finalizadas essas duas etapas, iniciei a construção do referencial teórico buscando constatar com que autores os dados coletados se relacionavam. Nessa fase houve uma imersão no campo teórico. Em seguida se deu a análise dos dados propriamente dita, agora a partir dos conceitos e reflexões trazidos pelo referencial teórico. Dessa análise emergiram os quatro capítulos apresentados a seguir e as subseqüentes considerações finais.

4 PERCURSOS DE FORMAÇÃO

Este capítulo descreve e analisa os caminhos que os professores entrevistados seguiram na sua formação musical e o interesse pela gaita ponto como instrumento principal. Os professores relatam como ocorreu o primeiro aprendizado da gaita-ponto, se foram autodidatas, se foi com um familiar ou com um amigo, ou se tiveram professores particulares. O capítulo trata também do tempo que dedicam ao estudo da gaita-ponto atualmente, de como organizam o estudo e das dificuldades de aprendizagem. Por se tratar de percursos individuais de formação, apresento cada um dos professores em um subcapítulo separado.

Nessa direção, Isaia (2008) reflete que

[...] não é possível falar-se em um aprender generalizado de ser professor, mas entendê-lo no contexto concreto de cada professor, tendo em vista suas trajetórias de formação, a trajetória da instituição na qual atuam e a atividade formativa para qual estão direcionados (ISAIA, 2008, p. 629).

4.1 ADRIANA DE LOS SANTOS

Na família de Adriana havia “dois tios por parte de pai” que “tinham gaita-ponto em casa”. Seus familiares “faziam umas musiquinhas” que “aprenderam sozinhos”. Segundo Adriana, eles possuíam gaita a piano e gaita-ponto. Já o pai “gostava muito de viola, guitarra” e possuía esses instrumentos “em casa também” (CE-ADRIANA, p. 3).

Ela conta que o “apoio da família” para a prática musical “sempre foi muito grande”. Do tio ganhou um pandeiro. O pai que “era caminhoneiro”, quando “vinha de viagem, sempre trazia [um instrumento], era uma flauta, uma gaita de boca, um violãozinho. Aí, por final, ele deu uma guitarra de verdade mesmo. Depois ele deu uma gaita, comprou a gaita a piano”. Adriana e o irmão foram alunos de gaita-ponto

de Sadi Cardoso¹⁸, em Guaíba/RS, como conta: “a mãe nos levava, eu e meu irmão, toda a semana, pegava ônibus pra ir pra aula” (CE-ADRIANA, p. 8).

Adriana teve o apoio dos pais para participar de concursos de instrumentistas, como recorda: “Quando tinha rodeio¹⁹, os dois incentivavam bastante”. Relata ainda da motivação à prática musical nas festas em família: “quando tinha aqueles aniversários, churrasco, sempre a gente ia tocar, eles dançavam. Sempre teve muito apoio” (CE-ADRIANA, p. 8).

O pai de Adriana deu a ela “a primeira gaita”, que era “uma oito baixos”, uma gaita, segundo ela, que era “muito ruim. [...] era uma gaitinha em primeira²⁰”. A gaita “vinha com Todeschini²¹ na frente”, mas que “tinha sido mexida”, isto é, não tinha as peças originais, e “tava toda errada”. Porém, seu pai “não tinha muitas condições de dar um instrumento melhor”. Mais tarde “comprou uma vinte e quatro²²” (CE-ADRIANA, p. 11).

Como a gaita-ponto é um instrumento caro²³, muitas vezes era obtida na troca por outros instrumentos ou objetos. Segundo Adriana, um dos modelos de gaita-ponto mais almejados na época era da fábrica Universal²⁴: “naquela época, o sonho da gurizada que estava aprendendo era ter uma Universal”. No entanto, “a Universal era muito cara”, e “o pai [dela] não podia dar” (CE-ADRIANA, p. 11). Para chegar até o modelo Universal, Adriana trocou sua gaita-ponto de 24 baixos por uma Universal de 60 baixos, que, posteriormente, foi trocada pelo modelo desejado, “uma quarentinha²⁵ com registro, daquela da segunda linha. Não era da primeira linha da Universal” (CE-ADRIANA, p. 12).

Adriana iniciou os estudos de gaita-ponto aos onze anos, em Guaíba/RS (CE-ADRIANA, p. 3), mas sua iniciação musical “foi com a guitarra”, quando ela “já tinha uns nove, dez anos”. Seu pai comprou uma guitarra com a qual ela “tentava tirar umas musiquinhas”. Como recorda, “era uma guitarrinha elétrica, [...] acho que era

¹⁸ Sadi Cardoso foi um professor de gaita-ponto que atuou em Porto Alegre/RS e Guaíba/RS, nas décadas de 1980 e 1990.

¹⁹ Rodeio é um festival onde ocorrem concursos e exibições derivadas da equitação, assim como concursos artísticos de dança e música, entre eles, o concurso de gaita-ponto.

²⁰ Primeira de voz: o acordeom tem somente uma palheta para cada botão. Geralmente os acordeons têm entre duas até cinco palhetas por tecla/botão.

²¹ Fabricante de acordeons Todeschini/SA, de Bento Gonçalves/RS.

²² Gaita-Ponto com vinte e quatro baixos.

²³ Os preços de uma gaita-ponto nova, fabricada no Brasil, variam atualmente de R\$ 2.470,00 a R\$ 14.200,00.

²⁴ Fabricante de acordeons Universal/SA, de Caxias do Sul/RS.

²⁵ Gaita-ponto com quarenta baixos.

uma Giannini”. No entanto, “não era um instrumento [com o qual ela] tinha afinidade”. Adriana “não gostava da guitarra, porque doíam muito os dedos pra... [mostrando as posições da mão esquerda no braço da guitarra]. E depois tinha as pestanas pra fazer também, eu acho que é pestanas que se chama. [...] não sei, não me agradou o instrumento, não senti uma afinidade” (CE-ADRIANA, p. 2).

Quando Adriana “já tinha uns onze [anos]”, seu pai “comprou uma gaita piano”. Adriana ressalta que esse instrumento a agradou mais: “aí a gaita, eu já vi com outros olhos. Já comecei a achar interessante”. Como Adriana e seu irmão ficavam brincando com a gaita piano, seu pai prometeu que, se eles quisessem aprender, ele iria “procurar um professor” (CE-ADRIANA, p. 2).

De certa forma, as dificuldades para encontrar um professor para a gaita piano, assim como o tamanho da gaita-ponto fizeram com que Adriana optasse pela gaita-ponto. Quando seu pai procurou um professor de acordeom para os filhos, encontrou, em Guaíba/RS, o prof. Sadi Cardoso. E Adriana adverte: “[...] só que no Sadi era gaita-ponto, não era gaita a piano, era gaita-ponto que tinha. Era outro instrumento. Aí o pai acabou comprando uma gaita-ponto”. Além disso, as dimensões físicas do instrumento foram um aspecto determinante na escolha da gaita-ponto: “[...] porque era uma gaita menor. A gente, muito pequeno, magrinho. Aí [o pai] comprou uma gaita, uma oito baixos, aí a gente começou a fazer aula com o Sadi, e aí eu achei, bah, é isso, é esse instrumento. Mas não fui eu que... foi por incentivo do pai” (CE-ADRIANA, p. 3).

Adriana relembra que achava interessante a sonoridade da gaita-ponto: “[...] tem uma coisa que me atraía nela, que era diferente, que era uma ligação” (CE-ADRIANA, p. 4).

Como mencionado, Adriana teve seu primeiro contato com instrumentos musicais no âmbito familiar. Adriana conta que “na gaita a piano” ela “tentava tirar umas musiquinhas”, e seu pai “ensinava mais ou menos onde que eram as notas”. Ela recebeu esses ensinamentos “na gaita a piano”, pois seu pai “na gaita-ponto, não sabia nada”. Para Adriana, o que aprendeu na gaita-ponto “foi tudo com o Seu Sadi”, afirmando: “aprendi tudo com ele”. Adriana estudou dois anos com o professor Sadi Cardoso.

Adriana descreve o método de seu professor de gaita-ponto, Sadi Cardoso, como “o modo prático”, pois “não tinha toda aquela parte teórica”. Ela afirma que “apesar do Seu Sadi ter sido um professor muito rígido, [ela] gostava muito do modo

de ensino dele”. Segundo Adriana, ela aprendia “direto no instrumento”. Esse método, ela “achava bom”, porque “já conseguia ir tocando alguma música” (CE-ADRIANA, p. 4).

Conforme Adriana, quando o professor notou que ela e seu irmão já estavam “tirando música de ouvido”, ele os teria incentivado a “se virar sozinhos”, pois “não precisavam mais de aula” (CE-ADRIANA, p. 4-5). A partir desse momento, Adriana e seu irmão procuraram outros professores particulares. Adriana teve “dois meses” de aula com um professor no município de Barra do Ribeiro/RS, chamado Fabian. Ela diz que não se lembra do seu sobrenome, mas que “ele tocou um tempo no Quero-Quero²⁶”. Com esse professor, Adriana foi estudar “algumas coisas de colocação de dedos, que era diferente do Seu Sadi na baixaria”. Essa troca de professor a teria motivado a seguir os estudos de forma autodidata: “E alguma coisa, eu peguei, uma música diferente, o jeito de tocar. E aí depois o resto eu fui me virando por conta” (CE-ADRIANA, p. 5).

É notável como Adriana e o irmão compartilhavam os estudos de gaita-ponto. A acordeonista destaca que “um ajudava o outro”. Ela acredita que

o fato de ter alguém em casa tocando, e quando um esquecia alguma coisa do Seu Sadi, o outro lembrava, isso ajudava muito. Outro fato também que o Seu Cardoso era muito rígido. Então tinha que levar as músicas prontas. E aí com isso já um ajudava no estudo do outro (CE-ADRIANA, p. 6).

Nessa mesma época, seu irmão, Jacks, “foi estudar com Talgany Larosa, em Guaíba [RS]”. Adriana reforça: “muita coisa que ele aprendeu com Talgany, ele me passou” (CE-ADRIANA, p. 6).

Adriana também aprendia observando outros músicos: “Era mais a questão de observar como o outro está tocando e tentar tirar”. Ela relembra que quando outro músico “estava fazendo uma música diferente, ou uma coisa diferente na gaita”, aquilo que a agradava, ela “tentava copiar, ou ter uma referência” (CE-ADRIANA, p. 9).

Ela, que usava os discos de vinil e as fitas cassete para aprender as músicas, “uma referência boa que tinha na época, eram os discos de gaita-ponto do Rodeio

²⁶ Conjunto musical de Porto Alegre/RS.

de Caxias²⁷. Porque ali tinha bastante música interessante, música boa até pra concurso”. Outra fonte usada por Adriana era a Rádio Liberdade²⁸, da qual ela gravava as músicas em fitas cassete, “quando achava que alguma música era legal pra tirar”. Ela cita ainda a televisão, na qual costumava “observar o próprio Renato [Borghetti], observar como ele tocava”. Desse artista, “tinha as fitinhas cassete em casa” (CE-ADRIANA, p. 6).

Sobre como mantém atualizado o seu repertório, Adriana afirma que, atualmente, usa a internet. Entre suas principais referências estão Renato Borghetti, o qual continua “observando muito”, pois “ele sempre apresenta coisas novas”, e “músicos argentinos”, como “Chango Spasiuk²⁹” (CE-ADRIANA, p. 12).

Quanto à organização para o estudo da gaita-ponto na sua primeira fase de aprendizado, Adriana menciona que estudava “duas, três horas” por dia, de forma descontinuada: “Eu ia lá na rua dava uma brincadinha, voltava e pegava a gaita. Ia fazer uma coisinha, voltava e pegava a gaita. De noite, pegava a gaita. De manhã, antes de ir pro colégio, pegava a gaita. Eu acho que na somatória dava umas três horas por dia”.

Conforme Adriana, “a gaita era um passatempo”, e a falta de opções para o entretenimento, quando ela era criança, era uma das motivações para tocar o instrumento. A musicista relembra: “Não tinha nada para fazer. E a mãe e o pai não deixavam a gente ir para a rua, brincar muito longe. E na nossa rua não tinha muita criança da nossa idade também. Então isso até contribuía para que tu ficasses mais em cima da gaita mesmo” (CE-ADRIANA, p. 7).

Para Adriana, “a gente está sempre aprendendo”, pois é muito difícil atingir um nível de total conhecimento: “Nem sei se isso é possível”. Nesse sentido, a professora diz que quer aprofundar os estudos de gaita-ponto:

[...] esse ano, quero dar uma estudada melhor: novas técnicas de baixaria, a questão de aprimorar mais as notas da minha gaita, de saber usar mais recursos dela. [...] Uma coisa que eu sinto falta hoje é de saber usar tipos de escalas diferentes, escalas pentatônicas, aquelas escalas que ficam meio tortas, acho que é esse o nome (CE-ADRIANA, p. 28).

²⁷ Rodeio de gaita-ponto de Caxias do Sul/RS, concurso de instrumentistas realizado de 1982 a 1994.

²⁸ Estação de rádio AM de Porto Alegre/RS que transmite música tradicionalista gaúcha.

²⁹ Horacio Eugenio Spasiuk, acordeonista argentino de folclore, nascido em Buenos Aires, em 1968, popularmente conhecido como Chango Spasiuk.

A musicista, que adquiriu grande parte dos conhecimentos de música de forma autodidata, reflete que tem mais facilidade de estudar quando tem aulas regulares:

Porque o que eu aprendi com Sadi foi o básico da gaita. Muita coisa eu aprendi depois sozinha. Eu quero estudar isso, porque se eu parar pra tirar, eu não sou muito disciplinada pra estudar, então eu acho mais fácil saber que eu vou ter aquela hora de estudo, e eu vou ter que ir lá, e eu vou ter que me dedicar (CE-ADRIANA, p. 28-29).

Adriana, que já tinha três álbuns instrumentais gravados na época da entrevista, espera que o seu trabalho como *performer* “aos poucos comece a ser reconhecido e que tenha pessoas interessadas nele”. Ela acredita que “se consolidar no mercado gaúcho não é uma questão de tu fazeres um trabalho explodir, mas sim de tu ires aos pouquinhos trabalhando e ficando conhecido, e principalmente manteres aquilo”. Embora não consiga se “imaginar a vida toda tocando num palco”, ela espera que “na [sua] carreira solo as coisas também deem uma melhoria” (CE-ADRIANA, p. 31).

4.2 RENATO MÜLLER

Renato iniciou seu contato com um instrumento musical a partir da experiência de um de seus três irmãos, que também é músico, não profissional e que tem a música “mais [como] hobby” (CE-RENATO, p. 11). A influência desse irmão foi determinante na formação musical de Renato: “Se não fosse ele, eu não tocaria gaita” (CE-RENATO, p. 7). Esse irmão possuía um instrumento, a gaita-ponto, e “ele não gostava muito” que Renato tocasse. Porém, quando o irmão “saía de casa”, ele pegava o instrumento (CE-RENATO, p. 5).

Quanto ao incentivo à prática musical, Renato conta que “os pais” eram “bem tranquilos com relação a isso”. Eles o deixavam solto. Quando tinha “entre dez, quatorze anos, eles não [o] cobravam muito”. Porém, mais tarde, quando começou “a tocar baile, com dezoito”, os pais o incentivaram a procurar outra atividade profissional: “ah, vai fazer um concurso, vai trabalhar numa fábrica de calçado, ali

em Santo Antonio [RS] tinha bastante na época. Vai trabalhar numa fábrica de calçado” (CE-RENATO, p. 10). Segundo Renato, nessa época os pais “começaram a ver que o negócio [com a música] ia ficar sério mesmo” (CE-RENATO, p. 11).

Quando Renato “tinha sete anos” seu “irmão [trocou] uma [motocicleta] Garelli por uma gaita”. Foi com essa gaita-ponto do seu irmão que ele aprendeu a tocar (CE-RENATO, p. 5). Renato teve dificuldade na aquisição do seu próprio instrumento, pois seus pais “nunca [lhe] deram gaita”. Seu irmão “emprestou uma gaita até quatro anos atrás”. A sua própria gaita-ponto, ele conseguiu “pegar, comprar, há quatro anos” (CE-RENATO, p. 14).

Renato recorda que quando começou a tocar em bailes passou a se “interessar pela parte teórica”, porque “precisava de ferramenta pra trabalhar” e “precisava escrever a harmonia de uma música”, com isso teve “que aprender a escrever cifras” (CE-RENATO, p. 12).

De 2008 a 2010, estudou “três anos de bandoneon com o [professor] Magallanes³⁰”, com o qual teve “uma base forte de teoria [musical]”. Mais tarde, procurou a formação acadêmica junto ao IPA³¹, onde cursa a Licenciatura em Música, além de participar de oficinas, como a “oficina de percussão” (CE-RENATO, p. 8).

Conforme Renato, o fato de a gaita-ponto ser o seu primeiro instrumento e ser diatônico, ter duas notas para cada botão, influenciou no aprendizado de outros instrumentos:

[...] comecei a ver outros instrumentos, era uma coisa muito louca, por que, por exemplo, eu pegava o violão, tocava o sol [mostra com a mão esquerda a posição de sol maior no braço do violão] eu imaginava que aquele sol ia sair outra nota, pela relação que tu, que eu criei de ter duas notas num botão só. [...] Desde o início. Apertava uma tecla do piano, a sensação que eu tinha é que dali ia sair outra nota (CE-RENATO, p. 5).

Renato iniciou sua formação “direto na gaita-ponto” (CE-RENATO, p. 5), instrumento no qual “sempre [foi] autodidata” (CE-RENATO, p. 8), mas que, no início de sua aprendizagem musical, recebeu orientações do seu irmão que tocava gaita-ponto. Em razão de seu irmão “trabalhar muito” e não ter tempo para ensiná-lo,

³⁰ Carlos Magallanes, professor de bandoneon, residente em Porto Alegre/RS.

³¹ Centro Universitário Metodista, Porto Alegre/RS.

começou a estudar de forma autônoma e, “da memória de ouvir [o irmão] tocar”, começou a “tirar coisas sozinho”. Percebeu, então, que estava “tocando coisas” que o irmão não o tinha ensinado “só da memória, de escutá-lo” (CE-RENATO, p. 5). A partir desse momento, passou a investir mais na autoaprendizagem:

Chegou um dia em que eu, do nada, peguei a gaita, e tudo aquilo que ele [o irmão] tentava me ensinar, eu sentei e toquei, sem... tipo assim, eu aprendi dormindo, sabe. Sem pensar, peguei um tema, a valsinha, e juntei. E a partir dali que eu digo, opa, para aí. Ai que eu realmente comecei a investir mais nessa coisa dele não me ensinar, e eu ter a memória e começar a tocar. A partir desse momento (CE-RENATO, p. 6).

Expressões como “aprendi dormindo”, “só da memória, de escutá-lo”, mostram um aprendizado que se dá de maneira difusa e que acontece no ambiente familiar.

Nesse sentido, Gomes (2009), em sua pesquisa sobre a educação musical em família, reflete sobre uma forma difusa de aprendizagem, revelada “nos momentos de lazer vividos [pelos seus entrevistados] na juventude em que se aprendia inconscientemente”. Para esse autor, “algumas vezes a aprendizagem musical [na família] acontecia ‘olhando’ a mão do pai, quando o filho ficava ao seu lado ‘por anos e anos’ vendo-o produzir música. Um aprendizado que acontecia ‘sem saber que estava aprendendo’” (GOMES, 2009, p. 188).

Em relação ao uso das mídias no aprendizado da gaita-ponto, Renato concorda com Adriana, quando relata que usava tanto as fitas cassete quanto os discos de vinil: “Naquela época [anos 1990], era gravar. Esperar tocar na rádio e gravar. Disco também, procurando a parte da música pra tirar a música”. Renato lembra que um dos problemas em estudar dessa forma era a reprodução imprecisa da fita cassete e do disco devido às limitações dos equipamentos: “E com fita [cassete] tinha aquele problema, e às vezes com disco também, de não estar no tom. A música até era no tom da gaita, mas com a rotação tu não conseguias tirar” (CE-RENATO, p. 9). Conforme Renato, o meio utilizado para manter-se atualizado, e “ver o que o pessoal está tocando lá fora, basicamente, é internet” (CE-RENATO, p. 14).

Na fase inicial de aprendizagem, a gaita-ponto também era uma forma de entretenimento para Renato, que “passava as tardes em casa tocando”.

Ele revela que tocava “duas, três” horas por dia, e “às vezes, quando cansava de tocar, ligava uma sessão da tarde, ficava com a gaita, assim, nem prestando atenção na TV, mas com a gaita, assim, sentado tocando” (CE-RENATO, p. 10).

Sua rotina de estudos, nesse período, é descrita da seguinte forma: “Acordava cedo, primeira coisa, fazia um exercício de divisão, rítmico. Depois tentava solfejar alguma coisa” (CE-RENATO, p. 13).

Renato revela que está “sem um horário regular” para estudar gaita-ponto, pois “o tempo anda escasso”, e explica em quais ocasiões utiliza o tempo para estudar: “Quando algum aluno não vai, eu aproveito aquele horário para praticar um pouco, para exercitar alguma coisa” (CE-RENATO, p. 12-13).

O músico destaca que, quando consegue tempo para o estudo do acordeom, dá ênfase às adaptações de repertório para a gaita-ponto³². Dessa forma, Renato busca “adaptar coisas para oito baixos, para dezoito baixos, [...] adaptar temas”, e exemplifica:

Ontem ainda, na aula de violão, lá no IPA, o professor levou [a composição] *Alfonsina y el mar*³³, o arranjo de violão em sol menor. E eu comecei a olhar ali, e pensei, mas com o que eu tenho de estrutura na minha mão esquerda, acho que eu consigo fazer alguma coisa interessante. Eu estou pensando em passar ela [...] (CE-RENATO, p. 14).

Renato critica os arranjos que não utilizam conjuntamente os recursos do teclado [melodia] e baixos [harmonia] do acordeom: “Parece que não tem graça tu [...] tocares uma música, [...] sem a mão esquerda” (CE-RENATO, p. 14).

Um dos maiores desafios enfrentados pelos estudantes de gaita-ponto é a dificuldade de manter a independência entre as mãos. Essa dificuldade é relatada por alguns dos professores colaboradores quando se referem ao início da sua aprendizagem.

Renato chegou a interromper os estudos em função dessa dificuldade. O músico relembra: “Porque eu sentia muita dificuldade em juntar as mãos, então teve um momento que eu peguei, e [disse], não quero mais. Então teve um vácuo ali de, sei lá, de um ano, um ano e meio, talvez dois, eu não vi gaita” (CE-RENATO, p. 6).

³² A gaita-ponto apresenta limitações quanto à afinação e à tessitura.

³³ Música de Ariel Ramirez, letra de Félix Luna.

Outra dificuldade relatada pelos professores é a de adaptar as músicas aos diferentes modelos de acordeom diatônico, uma vez que para esse instrumento não existe um padrão.

Desde a fase inicial, o estudo com os diferentes modelos de gaita-ponto interferia na prática musical de Renato: “Aí, eu pegava um exercício na gaita, porque como eu recém tinha transformado uma gaita, que é a Corona³⁴. Eu tinha transformado-a em diatônica, com a terceira [fileira de botões] com os acidentes. Então, eu pegava e treinava todas as escalas” (CE-RENATO, p. 13).

Com a prática em diferentes modelos de acordeom, surgiam também outros desafios técnicos, como o uso do polegar – normalmente, no acordeom diatônico, não se usa o polegar – e a dificuldade para encontrar o dedilhado correto. Renato cita o caso do acordeom Hohner, modelo Corona, que foi “transformado”, acrescentando uma terceira fileira de botões ao teclado:

[A gaita] era bissonora, porém abrindo, tinha todos os sustenidos que faltavam para fazer a escala cromática. Fechando, tinha alguma coisa ali que eu não me lembro. Aí eu pegava, estudava todas as escalas. Pegava e passava tudo. Começava a achar dificuldade de digitação. [...] Comecei a botar o dedão para facilitar algumas coisas. Só que aí, eu tinha uma doze, era uma doze baixos (CE-RENATO, p.13).

Além disso, o músico levanta ainda o problema da limitação harmônica nos baixos do acordeom, principalmente nos modelos com oito e doze baixos:

Só que aí, eu tinha uma doze, era uma doze baixos. E aí, aqui [mostrando a mão esquerda] sempre ficava faltando. Sempre ficava alguma coisa. Na tonalidade de lá, por exemplo. Numa doze baixos, eu vou ter [a nota] lá, abrindo, e eu tinha um mi, abrindo, então pra tu tornar a coisa confortável, e tentar aproximar pra dentro da linguagem da gaita, essa coisa de abre/fecha, tu ter tônica, quinto [refere-se à dominante], tu tinha tônica abrindo, e o quinto, abrindo. Tu não conseguia deixar confortável (CE-RENATO, p.13).

Renato chama a atenção para a “linguagem da gaita”, quando se refere à natureza do instrumento bissonoro, que dispõe de determinadas notas apenas abrindo o fole. O fato de ter a tônica e a dominante (quinto grau) somente abrindo o fole, significa que o acordeonista é obrigado a fechar o fole usando a válvula de ar

³⁴ Modelo de acordeom diatônico produzido pela fábrica Hohner de Trossingen, Alemanha.

para, em seguida, continuar tocando abrindo o fole novamente, o que provoca uma dinâmica “desconfortável” ao tocar o instrumento.

O músico avalia ainda “que [há] pouca coisa de material de gaita-ponto para estudo”, complementando: “Eu tenho algumas coisas, mas é mais internet” (CE-RENATO, p. 12).

Questionado sobre quais são as alegrias que a aprendizagem da gaita-ponto proporcionava, Renato acha que “conhecer gente é o melhor”, e explica: “Contato com as pessoas através da música. Música abre bastantes portas. Por mais que financeiramente, não [risos]. Mas ela abre muita porta, [...] de poder tocar em lugar diferente, conhecer lugar diferente e aprender coisas novas, também. Eu acho que isso é a parte boa de tocar” (CE-RENATO, p. 12).

4.3 FOFA NOBRE

O meu avô que fez eu querer gostar da coisa
(CE-FOFA, p. 2).

Assim como Adriana e Renato, Fofa teve seu primeiro contato com um instrumento musical através de um familiar, nesse caso, era o avô que tocava gaita-ponto. Ele também não gostava que a neta mexesse no instrumento: “Eu pegava escondida, porque era dele, ele não deixava mexer. A gaita já era velha. Não podia nem mexer, porque daí era ruim de arrumar. Naquele tempo era tudo mais difícil. E aí quando ele saía, eu pegava”. Fofa reconhece que foi levada a tocar gaita-ponto pelo incentivo do avô.

No caso de Fofa, quem providenciou o instrumento para que ela estudasse foi o avô. No início, estudava com a gaita do avô, mais tarde ele “conseguiu uma [gaita de] oito baixos” para ela. Depois o avô comprou “uma usada”. Ela conta que “nunca [teve] gaita nova, sempre foi usada” (CE-FOFA, p. 2).

Durante “um ano e dois meses”, Fofa aprendeu “na gaita de oito baixos”. Seu professor, Sadi Cardoso, recomendou ao avô que ela teria “que ter uma gaita com mais baixaria pra fazer alguma coisa, pra ter mais recurso”. Foi quando o avô “conseguiu” para a neta “uma [gaita de] de vinte e quatro [baixos]” (CE-FOFA, p. 4).

Fofa brinca, contando que seu “primeiro instrumento foi o cabo de vassoura”, com o qual ela ficava “na frente da TV”, imitando um instrumento na “frente do Galpão Crioulo³⁵ tocando”. Mas corrige a informação dizendo que “quando [teve] acesso ao instrumento mesmo, foi a gaita”. Fofa “tinha oito pra nove [anos]” (CE-FOFA, p. 1).

O aprendizado de Fofa começou tentando imitar o avô a tocar: “Não tocava. Fazia uns barulhinho. Fazia uma valsinha. Fazia um arrasta-pé. E eu queria tocar como ele” (CE-FOFA, p. 2). O que mais a encantava, quando via seu avô tocar, era o movimento do fole: “Chamou-me a atenção aquilo, aquele movimento que ele [o avô] fazia. O movimento do fole. Quando eu era criança, eu ficava espiando assim, aquele movimento, nossa... Que bobice, né? Mas era uma criança” (CE-FOFA, p. 2).

Fofa aprendeu a tocar gaita-ponto tentando imitar o avô: “No começo eu queria fazer como ele. Eu só olhava ele fazer, queria fazer igual, e aí ele achou bonito”. Segundo ela, quando o avô notou que ela estava tocando “com sentido, fazendo os barulhos bonitinho”, ele “procurou um professor” para ensiná-la a tocar. O professor era Sadi Cardoso: “O Sadi foi lá em casa, me viu fazendo aqueles barulhos, disse que eu ia aprender muito bem, coisa e tal, e aí eu comecei a fazer aula com ele”. Conforme Fofa, Sadi Cardoso foi seu “único” professor de gaita-ponto: “Não fiz aula com mais ninguém. Aula, mesmo, só com o Sadi” (CE-FOFA, p. 2-3).

Perguntada sobre quais foram os prazeres e alegrias que a aprendizagem de gaita-ponto lhe proporcionou, Fofa relembra a educação rígida que teve e a semelhança entre seu avô e seu professor de gaita-ponto: “O meu avô me criou à moda muito antiga. O meu avô era muito antigo. E o Sadi era igual o meu avô. Então eu tinha nos dois uma referência assim como uns intocáveis”. A musicista ressalta que a exigência do professor era bastante alta: “Ele [Sadi Cardoso] me cobrava. Ele me dava aula. Aí, se chegava na outra aula, e eu errasse uma nota, ele me cobrava assim de eu chorar. Chorava se eu falhava”. Segundo Fofa, o professor Sadi exigia a perfeição: “*Mas tu vê que tá me errando isso aí. Tu fez certinho? Tu treinou em casa? Mas que barbaridade!*” Para Fofa, a pressão era maior, porque havia uma semelhança entre o professor de gaita-ponto e seu avô: “Me cobrando assim. Só

³⁵ Galpão Crioulo é um programa de televisão brasileiro exibido desde 1982 no Rio Grande do Sul pela RBS-TV, afiliada da Rede Globo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Galp%C3%A3o_Crioulo, consultado em 03/01/2019.

que igual o meu avô. E aí, pra mim, aquilo ali era o fim do mundo. Fim do mundo, ele fazia aquilo ali”. Caso não obtivesse êxito nos estudos, Fofa era penalizada tanto pelo professor quanto pelo avô: “No dia [em] que eu não treinasse, eu apanhava, então eu tinha que treinar”. Ela lembra que o estudo era imposto “a pau”, como esclarece: “É, garantido. No dia que eu não tocasse, o avô me cobrava, e o pau pegava, então eu tocava” (CE-FOFA, p. 5-7).

Fofa lamenta o avô não vê-la no projeto Fábrica de Gaiteiros: “É uma pena o avô morrer e não me ver com o projeto. Ele faleceu antes. A realização dele, ia ser isso hoje”. Seu avô faleceu há oito anos. “Foi um pouquinho antes do projeto. Ele faleceu, e um pouquinho depois o Renato me convidou pra fazer parte” (CE-FOFA, p. 5-6).

A experiência de observar outros acordeonistas em bailes também foi relatada por Fofa. Ela aprendeu observando outros músicos: “Eu ia para os bailes, pra frente dos gaiteiros, olhava o que ele está fazendo, chegava em casa, queria fazer. Eu fiz isso. Muita coisa que eu aprendi hoje em termos de baixaria foi olhando os outros fazer” (CE-FOFA, p. 4).

No início da sua formação, Fofa queria aprender músicas que ouvia no rádio, de compositores, como “Albino Manique³⁶” e “Edson Dutra³⁷”, mas que o seu professor não sabia tocar essas músicas. De acordo com Fofa, seu professor a teria motivado a aprender essas músicas de forma autônoma: “Então, tu compra o disco, escuta em casa, e aprende. O gaiteiro bom é aquele que vai pra casa e escuta, e estuda” (CE-FOFA, p. 4).

Porém, Fofa acha que não houve oportunidade para que ela compartilhasse informações sobre música com os colegas acordeonistas. Segundo ela, o seu professor não promovia encontros entre os alunos: “Como era tudo muito individual, a gente não tinha aquela reunião de alunos, aquele encontro, alguma coisa assim, não teve” (CE-FOFA, p. 5).

Nos encontros que havia durante os festivais, os “rodeios”, Fofa ouvia os colegas tocarem as mesmas músicas que já sabia: “Quando ele [o professor] ia para um rodeio, tinha lá uns quatro ou cinco [alunos], nós nos juntávamos, e cada qual tocava uma coisa. Cada um tocava, mas sempre aquela mesmice. Todo mundo tocava a mesma coisa”. Nesse sentido, ela afirma que não havia uma troca de

³⁶ Acordeonista de São Francisco de Paula/RS, fundador do conjunto musical Os Mirins.

³⁷ Acordeonista de Bom Jesus/RS, fundador do conjunto musical Os Serranos.

repertório, “porque todo mundo sabia a mesma coisa. A gente tentava aprender algo diferente sozinho” (CE-FOFA, p. 5).

Fofa teve experiências semelhantes aos colegas entrevistados no que se refere ao uso da fita cassete e do rádio. Ela relembra as limitações técnicas da fase inicial de sua aprendizagem:

Era no toca-fita. Eu ligava para rádio, pedia a música. Eu quero ouvir a *Madrugada* do Albino Manique. Aí eles tocavam na Rádio Liberdade. Eu saía correndo, porque eu não tinha telefone em casa. Saía correndo, ia pra casa, preparar a fita. Quando tocava, eu gravava. Não era essa facilidade de hoje. Hoje tem o celular, tem o CD, tem o youtube. Tá tudo na mão ali (CE-FOFA, p. 4).

Atualmente, Fofa também usa a internet para aprender novas músicas, e detalha: “Quando eu preciso, eu vou para a internet. Só que é só no ouvido. Coloco tal música lá, escuto três, quatro vezes. Isso aí eu faço” (CE-FOFA, p. 9).

Na fase inicial da sua aprendizagem, assim como seus colegas Adriana e Renato, Fofa tocava duas a três horas por dia: “Eu tocava direto, ali sentada dentro do quarto, umas duas ou três horas, direto, numa lição só”. Ela relembra uma certa ansiedade nessa fase de estudo: “Quando eu tocava de olho fechado, sem parar, e correr, correr, correr, correr... Ah, tô correndo e já tô errando” (CE-FOFA, p. 5).

Para ela, a gaita-ponto era um passatempo e uma opção para as horas vagas: “Quando eu era mais nova, não tinha nada pra fazer, [...] não tinha função do colégio, me socava no quarto, pegava a gaita e tocava. Tinha dias que eu passava da uma hora até às seis. Só parava pra tomar café”. Sobre seu método de estudo, nessa época, destaca que tinha uma lista de músicas: “E eu passava todas elas, todas, todas. E eu fiz isso por muito tempo. Às vezes eu ficava trancada no quarto a tarde toda, tocando todas as músicas” (CE-FOFA, p. 8-9).

Fofa recorda que seu avô queria que ela “aprendesse gaita piano, pra aprender a ler música”. Ele teria procurado uma professora “uma senhora que era da igreja e tocava por partitura”. Com essa professora, Fofa estudou três meses: “Ela me ensinou alguma coisa, só que, com dez anos, eu não queria ler partitura, eu queria tocar gaita”. Fofa acredita que as dimensões do instrumento também a desestimularam a continuar com as aulas de gaita piano, uma vez que ela tinha dez anos e baixa estatura: “E aí, geralmente, a piana [gaita piano] era uma oitenta [baixos] gaudona, e eu era menor ainda” (CE-FOFA, p. 3).

De acordo com as palavras de Fofa, durante o período em que teve aulas de acordeom a piano, sentiu dificuldades em tocar lendo a partitura: “Porque, em vez de estudar a partitura, eu lia a partitura, fazia os exercícios, aí fechava o caderno e ia tocar”. Fofa recorda que tinha facilidade em gravar as músicas “no ouvido”, por isso não precisava ler a partitura para tocar:

Só que ela [a professora] mandava, eu tinha que tocar lendo. Eu dizia pra ela, mas eu não consigo ler. Eu fechava [a partitura], baixava a cabeça, tocava. *Não, mas tu tem que olhar.* Não, mas eu não preciso olhar. Eu olhava, tocava uma vez, gravava no ouvido. Eu sei que o ouvido gravava, eu saía tocando. E aí eu não quis mais (CE-FOFA, p. 3).

Segundo Fofa, a insistência da professora para que ela tocasse lendo provocou nela uma aversão à partitura. “Fiquei com medo. Achei que todo mundo iria me judiar, e todo mundo iria querer que eu só lesse, lesse, lesse, não iria tocar”, revela (CE-FOFA, p. 4).

Quando questionada sobre o que mais sentiu falta na fase inicial de aprendizagem, lamenta não ter tido “contato com alguém, que soubesse mais” para lhe ensinar, e revela: “O que eu achava que me fez falta, foi de ter realmente mais contato com outras pessoas que soubessem [mais], que pudessem me passar algo mais, fora daquilo que eu já sabia. Tipo, enquanto eu ia para os lugares olhar os outros tocar, é diferente, eu não sei. Aí eu gostava” (CE-FOFA, p. 6).

Em relação à sua formação enquanto musicista ou professora, Fofa confessa que o conhecimento da notação musical lhe “faz falta”. A acordeonista avalia como importante esse tipo de conhecimento, mesmo em se tratando de um instrumento “limitado” como a gaita-ponto: “Mesmo que tu não uses tudo no teu instrumento, que é limitado, mas te ajuda muito, te amplia. [...] Esse entendimento, pelo menos o básico de música. Isso aí, eu acho que é importante” (CE-FOFA, p. 17).

Como já foi mencionado, Fofa não teve uma experiência positiva na sua primeira tentativa de estudar acordeom com a partitura. Para ela, é mais fácil estudar ouvindo e repetindo a música, do que lendo a partitura: “Eu não estudei, porque eu não gosto, me desculpa, eu não gosto. Eu acho mais fácil para mim escutar duas, três vezes, entrou, eu saio fazendo” (CE-FOFA, p. 17).

Fofa considera que tem “essa facilidade [de tirar as músicas de ouvido], mas nem todo mundo tem”, por isso defende que os alunos devem aprender a notação musical:

Para os que querem, como eu disse para esse aqui [aponta para um aluno], esse aqui é curioso, ele quer aprender outras coisas, tem alguns assim. Digo, estuda música! [...]Eu disse para ele. Ele, *ah tu sabe...?* Não, eu não sei. Eu sei muito pouco, quase nada. Mas os que realmente querem ir além, eu sempre digo para eles, busquem a informação, porque eu não sei (CE-FOFA, p. 17).

Embora o método da repetição tenha sido a principal forma de aprendizagem musical para Fofa, ela incentiva os alunos a estudar a teoria e a notação musical porque considera esse tipo de conhecimento importante para quem quer seguir a carreira de músico profissional.

De forma semelhante aos outros professores, Fofa admite a dificuldade em conciliar o tempo para estudar com a jornada de trabalho e com as atividades domésticas, e faz uma comparação:

Não tenho tempo, porque antigamente eu só estudava, enquanto passava as horas. Estudava, daí queria tocar gaita. Agora a minha realidade é outra. Tem que vir pra cá, trabalhar. Tem que ir pra casa. Aí tem casa, tem o filho, tem outras funções. Eu não tenho tempo pra mim (CE-FOFA, p. 9).

Porém, Fofa admite também que, em parte, “é uma falta de organização”, e explica:

Se eu chegar em casa, tipo, hoje é terça, se eu tenho um negócio pra ir em tal lugar, eu já vou pra lá, vou fazer outra coisa. Aí na quarta, eu já tenho outro negócio... Então é assim, o meu tempo, pra eu estudar na gaita, como deveria continuar estudando, não tenho, eu não tenho mais (CE-FOFA, p. 9).

4.4 AUGUSTO MARADONA

Ao contar sobre como iniciou o contato com a gaita-ponto, Augusto refere-se à sua família como uma família de músicos:

Eu venho de uma família de músicos. Eram tocadores de bandoneom, bandoneom crioulo, não o uruguaio, argentino, bandoneom daqui mesmo. Claro, sempre com influência, lógico, do platismo aqui da fronteira, e tal. [...] O meu bisavô, muito famoso aqui na região, como homeopata e animador de baile: Nonô Freitas. Ele tinha um salão de baile, numa localidade rural chamada *Olhos D'água*, aqui em Bagé. Aí ele ensinou os filhos, os irmãos também tocavam bandoneom e o violão ponteadado. Tinha também o famoso – eu gosto de falar dessas histórias, porque estão se perdendo – um cozinheiro, rapaz negro que veio do Rio [de Janeiro]. Veio pra trabalhar num subemprego aqui na volta. O famoso José cozinheiro, porque os troncos antigos da minha família sempre se referem a ele como que tocava o pandeiro no ar. Devia ser algum acrobata do samba lá, que veio pra cá e encantou o pessoal (CE-AUGUSTO, p. 2-3).

O rapaz mencionado por Augusto tocava no grupo de seu bisavô e “era sempre figura de destaque do grupo”. E seus tios-avós desde “muito pequenos já faziam baile”. Essas informações, Augusto obteve de sua avó, filha de Nonô Freitas, como relata: “é viva ainda, me conta muito, me fala, os bailes todos.” O próprio Augusto conseguiu contato com os seus tios avós, e os viu “tocar bandoneom” (CE-AUGUSTO, p. 3). Ele não teve contato com o bisavô, e detalha:

Ele faleceu em 1978, eu nasci em 1980. Mas o tio Vilson que era o bandoneonista mais antigo, depois dele, o filho mais velho, e o tio Pedro, que era o principal ponteadador dele, eu conheci, conheci tocando. Mas eu ainda não era músico. O que faleceu primeiro foi o tio Pedro, depois o tio Vilson, eu tinha oito anos, eu comecei a desenvolver o instrumento com onze. Meu pai me colocou numa aula de violão, porque meu pai era cantor de um grupo daqui chamado *Os Dorminhocos* (CE-AUGUSTO, p. 3-4).

Nota-se que na família de Augusto, bisavô e filhos tinham uma prática musical intensa de bailes como instrumentistas, o que garantiu certa linhagem musical dos descendentes.

Augusto recebeu apoio da família para ser músico ainda quando criança. “Aos onze anos”, já tocava “Legião Urbana em barzinhos”. E o seu [ficava] “pai na rua”

esperando-o. Foi seu pai quem apresentou “o filho de um colega que tocava violão”, pois tinha visto o filho “cantando uma música, cantarolando. *Tchê, tu tem afinção pra cantar, tu deve ter algum talento latente na música*”. Além disso, Augusto “via muita guitarra no *Globo de Ouro*³⁸”. Isso o incentivou a começar sua “trajetória [profissional] tocando contrabaixo”. Segundo ele, aprendeu “um pouquinho” de guitarra, mas, depois, passou “para o contrabaixo” (CE-AUGUSTO, p. 4).

O músico relata que seus pais “nunca [o] criticaram” por ser músico, porém incentivaram-no também a seguir a carreira do pai que é servidor público federal: “Toca gaita, estuda bem, mas faz o concurso do Banco do Brasil” (CE-AUGUSTO, p. 11).

Quando a família recebia “uma visita”, Augusto era requisitado a pegar a gaita para tocar. Para ele “era uma tortura”, mas ele “pegava igual. Então eles sempre gostaram muito”. Augusto, que vive com seus pais, acrescenta que sua atividade como músico “sempre foi um motivo de muito orgulho pra eles”, mas que tem “uma trava muito grande pra tocar em família”, pois quando um familiar pede que ele toque a gaita “é uma tortura até hoje” (CE-AUGUSTO, p. 11-12).

Conforme Augusto, com o seu “irmão mais velho” que também é músico, e “tocou por um bom tempo, um pouco de violão [...] mas nunca quis seguir a carreira”. Porém, mesmo “tendo um pouco de distanciamento lá no começo da juventude”, esse irmão “quatro anos mais velho” que não queria que Augusto “andasse junto com ele”, mas que, na parte da música, “sempre se orgulhava muito”. Segundo Augusto, esse irmão “fala para os amigos dele” e “gosta muito” de mostrar o irmão músico “para os outros”, concluindo: “Então a família sempre gostou muito de ter um músico na família” (CE-AUGUSTO, p. 12). À época da entrevista, Augusto era professor de uma sobrinha, no projeto Fábrica de Gaiteiros.

Na trajetória profissional dos professores entrevistados, o acesso aos instrumentos nem sempre foi fácil. Segundo Augusto, “na época” as condições da família “eram muito mais precárias do que hoje. [...] naquela época, era tudo muito, muito remoto”. Quando Augusto disse ao pai que queria “tocar gaita”, o pai lembrou-se de um colega – a quem Augusto trata como tio “até hoje” – chamado “Gil Carlos

³⁸ Globo de Ouro foi um programa musical de televisão brasileiro exibido entre 06 de dezembro de 1972 até 28 de dezembro de 1990. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Globo_de_Ouro_\(programa_de_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Globo_de_Ouro_(programa_de_televis%C3%A3o)), consultado em 03/01/2019.

Quintana Moreira, um dos componentes dos Dorminhocos³⁹, que teria “uma gaita” que estava “parada”. Conforme Augusto, “Gil Carlos Quintana Moreira” seria “um dos excelentes músicos” com o qual ele teve “o prazer de tocar também”. A dificuldade estava em encontrar o referido músico. Augusto conta que “fazia mais de cinco anos” que ele não o visitava. No entanto, um dia “o cara apareceu” na sua casa, “do nada. Do nada, o cara apareceu” (CE-AUGUSTO, p. 5).

Ao ser informado do interesse de Augusto pelo instrumento, o músico o teria convidado para ir até a localidade de Seival/RS, onde estava o instrumento, para escolher “uma gaita lá”. O amigo teria oferecido “uma pianada e uma de botão”. Mas Augusto queria saber “qual [era] a mais difícil?”. Como foi informado de que a mais difícil era a gaita-ponto, então preferiu “a de botão”. O amigo, porém, emprestou-lhe os dois instrumentos: “Aí ele me deu as duas gaitas, eu trouxe as duas. Mas nunca gostei muito da gaita piano” (CE-AUGUSTO, p. 5-6).

Augusto começou sua formação musical aos onze anos, quando seu pai, que era cantor de um grupo musical da cidade de Bagé/RS chamado Os Dorminhocos, o matriculou na aula de violão. Além do violão, fizeram parte da sua formação musical a guitarra e o contrabaixo (CE-AUGUSTO, p. 4).

Ele relembra que a sua aproximação da gaita-ponto teve relação com a morte trágica de um colega, o músico Rodrigo Fogaça⁴⁰, que era “pouca coisa mais velho” que Augusto:

[...] ter morrido assim, de forma tão estúpida. Quem era ele nos Serranos⁴¹? E fui ver no disco, ali aquela carinha, com o chapéu, me compadeci mais ainda. O que ele tocava? Fui descobrir, gaita-ponto. O que é gaita-ponto? Aí eu fui ver na última faixa ali, uma música do... *Vanerão Lascado* do Valdir Santos. Era o Rodrigo que tocava. E eu fiquei fascinado pela música (CE-AUGUSTO, p. 5).

A fascinação pela música e pela história do colega levou Augusto a falar para o pai: “eu quero tocar gaita”. Augusto tinha “onze pra doze [anos]. Isso foi fevereiro de 92, [...] então onze e um pouquinho” (CE-AUGUSTO, p. 4).

Para Augusto, o aspecto físico do instrumento também o atraiu: “E sem falar que o [tamanho] pequeno dela sempre me..., não sei [...] eu sou um cara de... não tão alto, mas de estrutura um pouco forte. Eu sempre tive essa coisa de proteger

³⁹ Grupo musical do qual participava o pai de Augusto.

⁴⁰ Rodrigo Fogaça, acordeonista de Cruz Alta/RS.

⁴¹ Os Serranos, conjunto musical de Porto Alegre/RS.

quem tá comigo, então parece que a gaita menor, eu protejo melhor ela” (CE-AUGUSTO, p. 9).

Augusto concorda com Adriana, ao refletir sobre o que mais o encantou no instrumento, e faz uma comparação com o acordeom a piano:

Um som que parecia um passarinho, um grito, que não tinha na gaita piano. Cada acionada, que hoje eu sei que são as palhetas em violín⁴², e tal, que dá aquele... Mas ela me surpreendia porque dava um agudo do nada, aquilo ligava e desligava, eu achei tão diferente da gaita. Saía daquela parte mais mecânica da gaita tecla⁴³. Que não se ofendam os executantes da gaita tecla (CE-AUGUSTO, p. 9).

Ao comparar o acordeom a piano com a gaita-ponto, Augusto acredita que, devido à especificidade dos modelos, é possível atribuir uma identificação entre intérprete e instrumento, conforme o modelo de gaita-ponto:

E desde muito novinho, ainda tocando rock, eu sabia o que eu estava ouvindo, que era uma [gaita] ponto, uma piano, um bandoneon. Eu achava muito padrão o som da gaita piano, é aquele modelo, Scandalli ou uma super oito⁴⁴. Hoje em dia, não. Hoje em dia, as [fábricas] italianas, dá pra ti citar trinta marcas. Mas na minha época de iniciante eram essas duas. Agora, a gaita-ponto, cada um tinha a sua. Tu reconhecia o músico pelo som da gaita dele. Quando é que tu negou que estava ouvindo o Reduzino, quando tu ouvia aquelas Todeschini vinte e quatro [baixos]? Quanto é que tu duvidou que era o Tio Bilia⁴⁵ quando tu via que era em Lá bemol? O Moreno⁴⁶ com as Hohner⁴⁷. Famoso, roncador, com aquelas Hohner. Tinha identidade (CE-AUGUSTO, p. 9).

Augusto acredita que, assim como os músicos citados anteriormente, ele também podia criar esse vínculo entre sua identidade enquanto músico e o instrumento gaita-ponto: “E eu achei que eu podia, não com o conceito que eu estou te dando agora, mas eu, de forma mais rudimentar, eu pensei que eu podia formar a minha identidade, sem dever nada pra ninguém, com a minha gaitinha, com o sonzinho dela” (CE-AUGUSTO, p. 9).

⁴² Registro que modifica o som do acordeom. No registro violín, são acionadas duas palhetas agudas levemente desafinadas uma em relação à outra, o que provoca o efeito de trêmolo no timbre do acordeom.

⁴³ O mesmo que acordeom a piano.

⁴⁴ Modelo de acordeom da marca Todeschini.

⁴⁵ Antonio Soares de Oliveira, conhecido como Tio Bilia, foi um compositor e acordeonista, nascido em 5/08/1906, em Santo Ângelo/RS. Gravou, entre 1963 e 1988, 13 LPs, totalizando 111 músicas.

⁴⁶ Moreno Martins, acordeonista de Maracajá/SC.

⁴⁷ Fabricante de acordeons Hohner de Trossingen, Alemanha.

Além de se identificar com a gaita-ponto, Augusto comenta do carinho que tem pelos instrumentos: “E não te engana, eu converso com as minhas gaitas, eu faço carinho nas gaitas, não te engana, que eu faço [risos]. Cada uma tem seu nome” (CE-AUGUSTO, p. 9).

No início da sua aprendizagem, Augusto estudava gaita-ponto “o dia inteiro”, e por isso teve que abdicar de algumas atividades de lazer na sua juventude. Não sabe “andar de bicicleta” e preferia tocar gaita-ponto que jogar bola: “[...] eu tenho um pouco de pena do Augusto antigo. Eu tive pouca infância. Eu fico com um pouco de pena do que eu perdi, mas... me faz falta”. Entretanto, o músico reconhece que ganhou outras coisas com a música: “Hoje eu vivo exclusivamente da música. Estou aqui sentado contigo que é uma referência dentro da música do instrumento. Coisa que jogar bola não ia me dar” (CE-AUGUSTO, p. 10-11).

Augusto reconhece ter feito “toda a [sua] trajetória na gaita-ponto, extremamente solitário”, e revela: “Eu sou autodidata total, e não aprendi a aprender. Eu nunca me acostumei a ser aluno. É uma falha gravíssima minha. Eu estudei outros instrumentos. Mas gaita, eu nunca tive ninguém aqui na volta” (CE-AUGUSTO, p. 15).

O músico afirma ter aprendido as primeiras melodias na gaita-ponto de forma autônoma. Ele teria perguntado ao músico Gil Carlos, colega de seu pai “o que [ele] faria com a mão esquerda”, nesse caso, o acompanhamento feito pelos baixos, no acordeom. Esse músico, que era violonista, o teria instruído: “Valsa é 1 – 1 – 2, xote é 1 – 2. Vanera, tu vai ter que dar mais uma trabalhadinha”. Essas instruções, ele diz ter recebido em uma gaita-ponto de vinte e quatro baixos: “Gil Carlos me mostrou nessa vinte e quatro, uma Todeschini, igual a do Reduzino⁴⁸, uma azulsinha, que também tem uma história interessante dela. Minha primeira gaita” (CE-AUGUSTO, p. 6-7).

Perguntado se teve um professor de gaita-ponto, Augusto responde que houve um amigo, chamado Agnaldo Rodrigues, que tinha um conjunto de baile, em Bagé/RS, Os Quatro Irmãos, que lhe “ensinou muita coisa lá no começo”, mas que não pode “dizer que foi um professor” (CE-AUGUSTO, p. 15).

Conforme Augusto, na sua cidade, Bagé/RS, “não tinha professor de gaita”. O único professor da cidade era “o seu Antonio Marcos Fernandes”, que Augusto

⁴⁸ Reduzino Malaquias, acordeonista de Barra do Ijuí/RS.

conhecia há “muito tempo”. Quanto ele foi ter aulas com o referido professor, já sabia tocar “algumas quatro, cinco, dez músicas”. O professor sugeriu-lhe “voltar lá para o início” para “aprender uma valsinha”, metodologia que foi rejeitada: “Eu já estava tocando o *Vanerão Lascado* que eu queria tanto. Eu não iria voltar pra tocar valsinha nenhuma, pensei, na arrogância da idade” (CE-AUGUSTO, p. 6).

Augusto contou ainda com o auxílio de muitos colegas no aprendizado da gaita-ponto. O acordeonista procurava os colegas “no final dos bailes” para pedir dicas sobre as músicas, e os músicos “paravam para [lhe] ensinar”, como recorda: “*Vem cá, meu filho, pega a gaita aqui. Eu faço assim, assado*”. No entanto, Augusto acha que “hoje em dia, não existe mais isso”. Entre os colegas com os quais Augusto compartilhava informações sobre música estão Chico Brasil, Beto Caetano, Caio Lançanova e Deceumar, do Ases do Fandango⁴⁹. (CE-AUGUSTO, p. 7).

Embora Augusto acredite que sua trajetória profissional “foi solitária”, considera que o apoio dos colegas contribuiu para motivá-lo e deu-lhe autoconfiança:

Eu sempre tive esse combustível moral que davam. Se esse cara que é tão bom, e eu tô enchendo o olho dele, de ver tocar, se presta a me ajudar, é sinal que eu devo ter algum valor. E eu passava toda aquela semana, aquele mês, mastigando aquilo que eles me passavam, e eu fui fazendo a minha trajetória (CE-AUGUSTO, p. 7).

Assim como Adriana, Augusto afirma ter aprendido observando outros músicos: “eu tive que olhar os mestres tocando pra entender”. Segundo o músico, sua técnica foi elaborada através da observação: “Por que fulano toca com a mão pra baixo? Parece passar tanto trabalho. Tu achas que se não fizer com a mão reta, ele não vai... E aí eu fui aprendendo o conceito do que é técnica” (CE-AUGUSTO, p. 16).

Para Augusto, “técnica é percorrer o menor espaço de tempo com a maior diversidade de dedos possível”. O acordeonista, que considera a gaita-ponto “um instrumento maldito”, quando reflete sobre a técnica do instrumento, ressalta que a técnica “deve ser adaptável a cada condição do aluno”:

Eu não posso me comparar a Roger Cruz lá de Passo Fundo [RS] que tem a mão desse tamanho, se eu não tenho. Então, de repente,

⁴⁹ Conjunto musical de São Francisco de Assis/RS.

a técnica pra ele vai ser apurada de forma diferente. Então, eu acho que a técnica é adaptável. Eu uso isso com os meus alunos. (CE-AUGUSTO, p. 16).

Ao lembrar quais mídias foram importantes na sua aprendizagem da música instrumental, Augusto destaca o LP *Estampa*, de Os Serranos⁵⁰. Outra fonte de informação que Augusto considera importante para a sua formação é o rádio: “Aqui em Bagé [RS] sempre teve muita rádio AM de programa gaúcho o dia inteiro”. Augusto acrescenta que ligava para a emissora para fazer um pedido: “Por favor, não bota a assinatura da rádio em cima, que é pra gravar [risos]. E eles faziam”. Entre suas referências está “uma fita do Gerson Fogaça⁵¹”, com a qual aprendeu várias músicas (CE-AUGUSTO, p. 7-8).

Perguntado se sua aprendizagem através da observação ocorria assistindo à TV, à internet, ou às apresentações ao vivo, Augusto reconhece que o recurso disponível, naquela época [anos 1990], era o contato direto com os músicos:

Cezar: Tu dizes que aprendeu vendo. Esse vendo é mais na TV, na internet, ou pessoalmente?

Augusto: Bailes. Internet nem tinha naquela época, não tinha nem computador (CE-AUGUSTO, p. 16).

De forma semelhante a outros colegas, Augusto recorre à internet, quando a questão é atualizar-se, em termos musicais, nos dias de hoje:

Às vezes, eu vejo um vídeo postado ali, alguém tocou uma música interessante. Eu salvo o vídeo, tiro ela depois. Contesto o que ele está fazendo, ou concordo com o que ele está fazendo, adaptado à minha técnica. Hoje, eu não vou muito mais a bailes. É complicado. E acho que hoje mais é o ouvido, e dá pra dizer que eu uso alguma coisa da internet, sim. (CE-AUGUSTO, p. 16).

Indagado sobre como se organizava para estudar gaita-ponto, Augusto revela as escolhas que teve que fazer para dedicar-se ao instrumento:

Eu pedi dispensa da educação física e passava a tarde inteira na frente de um espelho. [...] Então, ali eu passava, quando estudava pela manhã, das duas da tarde até às seis, sete horas da noite no quarto dos meus pais, que tinha um espelho enorme, eu passava ali tocando. E no turno inverso, eu acordava cedo e fazia a mesma

⁵⁰ Os Serranos, conjunto musical de Porto Alegre/RS.

⁵¹ Gerson Fogaça, acordeonista de Cruz Alta/RS.

coisa. O dia inteiro. [...] Eu não sei andar de bicicleta (CE-AUGUSTO, p. 14).

Augusto destaca ainda as preocupações que tinha durante a prática musical: “[...] alguma pessoa, não me lembro quem agora, me falou que era feio, fica feio tu ficar tocando de chapéu, e te fechar para o mundo. Aprende no espelho pra corrigir os teus defeitos, mas só que encarando quem te escuta” (CE-AUGUSTO, p. 14).

Em relação a como se organizar para trabalhar as habilidades necessárias para tocar, Augusto aponta para um problema levantado também pelos outros professores, a dificuldade de conciliar trabalho e estudo:

Eu trabalho quarenta horas na Fábrica [de Gaiteiros]. Um pouco menos, para preparar as aulas, bota aí, trinta e quatro, trinta e cinco horas. [...] Cada aula que eu dou, vou me aperfeiçoando em cima daquilo que eu estou passando para o aluno. Mas dentro do que eu preciso pra o meu desenvolvimento pessoal, tenho muito pouco tempo pra treinar. Mas consigo reservar, não vou te mentir, não é muito mais do que três, quatro horas por semana. Porque também tem os alunos particulares (CE-AUGUSTO, p. 15).

Augusto concorda com Renato, ao afirmar que na sua fase inicial de aprendizagem havia muito pouco material para gaita-ponto: “Até hoje não tem um tratado pra gaita-ponto. Definitivo? Um Amadeu Russo⁵², um Langoni? Não tem”. Além disso, o músico também afirma ter tido dificuldade de “acesso a um instrumento de qualidade” (CE-AUGUSTO, p. 12).

De maneira semelhante à Fofa, Augusto tem ressalvas quanto ao seu domínio da notação musical, e conclui: “Eu não leio partitura, eu escuto partitura, eu tenho que olhar e estudar”. (CE-AUGUSTO, p. 15).

Para Augusto, que tem uma crença “espírita”, nada acontece “por coincidência”. O fato do músico Gil Carlos Quintana Moreira, que lhe presenteou a primeira gaita, ter aparecido na sua casa “do nada”, depois de cinco anos sem visitá-lo, é explicado por Augusto pela interferência dos seus antepassados: “Cezar, uma semana depois, roubaram a estância dele, não ficou nada. Roubaram tudo. As gaitas estavam atrás da porta” (AUGUSTO, p. 6).

⁵² Método para Saxofone de Amadeu Russo.

Augusto acredita que o LP que ganhou, e que o motivou a manifestar junto ao pai a vontade de aprender a tocar gaita-ponto, assim como o instrumento que ganhou do amigo, e que poderia ter sido roubado, não são acontecimentos casuais:

[...] se eu não fosse naquele dia lá fora [na estância do amigo, buscar a gaita], não tinha virado músico, e não tinha virado gaiteiro. [...] Pra mim, foram os meus troncos velhos lá, esse Nhonhô⁵³ que foi me empurrando: *Vai por ali guri* (AUGUSTO, p. 6).

⁵³ Nonô Freitas, bisavô de Augusto.

4.5 EDUARDO VARGAS

No caso de Eduardo, cujo pai tocava gaita-ponto, a sua “maior referência musical” foi seu irmão, Jair Vargas. “E os dois, na época, faziam aula com o falecido Sadi Cardoso” (CE-EDUARDO, p. 3).

Eduardo teve experiência semelhante à de Renato quanto ao incentivo a tornar-se músico. No início era só uma brincadeira, por isso era motivado a tocar. Mas a partir do momento em que Eduardo aponta para a música como escolha profissional, o pai se mostra contrário a essa escolha:

É meio contraditório isso, mas pilhava muito, mas mais por exibicionismo, eu acho, por poder me levar nos lugares pra tocar. Mas quando eu foquei, e decidi que aquilo ali era o que eu queria ele começou a podar já. Começou a podar, porque não dava. (CE-EDUARDO, p. 12).

Segundo Eduardo, o pai “teve uma fase da vida que ele tocava também”, mas que não era um trabalho constante. Eduardo relata que o pai “nunca ganhou dinheiro com a música, ele pagava pra tocar”. E que o pai achou que com Eduardo “ia ser da mesma forma” (CE-EDUARDO, p. 12).

Eduardo teve o primeiro contato com a gaita-ponto “com quatorze [anos]”. Embora já tivesse uma “iniciação com oito, nove anos, do pai botar ela [a gaita-ponto] no colo e [lhe] passar alguma coisa” (CE-EDUARDO, p. 3).

Embora Eduardo considere que sua “iniciação musical foi através da gaita-ponto mesmo”, ele tinha “o violão também, que iniciou mais ou menos na mesma época”. No entanto, “pegava com mais frequência o violão do que a gaita” (CE-EDUARDO, p. 3).

O fato de ser considerado um instrumento difícil de tocar também interferiu na escolha da gaita-ponto. Ao ser perguntado o que lhe chamou mais atenção na gaita-ponto, explica que “a primeira coisa é pela dificuldade”, justificando: “Eu sempre gostei daquilo que me instigava. O desafio. Por ser uma coisa difícil” (CE-EDUARDO, p. 6).

Além disso, despertou sua atenção por ouvir outros acordeonistas falarem “que a gaita-ponto não tinha recurso”, devido ao “diatonismo⁵⁴”. Porém, acreditava que essa limitação era um “mito”, como explica: “Pega só duas tonalidades, e daí uma terceira tonalidade que não tem na gaita tu não vai poder tocar”. Tal dificuldade foi superada com o estudo do instrumento: “Depois, vim a descobrir que explorando o instrumento tu consegues ou transportar [fazer a transposição da tonalidade], ou de alguma forma aproveitar o que tu tens nas duas ilheiras pra uma tonalidade que fique faltando uma nota só” (CE-EDUARDO, p. 6).

O professor revela que a motivação para tocar gaita-ponto também vinha das reações que sentia no público que o escutava: “A admiração que eu via dos outros quando eu tocava era a mesma que eu tinha” (CE-EDUARDO, p. 6).

De acordo com Eduardo, quando ele tinha “quatorze anos”, foi morar com o pai e começou a “aprender gaita com ele”, revelando: “Aí entre a doma⁵⁵ e a gaita ali, eu me recordei de algumas coisas que ele tinha me ensinado no passado, mas que eu não tinha dado muita bola” (CE-EDUARDO, p. 4).

Eduardo teve uma experiência semelhante também à de Renato no que se refere à dificuldade de manter a independência entre as mãos. Ele comenta que sua “grande dificuldade no início era juntar as duas mãos”. Certo dia, conseguiu “juntar as duas mãos” e “tocar aquela música” que o pai tinha lhe ensinado: “Fui bem faceiro mostrar pra ele, e disse, eu quero aprender outra. Aí ele me ensinou a segunda música”. Seu pai, então, ensinou-lhe as duas músicas que “Sadi dava na iniciação musical”. Essas músicas, que, atualmente, Eduardo ensina no projeto Fábrica de Gaiteiros aos seus alunos, “não tinham título”. Conforme Eduardo, o referido professor criava para cada aluno “uma música que, pela metodologia dela, para aquele aluno facilitaria no aprendizado”. Eduardo nomeou essas duas composições “Xote 1 e Xote 2” (CE-EDUARDO, p. 4).

Seu pai teria ensinado “um terceiro Xote”, mas que ele não lembra mais. A partir desse momento Eduardo teve que estudar de forma autônoma, pois o repertório do seu pai havia esgotado, “era só o que ele sabia”, e o seu irmão “já tinha largado também a gaita”. Além disso, ambos moravam em regiões afastadas,

⁵⁴ Sonoridade dupla (bissonoridade) para cada botão: um mesmo botão emite notas diferentes se o fole é aberto ou fechado.

⁵⁵ Ato de adestrar, domesticar animais.

Eduardo, com o pai, em Guaíba/RS, e o irmão “na Lomba do Pinheiro”, em Porto Alegre/RS (CE-EDUARDO, p. 4).

Outro desafio enfrentado por Eduardo era a escolha do dedilhado correto para a execução das músicas na gaita-ponto. Ele se perguntava: “Por que é tão difícil limpar [tocar a melodia sem erros], se ouvindo o Leonel⁵⁶ tocar, ouvindo o Edilberto⁵⁷ tocar, parece tão fácil?”. Para solucionar esse problema, Eduardo contou com o auxílio de um colega, Tiago, “que tocava violão”: Conforme Eduardo, esse colega dizia: “*Cara, o Leonel, ele compõe pensando assim, e daí, quando vai executar, ele procura uma digitação melhor. No violão é assim também, quando o solo é muito difícil, a gente procura uma digitação melhor*”. Eduardo explica que “fazia [o solo] bem devagar”, orientado pelo colega: “Esse teu dedo tá torcendo a mão pra conseguir atingir a nota que tu precisa. Se tu tentar esse dedo aqui [...]”. O músico relata que sentiu “necessidade de estudar a digitação pra poder ter uma desenvoltura melhor no instrumento” (CE-EDUARDO, p. 7).

Eduardo concorda com os colegas entrevistados quanto às dificuldades para encontrar um professor de gaita-ponto “por ser um instrumento que era pouco visto”. O músico comenta que quando começou a aprender o instrumento “não tinha mais professor, em Guaíba [RS]”, cidade em que residia. Dos músicos que ele procurou, “nenhum se disponibilizou a ensinar”. Segundo ele, os motivos da recusa eram diversos: “Um tocava gaita cromática, e disse que não sabia nem pegar a gaita-ponto”. No entanto, buscava o ensino teórico: “Como é que funciona a questão das notas, pra me facilitar no estudo autodidata”. Outro músico procurado por Eduardo para ter aulas de gaita-ponto teria se recusado a utilizar o modelo de gaita-ponto que ele possuía, por julgá-lo inferior, o que o teria impulsionado a continuar o aprendizado de forma autodidata:

[...] eu levei uma oito-baixos do pai que nós temos até hoje, que foi a gaita que eu comecei. E daí ele tocou na gaita. *Traz a gaita aí que eu vou dar uma olhada, eu te ensino alguma coisa*. Ele tocava gaita botoneira⁵⁸. Ele pegou, fez um floreio assim, e disse. *Não, cara, eu te ensino, mas primeiro tu compra uma gaita*. Então, *la verdulera*⁵⁹ não era o suficiente pra me tornar gaiteiro. Então eu disse: “Não, então eu vou seguir *solito e vamo tentiando*” (CE-EDUARDO, p. 6).

⁵⁶ Leonel Gomez, acordeonista de Santana do Livramento/RS.

⁵⁷ Edilberto Bergamo, acordeonista de São Gabriel/RS.

⁵⁸ Gaita-ponto com três fileiras de botões na mão direita (31 botões).

⁵⁹ Gaita-ponto com duas fileiras de botões na mão direita (21 botões).

De acordo com as palavras de Eduardo, ele “sempre [teve] muita facilidade de aprender”, com alguém lhe “mostrando” as músicas, mas que nunca teve “um professor de fato”. O entrevistado recorda que teve “algumas aulas” com um músico que “era amigo do [seu] pai e não dava aula. Mas disse que abriria uma exceção”. Esse músico chamava-se “Zé Melo”. Segundo Eduardo, o músico “era multi-instrumentista”, e “chegou a gravar” dois discos, nos quais “tocou praticamente todos os instrumentos. Ele tocou violão, tocou baixo, tocou gaita, cantava”. Com o referido músico, teria aprendido “três músicas”, porém, seu aprendizado artístico teria sido mais importante que o instrumental: “Aprendi muito mais, os ensinamentos dele foram muito mais válidos pra mim como artista, como pessoa, do que como instrumentista mesmo” (CE-EDUARDO, p. 5).

Eduardo revela que teve uma relação muito forte com o disco de vinil quando começou a estudar gaita-ponto. Entre suas principais referências artísticas estavam “Gaúcho da Fronteira⁶⁰”, “Gilberto Monteiro⁶¹” e “Renato [Borghetti]” (CE-EDUARDO, p. 4).

Ele recorda que seu pai “esteve casado” durante “dois anos” com uma acordeonista chamada Jeanete, a “rainha do acordeom”, que possuía “uns três mil e quatrocentos LPs”. Quando o casal se separou, parte desse acervo ficou na casa de seu pai, constituindo um acervo para seus estudos. Entre esses LPs, estariam o segundo álbum de Renato Borghetti, e o álbum “*Pra ti Guria*”, de “Gilberto Monteiro”, o qual Eduardo “escutava muito” (CE-EDUARDO, p. 4-5).

Eduardo orgulha-se da dedicação que tinha no período da sua iniciação musical e ressalta que ensaiava “todo o dia”:

Alguns alunos meus hoje vão pesquisar vídeos meus na internet, e encontram vídeos daquela época, quando eu tinha dezessete, dezoito anos. Aí eu brinco com eles, nessa época eu tocava gaita, nessa época eu tocava, porque eu virava a noite compondo com os guris ou ensaiando (CE-EDUARDO, p.11).

Nessa fase, os ensaios com seu grupo musical duravam “quatro, cinco horas”. Eduardo descreve: “[...] às vezes, a gente se perdia em uma música. Perdia, não, ganhava”. Comparando com o tempo que dedica, atualmente, para manter as habilidades necessárias para tocar gaita-ponto, Eduardo admite estudar “muito

⁶⁰ Nome artístico de Heber Artigas Armua Frós, cantor/instrumentista uruguaio naturalizado brasileiro.

⁶¹ Acordeonista e compositor de Santiago/RS.

pouco”, e que “praticamente” largou o acordeom, depois que entrou na faculdade, como detalha: “Pegava mesmo para ensinar, mas não consegui mais desenvolver minha técnica dentro do instrumento. Porque me tomava muito tempo estudar outras coisas” (CE-EDUARDO, p.11).

Eduardo relembra que “na [sua] iniciação musical, através da gaita, a possibilidade de estudo era muito remota”. Mas que a geração “anterior”, à que fizeram parte seu pai e seu irmão tinha Sadi [Cardoso]:

[...] E depois, os alunos do Sadi, os que seguiram, ou tinham carreiras profissionais aleatórias⁶², e não tinham tempo de lecionar, ou, por um motivo, ou por outro, não ensinavam. Porque também não é muito fácil ensinar. E tu tens a opção, também, de querer, ou não” (EDUARDO, p. 19).

4.6 LEITURA TRANSVERSAL DOS PERCURSOS

A presença da família no início da formação musical é destacada pelos professores entrevistados. Todos tiveram seu primeiro contato com um instrumento musical através de um familiar: Adriana, Eduardo e Augusto, com o pai, Fofa com o avô, e Renato com o irmão. Entre esses familiares estavam músicos amadores e, também, profissionais que tocavam em conjuntos de baile.

O legado musical em família apareceu como tônica nos depoimentos dos professores, e é mencionado também por Tamilson Parreira Oliveira, um dos sanfoneiros entrevistados por Guimarães Júnior e Sousa (2012, p. 190). Ele relata:

[...] desde criança me interessei pela música através de ouvir meus tios cantando, pois sou de família tradicional de música. São músicos meus tios. Então desde criança me chamou a atenção, me despertou o interesse pela música e daí pra frente comecei a me dedicar [...] (OLIVEIRA apud GUIMARÃES JÚNIOR E SOUSA, 2012, p.190).

Alguns dos professores entrevistados receberam da família vários instrumentos musicais assim como incentivo para aprender a tocá-los. Dessa forma, fazem parte da formação musical da maioria dos professores colaboradores, além

⁶² Eduardo usa o adjetivo aleatório no sentido de atividade intermitente, casual.

da gaita-ponto também outros instrumentos como o violão e a guitarra. A formação musical de dois dos professores colaboradores desta pesquisa começou com a gaita-ponto. Os demais professores começaram com outros instrumentos e aprenderam a gaita-ponto mais tarde. O primeiro contato com a gaita-ponto, os professores tiveram entre sete e onze anos de idade. Entre os elementos que chamaram a atenção dos professores na gaita-ponto estão as dimensões físicas do instrumento, a sonoridade, e o desafio, por ser considerada um instrumento difícil de aprender.

Todos os professores relatam ter recebido apoio da família para estudar música, porém alguns, como Renato e Eduardo, enfrentaram resistência dos pais quando decidiram que a música seria sua profissão, e não mais um *hobby*. Contudo, essa resistência foi desaparecendo com o tempo, à medida que os filhos iam conquistando seu espaço profissional.

Os professores entrevistados revelam que os pais tiveram que fazer investimentos para proporcionar aos filhos um instrumento de melhor qualidade para o estudo. No entanto, o acesso a um instrumento de boa qualidade foi difícil, visto que o acordeom é um instrumento caro. A maioria dos entrevistados sempre teve acordeões usados. Renato adquiriu seu primeiro instrumento quando já era profissional. Antes disso, usava o acordeom do irmão.

Entre as dificuldades que os professores enfrentaram para aprender gaita-ponto estão o acesso restrito a professores de gaita-ponto e ao material didático para esse instrumento. Esse fato os motivava à aprendizagem autodidata. Alguns professores relataram dificuldades de manter a independência entre as mãos no início da aprendizagem da gaita-ponto. Outros mencionaram a dificuldade enfrentada para adaptar as músicas a esse instrumento que não possui um modelo padrão.

A aprendizagem através da observação de outros músicos aparece com grande força nos depoimentos ouvidos. Por meio das vivências junto a colegas, os professores elaboram seus conhecimentos sobre a escolha do repertório, a técnica aplicada à gaita-ponto, entre outros aspectos da aprendizagem desse instrumento.

A utilização das mídias como fitas K-7 e discos de vinil na aprendizagem da gaita-ponto é considerada pela maioria dos professores como essencial. Enquanto, no início da aprendizagem, o rádio era importante fonte de informação na formação do repertório, hoje os professores recorrem à internet para manterem-se atualizados.

Uma tônica em muitos depoimentos dos professores é o fato de que o estudo da gaita-ponto era realizado de forma difusa na primeira fase de aprendizado. Lorenzetti (2015, p. 60), caracteriza como “difusa” ou “silenciosa” a transmissão e as aprendizagens musicais na família que partem “da observação, do aprender sem saber que se aprende”.

Os professores relatam ainda que nessa fase inicial tinham mais tempo para dedicar ao estudo do que atualmente, quando já são músicos profissionais. Os motivos para a falta de tempo relacionada ao estudo do instrumento são vários, e incluem a carga horária elevada enquanto docentes, e a dificuldade em conciliar as muitas atividades que exercem, como formação acadêmica, apresentações artísticas, produção musical.

É recorrente no depoimento dos professores a valorização do domínio da notação musical, seguido por uma autocrítica de alguns professores que não se dedicaram ao estudo da teoria e da notação musical.

É comum ouvir que alguns músicos brasileiros “não sabem música” quando não leem partitura, e que entender aquelas “bolinhas” (notação musical) é muito difícil. Estes são alguns dos mitos que compõem um preconceito semelhante ao reservado à língua portuguesa brasileira: o preconceito linguístico (BAGNO, 2001). No caso da música, o preconceito linguístico musical é causado pela confusão que se faz entre música, e o domínio da grafia musical (que é apenas uma descrição parcial da música).

Para Souza (2011, p. 212), “a leitura e escrita musical têm sido usadas muito mais como instrumentos de exclusão do que de acesso a um novo código”. A autora ressalta que “muitas tradições musicais neste planeta são aprendidas e transmitidas oralmente”. O contexto de ensino e aprendizagem da gaita-ponto no Brasil é um dos exemplos em que a transmissão oral de conhecimentos musicais ocorre com êxito.

Concordo com Souza (2011, p. 212) no sentido de que “é preciso desconstruir essa representação do fazer música que, de uma forma negativa, tem contribuído para que muitos desistam de aprender música”, como quase aconteceu com Fofa que ficou “com medo” da partitura (CE-FOFA, p. 4).

A prática musical no projeto Fábrica de Gaiteiros, na qual a maioria das crianças e jovens aprende música pelo método da imitação, pode ajudar a rever a crença de que a oralidade é algo inferior, e mostrar que os músicos que não leem

partitura não são “incultos”, e que o uso da partitura não significa um “caminho mais nobre para o aprendizado musical” (SOUZA, 2011, p. 212).

Acredito que o contexto de aprendizagem em que se aprende música ouvindo, permite a ‘musicalização’ da música como cultura, trata-se de uma aula de música ‘com música’ (SOUZA, 2011).

Isso não significa excluir a aprendizagem da notação musical da aula de música, mas repensar a forma como a leitura musical é empregada nas aulas e “propor métodos mais atraentes de leitura e escrita”, de forma que as tarefas da aula de música passem a contemplar todas as dimensões do fazer musical como a recepção, a reprodução, a criação e a informação sobre música. Mais importante do que o fato de alguns professores do projeto Fábrica de Gaiteiros usarem a notação musical em suas aulas, como os professores Eduardo (ver Anexo E) e Renato, e outros não a usarem, é a ideia de que a leitura musical, quando inserida na aula de música, deve ser uma “prática significativa” e nunca “abstraída do seu conteúdo sonoro-musical”, afinal “saber música não é só saber ler e escrever” (SOUZA, 2011, p. 217).

Cabe ressaltar que há uma contradição entre o entendimento de alguns dos professores entrevistados que acreditam não serem professores “completos” por não dominarem a notação musical, e suas próprias experiências de aprendizagem calcadas na observação, no ouvir música, na troca de experiências via oralidade que os tornaram músicos profissionais.

É importante salientar que os percursos de formação de alguns professores que atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros se entrelaçam. Ponto de convergência entre esses instrumentistas são as aulas particulares com o professor Sadi Cardoso que lecionou nos anos 1990 no CTG 35 em Porto Alegre/RS, e depois na sua residência em Guaíba/RS⁶³. Adriana e Fofa, ambas nascidas em Guaíba/RS, foram alunas de Sadi Cardoso. Eduardo, também nascido em Guaíba/RS, cujo pai tocava gaita-ponto, teve como sua “maior referência musical” seu irmão, Jair Vargas. “E os dois, na época, faziam aula com o falecido Sadi Cardoso” (CE-EDUARDO, p. 3).

Para Renato, “a primeira referência” na gaita-ponto foi seu irmão, Roberto Müller: “Meu irmão foi aluno do Sadi. Ele e Manchinha. Manchinha é Evandro

⁶³ Além dos professores entrevistados, outros dois professores que atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros, Elmer Fagundes (Porto Alegre/RS) e Claiton Scouto (Tapes/RS), também foram alunos de Sadi Cardoso.

Cardoso, lá de Santo Antônio também. Ele fez aula com o Sadi, ele foi aluno do Sadi Cardoso”. (CE-RENATO, p. 6-7). Renato conta, que por ocasião de um concurso, Manchinha ensinou-lhe uma música que faltava no seu repertório:

Eu me lembro que teve um... ia ter um ENART⁶⁴ talvez, ou até FEGART⁶⁵... que eu não sabia tocar um bugio, faltava um bugio *pro* repertório. E aí, *não, para aí que eu tenho. Para aí que eu tenho o Bugiu da Madrugada, do Sadi, vou te ensinar aqui, pra mais de 8 baixos*⁶⁶. E aí ele me ensinou essa música específica pro ENART (CE-RENATO, p. 7).

⁶⁴ Encontro de Artes e Tradição Gaúcha.

⁶⁵ Festival Gaúcho de Arte e Tradição.

⁶⁶ Alguns concursos de gaita-ponto são divididos em duas modalidades: gaita-ponto com oito baixos, e gaita-ponto com mais de 8 baixos.

5 ATUAÇÃO COMO PROFESSOR DE GAITA-PONTO

O capítulo inicia tratando da especificidade do instrumento gaita-ponto que pertence à família dos acordeões. Na sequência, o capítulo expõe e analisa a atuação dos professores entrevistados em épocas anteriores ao projeto Fábrica de Gaiteiros destacando quando começaram a dar aula de gaita-ponto e suas primeiras experiências como professores de instrumento. Como mantêm seu repertório atualizado, se frequentam cursos específicos ou aulas particulares, estão entre as questões que serão abordadas a seguir. O capítulo trata ainda das principais referências artísticas dos professores, da sua participação em festivais e da possível contribuição desses eventos para a sua formação.

5.1 ESPECIFICIDADE DO INSTRUMENTO

Pense o que quiser. A minha gaita é o meu toque (CE-AUGUSTO, p. 14-15).

Os professores falam das especificidades do instrumento gaita-ponto, especialmente do modelo usado no sul do Brasil.

As técnicas usadas para tocar o acordeom a piano e o acordeom diatônico são bastante diferentes. Adriana menciona que não sabe “a colocação de gaita piano”. Ela ressalta que já tentou “tocar gaita piano”, mas sempre teve “problema com o quinto dedo [mostra o polegar]” (CE-ADRIANA, p. 19).

Renato refere-se à especificidade da gaita-ponto como “linguagem do instrumento”, e comenta que, no início da sua aprendizagem, devido à limitação harmônica da gaita-ponto, preferia dedicar-se mais ao estudo de frases melódicas, do que à execução de acordes:

Então comecei a me dar conta, que em certas tonalidades seria coisa pra tu fazer mais frases. Levar pra outra coisa. Levar pra outra linguagem. Não essa da gaita-ponto. No caso, tu até toca, tu até pode fazer, mas tu não vai ter essa linguagem, porque sai do estilo (CE-RENATO, p. 13-14).

Segundo Renato, “parece que não tem graça tocar uma música sem a mão esquerda” (CE-RENATO, p. 14).

Tocar só aqui [mostra a posição da mão direita como se estivesse no teclado da gaita], parece que tem coisas que pedem isso. Daqui a pouco, um *air*, uma coisa assim, uma coisa mais livre, mas um tema, parece que tu precisa ter um chão (CE-RENATO, p. 15).

Renato sente necessidade de usar o acordeom “nas duas mãos”, e relata: “Então, quando eu vou estudar alguma coisa, eu tento adaptar pra dezoito baixos” (CE-RENATO, p. 15).

Semelhante ao que ocorre no Brasil com a viola, é comum entre os instrumentistas de gaita-ponto a fabricação de instrumentos com uma afinação própria. Renato usa um instrumento feito especialmente para ele. Trata-se de “uma oito baixos”, porém com uma terceira fileira de botões “unissonora, [...] pra facilitar com a digitação da esquerda”. O músico destaca que “a afinação da mão esquerda” foi criada por ele, por isso esse modelo “é único”. É o modelo Renato Müller (CE-RENATO, p. 15).

O músico pontua que viu uma afinação semelhante sendo usada por músicos europeus como Filippo Gambetta⁶⁷:

Ele esteve aqui e estava vendendo uma Cantagnari dezoito [baixos]. Ele me mandou a afinação da dezoito, que é um modelo que Riccardo Tesi⁶⁸ usa, Sophie Cavez⁶⁹ usa, Didier Laloy⁷⁰ usa. [...] não tem nada a ver com o que eu fiz. Nada a ver. Eles usam algumas coisas de baixo solto na terceira carreira dos baixos. Eu acho que a terceira carreira tem muita coisa de baixo solto, pouco acordes (CE-RENATO, p. 15).

Com relação aos diferentes modelos de acordeom diatônico, é necessário diferenciar entre sistemas de afinação e afinação. Um mesmo sistema – organização das notas no teclado e nos baixos – pode ter várias afinações. Nesse caso, os intervalos que determinam a organização das notas no teclado e nos baixos são os mesmos, apenas a escala usada é outra. No Brasil, os sistemas de afinação mais usados são a afinação natural brasileira (cuja afinação corresponde ao círculo de

⁶⁷ Ver nota de rodapé n. 50, p. 44.

⁶⁸ Ver nota de rodapé n. 51, p. 44.

⁶⁹ Ver nota de rodapé n. 52, p. 44.

⁷⁰ Ver nota de rodapé n. 53, p. 44.

quartas, sol/dó, lá/ré, ré/sol, etc.), usada nas regiões Sul e Sudeste, e a afinação transportada ou nordestina (que usa o intervalo de segunda menor como base para a afinação, si/dó, dó#/ré, etc.), usada na região Nordeste. Portanto, há instrumentos que têm afinações diferentes, mas usam o mesmo sistema. O músico que aprende a tocar a afinação natural pode tocar em instrumentos com diferentes afinações (sol/dó, lá/ré, ré/sol), desde que corresponda ao sistema natural.

Renato planeja fazer cursos com músicos europeus que usam outra afinação, porém o mesmo sistema. Ele cita o músico David Munnely⁷¹ que usa a afinação dó#/ré, diferente da afinação si/dó usada por Renato: “Mas a questão da afinação, não significa que seja outro sistema. É que a forma é a mesma. A forma que eu vou tocar, só que vai soar outro tom”. Renato cita ainda Filippo Gambetta: “[...] ele toca sistema si/dó também. Ele dá estágio lá” (CE-RENATO, p. 36).

No Brasil, há poucos fabricantes de acordeom. Como mencionado anteriormente, nas décadas de 1960 e 1970, a produção de acordeões no Brasil enfrentou uma grave crise devido ao interesse voltado aos instrumentos eletrônicos que surgem no mercado, como as guitarras elétricas e os teclados. Essa crise avança até o fechamento de quase todas as fábricas no Brasil⁷². Por essa razão, a maioria dos acordeões em circulação eram usados e restaurados. Não raramente, acordeões a piano eram transformados em diatônicos⁷³. É comum entre os praticantes do acordeom diatônico o uso de um instrumento feito sob medida, especialmente para aquele músico. O apego aos instrumentos leva os acordeonistas a personalizarem o acordeom com seu nome impresso no fole ou na parte da frente do acordeom substituindo a marca do mesmo.

Como anunciado, Augusto admite o carinho que tem pelos instrumentos: “Eu converso com as minhas gaitas, eu faço carinho nas gaitas, não te engana, que eu faço” (CE-AUGUSTO, p. 9). O músico se considera “um cara sortudo”, pois conseguiu reunir todos os instrumentos que uma vez pertenceram a ele, inclusive uma gaita-ponto que já havia vendido: “Todos os instrumentos que eu tive até hoje,

⁷¹ Ver nota de rodapé n. 54, p. 45.

⁷² O fim de um ciclo de ouro que é marcado pelo fechamento da Fábrica de Acordeões Veronese em 1967, o incêndio no pátio industrial da “Acordeões Todeschini”, em 1971 e quando a companhia alemã Hohner – que havia absorvido a Hering em 1966, abandona o mercado brasileiro em 1979 (RUGERO, 2011, p. 38, grifos do autor).

⁷³ Na terminologia empregada pelos gaúchos, há dois tipos de acordeões: o acordeom a piano ou gaita a piano (acordeom de teclas) e o acordeom diatônico ou gaita-ponto (acordeom de botões).

eu tenho. Vendi um violão, vendi um baixo. Por A ou por B, eles voltaram pra mim. Tenho tudo lá em casa” (CE-AUGUSTO, p. 15).

Seu primeiro instrumento, “uma Todeschini, vinte e quatro [baixos]”, ele manteve de 1992 a 1997. Para adquirir o segundo acordeom, “uma Universal quarenta baixos, uma verde, sem registros, da série dois losangos”, com a qual ficou “até 2001”, Augusto investiu “seiscentos reais, a primeira gaita e uma égua” (CE-AUGUSTO, p. 12).

Em 2011, “a condição financeira” permitiu que Augusto encomendasse “uma gaita adaptada” a partir de um modelo da marca Somenzi, “noventa e seis baixos, cinco registros”. Quem fez a transformação do acordeom a piano para gaita-ponto foi o *luthier* Deco Paz, residente em Caçapava/RS: “Eu acertei com o Deco, quatro salários mínimos, ou dois salários mínimos e a minha gaita Universal”. Augusto optou pela segunda forma de pagamento, no qual teria que incluir sua gaita Universal, porém, quando o instrumento encomendado ficou pronto, o músico teve dificuldade em finalizar a negociação: “Daqui a Caçapava tem 140 km, eu comecei a adoecer lá por 80 km. Eu vou entregar a minha gaita, eu vou entregar a minha gaita, e bateu um pavor, e bateu um pavor” (CE-AUGUSTO, p. 12-13). Augusto gostou muito do instrumento que havia encomendado: “Ela é noventa e seis baixos, pesava mais do que eu. Cinco registros, quarenta e dois botões”. Mas não conseguiu se desfazer do instrumento anterior, como havia combinado: “Entreguei aquele dinheirinho a ele assim, sem nenhum apego. Quando chegou na hora da minha gaita, eu não consegui”. Contudo, Augusto recebeu a compreensão do artesão que propôs um compromisso: “*Augusto, vai pra Bagé, me paga quando e o que tu quiseres, porque uma pessoa que tem um respeito tão grande pelo instrumento merece que eu dê uma mão*” (CE-AUGUSTO, p. 13).

Tal acontecimento motivou Augusto a procurar seu primeiro instrumento:

Voltei pra casa realizado. No caminho, pensei cadê minha gaita, a Todeschini? Onde anda? O cara que a comprou me deu essa Universal e recebeu-a em troca, era um grande amigo, Januário Simões. Um dos excelentes gaiteiros aqui da região. É um monstro da gaita-ponto. Liguei pra ele (CE-AUGUSTO, p. 13).

O amigo informou que teria mandado “arrumar em Porto Alegre” a gaita, e que o *luthier* “deu perda total por cupim”, como recorda: “*Faz mais de quatro anos*

que está atirada lá. O cara deve ter vendido. Lamentei, lamentei, mas eu esperava que pudesse estar perdida, não dei muita bola” (CE-AUGUSTO, p. 14).

Algum tempo depois, o amigo teria ligado informando que o instrumento foi encontrado em Porto Alegre/RS: *“Meu cunhado foi lá, correu pra ti e conseguiu. Estava soterrada num canto com quinhentas gaitas”*. Conforme Augusto, o luthier “localizou a gaita na hora”, mas o instrumento não estava em boas condições (CE-AUGUSTO, p. 14).

Para Augusto, seus instrumentos representam sua herança para as futuras gerações. Sua mãe que “era costureira” teria forrado “a capa” da gaita, mesmo estando “impossibilitada de trabalhar”, por motivo de saúde, e quando ele recuperou o instrumento, estava no “estojo com a forração” que sua mãe tinha feito.

Me dá pra cá, que eu vou botar na minha lareira e vou apontar pro meus netos, aprendi a tocar naquela ali, que um antigo senhor chamado Gil Carlos Quintana Moreira me deu. Teu pai, teu avô toca, porque aquele cara meu deu essa gaita. Eu quero pra isso, ponto. Consegui a gaita, que eu chorei, não tenho vergonha de falar, chorei agarrado na gaita (CE-AUGUSTO, p. 14).

“Quase dois meses” depois de encaminhar o instrumento para um amigo “que afina gaita”, Augusto foi informado de que a gaita estava “pronta”. O conserto havia sido caro: “Trezentos reais [risos]. Minha gaita me acompanha até hoje”. O acordeonista acrescenta que mantém cada acordeom “com o seu nome, com o seu lugar. E pra cada dia que eu vou tocar, eu levo ele, porque aquele é uma relação meio maluca. Mas é maravilhosa” (CE-AUGUSTO, p. 14-15).

O acordeom diatônico é um instrumento que se caracteriza pela limitação harmônica, uma vez que não possui os acidentes da escala cromática. O modelo mais usado no Brasil possui oito baixos e vinte e um botões, e um campo harmônico reduzido. Um instrumento com vinte e um botões diatônicos possibilita a execução de músicas em duas tonalidades maiores e suas respectivas menores relativas.

Em razão dessa limitação harmônica, é comum os acordeonistas modificarem seus instrumentos, criando modelos personalizados. Eduardo conta que precisava de “mais recurso tonal”, por isso comprou “uma oito baixos”, com “duas ilheiras⁷⁴ e meia, uma Hohner [afinada] em dó e fá”, e pediu ao luthier Roni Tadeu para que acrescentasse uma terceira fileira de botões ao teclado do instrumento, passando a

⁷⁴ Jargão usado para fileira de botões.

distribuição dos botões para doze, onze e dez em cada fileira: “As três ilheiras. Aí eu consegui o recurso tonal que eu precisava”. Esse instrumento veio fazer companhia a outro acordeom que Eduardo já possuía, “uma Hohner, afinada em Ré e Sol”, também de oito baixos (CE-EDUARDO, p. 7).

Se o problema da limitação no teclado do acordeom havia sido resolvido, agora surgia outro desafio. Eduardo aponta que a afinação do novo acordeom (dó/fá) não era apropriada ao repertório que pretendia estudar:

A gaita botoneira⁷⁵ me deu essa obrigação nos estudos. Mas eu vi que a questão do tom da música não me ajudava, porque não era uma afinação que era muito utilizada até mesmo na gaita-ponto, dó e fá. Normalmente, era sol e dó, mas como eu estava acostumado com o diagrama da gaita em ré [afinação ré e sol], uma botoneira em ré me serviria. Então quando eu tive a oportunidade de mandar fazer um instrumento pra mim, eu fiz uma [gaita com] sistema Roque González⁷⁶, com o luthier Rogério Guimarães, que é o mesmo que fabrica as gaitas da Fábrica de Gaiteiros. E fiz um sistema Roque Gonzales, três ilheiras com diagrama da gaita afinada em ré, que é o sistema que era utilizado pelo falecido Nini Flores, e pelo Alejandro [Brittes] até hoje (CE-EDUARDO, p. 7-8).

Esse terceiro instrumento adquirido por Eduardo não era mais diatônico, trata-se de um acordeom unissonoro⁷⁷, com três fileiras de botões e oitenta baixos (CE-EDUARDO, p. 8).

Apesar de a gaita-ponto ser supostamente considerada um instrumento musical limitado⁷⁸, Eduardo acredita que é possível construir uma carreira artística sólida como intérprete desse instrumento. Para ele, “o conhecimento integral do instrumento pode fazer de ti um músico universal através daquele instrumento, mesmo ele sendo transpositor⁷⁹ como é a gaita-ponto”:

⁷⁵ Denominação usada por Eduardo para um acordeom diatônico com três fileiras de botões no teclado.

⁷⁶ Sistema de afinação para acordeom inventado pelo acordeonista, compositor e luthier Roque Librado González, de Paso Martínez, Argentina.

⁷⁷ Entende-se por acordeom unissonoro aquele que emite a mesma nota abrindo e fechando o fole. O acordeom diatônico emite uma nota ao abrir o fole e outra ao fechar o fole, por isso é um instrumento bissonoro.

⁷⁸ A sanfona de oito baixos apresenta uma baixaria delimitada, que, através da inventividade de seus praticantes, é compensada com esforço criativo. Em algumas tonalidades ou determinadas passagens, não pode ser utilizada, por não haver correspondência entre as duas mãos, o que, sem dúvida, traz dificuldades, muitas vezes, intransponíveis. [...]. Por outro lado, esta limitação da mão esquerda fez com que a técnica de mão direita pudesse sugerir efeitos que simulam a ação dos baixos (RUGERO, 2011, p. 106).

⁷⁹ Entende-se instrumento transpositor, aquele que não possui correspondência direta entre as notas escritas e as notas reais (RUGERO, 2011, p. 51).

Porque daí não tem questão de tonalidade. Pode formar a tua carreira musical em cima de um instrumento bitonal [bissonoro]. Vai precisar de mais recursos se tu fores pesquisar pra gravar, pra tocar pra alguém, como sempre vão tocar nos dois tons que pega na gaita. Mas pra o teu consumo próprio, se tu fores investir em ti, artisticamente, eu acho que a gaita-ponto, a de oito baixos, ela é suficiente pra ti solidificar a carreira (CE-EDUARDO, p. 14).

Eduardo ressalta a autonomia do acordeom diatônico, que por possibilitar o acompanhamento da melodia através dos baixos, não depende de outro instrumento acompanhador: “E quando tu tocas gaita-ponto, a própria gaita, ela te dá a autonomia de tocar sozinho. Tanto que os bailes antigamente, se tocava com gaita e pandeiro. Tem o acompanhamento” (CE-EDUARDO, p. 9)

Augusto corrobora as ideias de Pereira e Nascimento (2013), no sentido de que no Rio Grande do Sul o acordeom está muito ligado às tradições do estado, ao folclore e aos Centros de Tradições Gaúchas: “Mas tinha alguma coisa diferente. Sempre enxerguei muito o galpão de estância⁸⁰ com a gaita-ponto” (CE-AUGUSTO, p. 9).

⁸⁰ O galpão de estância é uma das referências culturais da vida do gaúcho e tornou-se símbolo da vida no campo. Presta-se principalmente de abrigo para os peões das estâncias nas horas que antecedem o trabalho. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Galp%C3%A3o>, consultado em 17/03/2019.

5.2 ATIVIDADE COMO PROFESSOR DE GAITA-PONTO

Os depoimentos dos professores mostram que o início da carreira de professor de gaita-ponto decorre de diferentes acontecimentos que surgem como desafios, geralmente associados a necessidades financeiras provenientes de um mercado no qual é muito difícil sobreviver atuando somente como *performer*.

Adriana começou “dando aula pra pessoas de idade”, quando foi morar na cidade de Butiá/RS, e relembra: “[...] o pouco que eu sabia, tinha gente ali que não tinha informação nenhuma, aí me questionavam se eu não podia passar o conhecimento, dar umas aulas”. Seu primeiro aluno teria sido “um senhor em Butiá que é conhecido como Seu Souza”. De acordo com as palavras de Adriana, a atividade com as aulas de gaita-ponto começou de forma despretensiosa: “Eu fui pra lá [para Butiá/RS], e como é uma cidade muito pequena, todo mundo se conhece. Aí o Seu Souza me perguntou se eu não podia passar pra ele alguma coisa na gaita-ponto, aí eu passei”. Segundo a professora, nessa época, ela já tocava gaita-ponto há, pelo menos, cinco anos: “Eu comecei a tocar, mais ou menos, em 1991. Isso já era lá por 1996, 1997” (CE-ADRIANA, p. 15).

Renato começou a dar aulas de gaita-ponto antes de participar do Projeto Fábrica de Gaiteiros, em Santo Antônio da Patrulha/RS, sua terra natal: “Foram um ou dois alunos em Santo Antônio”. Conforme Renato, essas aulas iniciaram quando ele “devia ter dezenove, vinte [anos de idade]”, e seu primeiro aluno “foi o Nilson”. Porém, quando Renato tentou se estabelecer como músico profissional em Porto Alegre, enfrentou dificuldades:

Não, eu não vim dar aula aqui [Porto Alegre]. Eu vim tentar tocar aqui. Vim pra tentar tocar. E, na realidade, o aluno... as pessoas te conhecem, as pessoas te indicam. E não é fácil, né, cara, vim pra tocar. Bom, tu conhece o mercado que tem. Não é mole, tu tocar em bar, não respeitam... (CE-RENATO, p. 16).

Tal dificuldade levou-o a aceitar convites para lecionar a gaita-ponto, atividade que outrora não havia sido cogitada:

Cezar: Tu sentiste também certa dificuldade em se estabelecer como músico profissional aqui em Porto Alegre?

Renato: Claro. Muito, muito, muito.

Cezar: E as aulas de gaita, não serviu daí como...

Renato: Pois é, é aí que eu ia chegar. Porque daí tu nem tem esse foco, de dar aula, mas daqui a pouco tu tá numa situação... Acaba como alternativa. Porque, na realidade, nem era em Porto Alegre que eu vinha dar aula. Eu fazia uma mão, eu ia pra Gravataí [RS] dar aula. Aí um grupo de amigos se reuniu, pra valer a pena eu ir até Gravataí. Ah, era uma mão, cara, era uma mão. Eu saía cedo... (CE-RENATO, p. 16).

De uma atividade não planejada, motivada, no início, pela necessidade financeira, surge um professor que descobre o prazer de dar aula de gaita-ponto: “E, na realidade, eu não sabia que ia acabar gostando de dar aula” (CE-RENATO, p. 16). A vontade de Renato veio “extremamente da necessidade. Necessidade, financeira. Financeira mesmo” (CE-RENATO, p. 37). E a partir dessa necessidade, ele descobriu que gostava de dar aula.

É interessante observar que os professores iniciaram sua atividade docente de forma discreta, não planejada, e mais tarde consolidaram a atividade através do projeto Fábrica de Gaiteiros.

Eduardo reconhece que a atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros impulsionou o número de alunos que o procuravam para aulas particulares:

Porque daí com a questão de eu dar aula no projeto, acabei ficando conhecido como professor, e pela metodologia. E começaram a vir me procurar em casa pra dar aula particular. Eu já tinha alguns alunos que eram os conhecidos, mas aí começou a se alastrar demais. Dali pra cá, triplicou o número de alunos particulares. [...] Tem gente que acha que eu moro na Barra [do Ribeiro]. E aí ficam sabendo, tem o Eduardo que dá aula lá. (CE-EDUARDO, p. 10-11).

Hoje Eduardo considera que é procurado como professor “mais por causa da metodologia”, mas que “a grande maioria, no início”, o procurava “por não ter a oportunidade de ingressar no projeto Fábrica de Gaiteiros”, porque tinha “o sonho de se tornar gaiteiro, não profissionalmente, mas porque sempre teve o sonho de aprender e nunca tinha tido a oportunidade” (EDUARDO, p. 19).

De maneira semelhante a Adriana e Renato, Fofa começou a carreira de professora de música antes de participar do Projeto Fábrica de Gaiteiros, e de forma não intencional: “Eu comecei antes. Mas não porque eu queria. Eu não imaginava, eu não me via como professora. Porque eu era uma adolescente. Eu só queria andar na rua, tocar gaita” (CE-FOFA, p. 10).

Fofa acredita que teve o primeiro aluno quando “tinha uns catorze anos”, como conta: “Um senhor foi lá em casa me procurar. Um conhecido do meu avô comprou uma gaita e disse assim: *Eu queria que tu me ensinasse*”. A professora enfrentou uma situação constrangedora, pois o referido aluno também teria sido aluno do seu professor, naquela época, Sadi Cardoso:

Digo, não, mas eu não sou professora. *Não, mas me ensina!* Digo, não, mas o professor é o Seu Sadi Cardoso, eu disse pro rapaz, pro senhor. *Não, mas eu já tive lá, não deu certo, eu com ele. O jeito que ele ensina não dá certo.* [...] Daí ele disse assim: *Me ensina uma coisinha que eu aprendi, depois não aprendi mais.* E aí foi. Aí começou ele a fazer aula comigo (CE-FOFA, p. 10).

Embora as aulas fossem regulares, pois, segundo a instrumentista, “tinha hora certinha de ele chegar, de ele sair”, o fato de Fofa não se considerar professora implicava em dificuldade para avaliar o custo das aulas: “Mas não sei nem o que te cobrar. *Não, mas ele cobra tanto...* Mas não vou cobrar igual meu professor. Cobrava uma mixaria, só pra não dizer que era de graça” (CE-FOFA, p. 10).

Fofa passou a ser recomendada como professora de gaita-ponto, e sua idade era um aspecto importante para os alunos interessados, que acreditavam que por ela ser “novinha” os alunos iriam dar mais certo com ela:

A partir dele, veio mais dois sobrinhos dele. Aí começou. *Ah, queria que tu ensinasse meus sobrinhos. Como tu é novinha, eles vão dar certo contigo.* Digo, eu posso tentar, mas eu não sou professora. E eu sempre dizia, eu não sou professora. E disso foi se formando, e a notícia foi se espalhando, e o pessoal começou a me procurar (CE-FOFA, p. 10-11).

Ela era recomendada como professora pelo próprio Sadi Cardoso, pois ela “estava [se] esforçando pra aprender as músicas que o Sadi não sabia, e o pessoal queria tocar”:

E teve alguns alunos que fizeram aula com Sadi, que pararam, e iam me procurar. *Fofa, tu tá dando aula?* Digo, não, eu estou dando aula pro seu fulano. *Não, mas tu vai dar aula pra nós também, que nós queremos aprender contigo. Então, eu não sei tal coisa, tu sabe. Seu Sadi disse que tu já sabe.* Então, ele acabou enviando aluno pra mim (CE-FOFA, p. 11).

Embora Fofa tivesse sido recomendada como professora pelo próprio Sadi Cardoso, seu ex-professor, quando foi procurá-lo novamente, para voltar a ter aulas com ele, depois que já estava dando aula por “uns seis, sete meses”, experimentou resistência e ressentimento por parte do ex-professor:

Eu voltei e perguntei, Seu Sadi, o senhor me ensina, eu queria fazer mais umas aulas com o senhor. Aí eu senti a mágoa, ele me olhou e disse assim: *Mas que espécie de professora és tu, que não sabe tudo ainda?* Eu disse, não, mas eu não sou professora. O senhor é professor, o senhor é que é o nosso mestre. *Porque que tu estás dando aula então?* Disse, as pessoas me procuraram, e eu não soube dizer não. Aí eu senti uma mágoa. Mas eu disse, o mestre é o senhor, sempre foi, vai ser pra mim. E aí ele, meio contrariado, ele ensinou, me deu mais uma aulinha. Ele foi dando aquela uma aulinha, e me mostrando aquilo ali, mas me xingou primeiro. Primeiro me deu um laço⁸¹ (CE-FOFA, p. 11).

5.3 FORMANDO-SE PROFESSOR DE GAITA-PONTO

5.3.1 Se descobrindo professor “no ato”

Olhar para a trajetória profissional dos acordeonistas ajudou-me a entender como pessoas que não passaram por processos de formação musical institucionalizada se profissionalizam na área da docência em música. Isso ajuda a compreender quais as relações que os músicos estabelecem com o aprender e a atuação como professores, como se descobrem professores.

Os depoimentos dos professores mostram que o músico não se percebe professor de instrumento a partir de um determinado acontecimento, mas que sua formação e atuação docente vão se desenvolvendo de forma não planejada. É através de suas experiências didáticas que o músico vai se descobrindo professor. Conforme Fofa, professora fundadora do projeto Fábrica de Gaiteiros há oito anos, juntamente com Renato Borghetti, a atividade com as aulas de gaita-ponto surgiu de forma despretensiosa: “Tu vê, né. Não sei. Um dia eu tava lá em casa brincando,

⁸¹ Fofa usa a expressão “me deu um laço” no sentido de ser tratada de forma rígida.

daqui a pouco eu já tava tocando, daqui a pouco já sou professora. Foi tudo muito sem querer. Sério” (CE-FOFA, p. 21).

Augusto, que é “formado em educação física”, teve sua primeira atuação docente “dando aula pra criança nos estágios de faculdade”. O músico considera que “sempre [foi] um cara muito pouco paciencioso, um cara irritadíssimo bastante”, e revela que não acreditava ter paciência para dar aulas: “Vou matar tudo enforcado numa trave, não vou conseguir”. Semelhante aos colegas do projeto Fábrica de Gaiteiros, Augusto se surpreendeu com as habilidades desenvolvidas na prática docente, e expandiu sua atuação: “Me descobri, podendo fazer aquilo que eu te falei um tempo atrás, brincar com eles, ser criança com eles. Tchê, não é que eu consigo lidar com criança? Comecei a dar aula mais pra adulto, particular, e tal” (CE-AUGUSTO, p. 18).

Eduardo afirma que “o começo foi por imitação”, e que desenvolveu sua metodologia depois que começou a ensinar:

Antes de eu começar a ensinar, eu tocava só na mão direita, porque eu achava mais fácil. E só abrindo. Então eu não tinha preocupação de procurar a harmonia na baixaria. Então se a gaita tivesse recurso na mão direita, que foi o caso da Hohner, eu tinha o recurso tonal na mão direita, que era a mão que eu utilizava. Mas a mão esquerda não tinha essa necessidade, a não ser pra tocar as músicas clássicas da gaita-ponto, mas pra tocar *Pra um canário*, por exemplo, músicas que tu tem uma introdução e tu tens uma base harmônica, a mão direita me bastava. Só que quando eu comecei a ensinar, eu pensei, como é que eu vou fazer agora? Eu toco errado, eu não posso ensinar errado (CE-EDUARDO, p. 9).

Os relatos mostram que, através da atividade docente, o músico revê e aprofunda seus conhecimentos do instrumento, movido principalmente pela responsabilidade de cumprir bem o papel de ensinar.

Eduardo teve que “começar a aprender pra poder ensinar a mão direita”, uma vez que ele, nas suas próprias composições “não usava o diatonismo⁸²”, como conta: “Eu abria [o fole] até onde dava, puxava no torniquete (válvula de ar), e continuava abrindo. Então tive que harmonizar minhas composições, porque não tinham harmonia de baixos antes”. O músico sentiu a necessidade de “aprender a

⁸² Bissonoridade: cada tecla da gaita-ponto toca uma nota ao abrir o fole, e outra nota ao fechar o fole.

usar o instrumento”, de “estudar a digitação e a função de cada afinação” (CE-EDUARDO, p. 19).

Quando assumiu a responsabilidade de ensinar gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteiros, Eduardo sentiu-se na obrigação de aprender como fazê-lo: “Eu fui incumbido, através do projeto, a ensinar, e descobri que sabia ensinar a gaita-ponto na obriga[ção]”. O músico conta que teve que aperfeiçoar sua atuação docente: “[...] a questão didática, hoje, através da faculdade, e a metodológica, através das necessidades que eu procurei suprir pra mim” (CE-EDUARDO, p. 19).

Experiência semelhante é relatada por Renato, que não havia planejado tornar-se professor e foi percebendo com o tempo que gostava da atuação docente: “Eu descobri fazendo, porque eu fiz isso dois anos. Se tu não gosta, em seis meses, tu larga fora” (CE-RENATO, p. 18).

Renato sentiu “falta de material para dar aula”, e foi desenvolvendo sua metodologia a partir da própria experiência: “Eu comecei a me dar conta do que o meu irmão deveria ter feito, pra eu conseguir juntar os baixos” (CE-RENATO, p. 17). Renato, cuja “primeira referência” na gaita-ponto foi seu irmão (CE-RENATO, p. 6), desenvolveu sua metodologia, primeiramente, a partir da análise e interpretação das instruções que recebeu de seu irmão, que “não era professor”, e, mais tarde, a partir da observação da sua própria atuação enquanto professor de gaita-ponto:

Mas aí eu dando aula, comecei a me ligar, que tu tem que desmontar tudo. Aperta primeiro esse aqui, sem o baixo [batendo na mesa com os dedos]. Quando tu apertar esse aqui, tu aperta tal baixo. Depois tu vai desconstruindo, tu vai, como é que se diz, é o desmontado, que eles chamam (CE-RENATO, p. 17-18).

Ele conta como aproveitou um suposto “erro” do aluno para desenvolver um exercício técnico no acordeom invertendo a execução dos baixos:

Tem outra coisa que eu estou levando pra aula agora. É, o vanerão. Aprendeu o vanerão [marca com os dedos na mesa o ritmo do vanerão], inverte. Inverte a digitação, bota o tempo um, tempo forte, no acorde. Isso, pra tocar milonga, fica muito legal depois. Fica com cara de milonga. E se tocar milonga com o baixo fundamental, fica com cara de vanera. Agora, se tu pegar e inverter, parece que fica com aquele ta-tum-tcha-tum-tcha [mostra a posição de como se toca o ritmo no violão]. Isso foi um erro de um aluno. Um aluno chegou na aula, errou. *Bah, erreí, professor!* Digo, não, não, não, continua assim. Aí ele não conseguiu. Ele tocou o certo, mas não conseguiu

voltar pro erro dele. Mas foi muito legal, porque, a partir dali, eu juntei a dica do Artur⁸³, com o erro do menino, que era o inverter, e ficou muito legal. Hoje, eu faço isso com o aluno. Depende, claro, do aluno. Menino muito pequeno, não tem como, mas um aluno que já entendeu, eu digo, cara, agora toca o *Missioneiro*⁸⁴ invertendo. Ele toma um nó na cabeça, mas leva pra casa e tenta (CE-RENATO, p. 19).

Renato foi desenvolvendo uma didática “ali também, através do dar aula”, e se descobriu professor de gaita-ponto “no ato”, como explica: “[...] o menino não tá conseguindo, como é que eu vou fazer pra ele entender?” (CE-RENATO, p. 18).

Nóvoa (1995) observa que “mesmo nos tempos áureos de racionalização e da uniformização, cada um [professor] continuou a produzir no mais íntimo da sua maneira de *ser professor*”. Cada professor do projeto Fábrica de Gaiteiros consegue produzir à sua maneira uma metodologia voltada para o instrumento gaita-ponto, a partir da aula de música. Significa que estamos “no cerne do processo identitário da profissão docente” (NÓVOA, 1995, p. 15).

Nessa direção, Isaia (2008) reflete que

[...] não é possível falar-se em um aprender generalizado de ser professor, mas entendê-lo no contexto concreto de cada professor, tendo em vista suas trajetórias de formação, a trajetória da instituição na qual atuam e a atividade formativa para qual estão direcionados (ISAIA, 2008, p. 629).

5.3.2 Formação contínua

Os professores entrevistados refletiram sobre a formação contínua, relatando sobre como mantém seu repertório atualizado, se frequentam cursos específicos ou aulas particulares.

Questionada sobre como busca aperfeiçoamento, Adriana diz que quer fazer cursos “com o gaiteiro Alejandro Brittes⁸⁵”, e detalha: “Esse ano eu quero me programar, fazer umas aulas com ele pra pegar sistema de baixaria diferente, dar

⁸³ Acordeonista do grupo musical Danças Ocultas, da cidade de Águeda, Portugal.

⁸⁴ Composição de Antonio Soares de Oliveira, conhecido como Tio Bília, compositor e acordeonista de Santo Ângelo/RS.

⁸⁵ Acordeonista de Buenos Aires/Argentina, atualmente, residente em Cachoeirinha/RS.

uma melhoria nas minhas músicas também que eu já toco, dentro do estilo dele, porque é totalmente diferente, vem da música argentina” (CE-ADRIANA, p. 13).

Eduardo, também busca aperfeiçoamento nas aulas do referido professor: “A questão da digitação e o conhecimento do instrumento, eu tenho feito aulas de quinze em quinze dias com o Alejandro Brittes”. De acordo com Eduardo, há um grupo de estudos com o professor argentino na cidade de Guaíba/RS: “Ele vem aqui. Formamos uma turma de três alunos, aí ele vem, a cada quinze dias ele vem aqui, e nós aprendemos juntos” (CE-EDUARDO, p. 10).

Em relação a fazer cursos específicos de aperfeiçoamento, Renato lembra ter visto “o argentino Alejandro Brites dando um *master class* em Gravataí [RS]”, mas acrescenta: “Já vi mais coisas por aí, de cursos que vão tratar de repertório, de estilos [...] mas não tenho conseguido acompanhar, ir fazer” (CE-RENATO, p. 14).

Renato pretende “ir nas oficinas do Alejandro Brites”, justificando: “Eu quero ir uma hora, é uma baita referência chamamezera⁸⁶”. O músico compartilha com Adriana e Eduardo o interesse pelo estilo argentino de tocar gaita-ponto: “Tem que ir ver, por mais que eu não seja chamamezero, e não sei o que soa, na verdade, sei que ele faz. Mas é interessante, está aqui, a Argentina está aqui” (CE-RENATO, p. 36).

Adriana pretende ainda estudar “com Orlando⁸⁷ ali da Casa da Gaita-Ponto⁸⁸”. Segundo a acordeonista, “Orlando tocou muito tempo com Albino [Manique], tem uma técnica diferente também, um jeito diferente de tocar. Então esse ano eu quero voltar a dar uma estudada com esses dois professores” (CE-ADRIANA, p. 13).

Renato não conhece cursos para formação de professores de gaita-ponto, mas afirma ter referência de músicos portugueses que desenvolveram uma metodologia para esse instrumento: “Eu sei que o pessoal ali em Águeda [Portugal], o Artur, o pessoal do *Danças Ocultas*⁸⁹, eles têm uma metodologia. O [Renato] Borghetti fala que eles têm uma metodologia ali”. O professor já manteve contato com os referidos músicos, mas foi “coisa muito rápida”, e que “não deu tempo” de obter as informações: “Eu estive lá, conheci o Artur. [...] Ele levou um monte de

⁸⁶ Estilo musical de Corrientes, Argentina.

⁸⁷ Orlando Rocha, acordeonista de Porto Alegre/RS. Destaca-se, desde 2007, como importante divulgador da gaita-ponto através de sua própria escola de música, a Casa da Gaita-Ponto.

⁸⁸ Loja especializada em acordeões e escola de música, localizada em Porto Alegre/RS.

⁸⁹ Grupo musical da cidade de Águeda, Portugal, constituído por quatro acordeonistas.

material, levou um monte de coisa ali do Kepa⁹⁰. Ele tocou uns negócios do Kepa legal, sabe. O que eu queria era entender isso” (CE-RENATO, p. 18).

Renato pretende encontrar esses músicos novamente para conhecer a metodologia usada por eles, como revelou:

Então eu tenho vontade de voltar com calma, dizer, olha, quero fazer aulas, quanto é que custa. Como se eu fosse um aluno iniciante. Pra eu entender como é que é esse processo. [...] Por isso, futuramente, eu quero tentar ir lá nos Fernandes, lá no Artur Fernandes, tentar entender como é que é, tentar buscar, enfim (CE-RENATO, p. 18).

O músico relembra um exercício técnico que aprendeu com o Artur Fernandes baseado na inversão dos baixos no acordeom:

O que eu consegui pegar dele, que ele me falou, é que, quando ele ensina uma valsa, por exemplo, ele faz tu tocar a valsa: baixo fundamental, acorde, acorde, baixo fundamental, acorde, acorde. Aprende toda a valsa assim. Depois que tu aprende, faz ao contrário, acorde, baixo fundamental. Para fazer o aluno pensar de outra maneira (CE-RENATO, p. 18).

Renato cogita aprender ainda outros estilos musicais: “Por exemplo, a música irlandesa, daqui a pouco, ir também fazer oficina com os caras lá” (CE-RENATO, p. 36).

5.3.3 Formação acadêmica

Entre os professores entrevistados, dois estavam cursando a licenciatura em música à época da entrevista, Renato e Eduardo. Os dois professores revelam quando iniciaram o curso superior em música e em que fase encontra-se o curso atualmente.

Renato cursa a Licenciatura em Música no IPA, desde 2015 (CE-RENATO, p. 8). O músico, que na época da entrevista, por razões financeiras, cursava três cadeiras da faculdade, pensava em acelerar o curso:

⁹⁰ Kepa Junkera, músico e compositor basco, natural de Bilbao, Espanha.

Eu tô fazendo aos poucos, eu não tenho pressa. Mas eu acho que eu vou começar a ter pressa. [...] Uma coisa muito longa, tu vai cansando. Então, se no próximo semestre eu fizesse todas as cadeiras do semestre, eu me formaria em um ano e meio. Mas da forma que eu tô fazendo, acho que vai mais (CE-RENATO, p. 3-4).

Indagado se a faculdade não ficaria mais cara, caso o curso for feito de forma lenta, em razão de possíveis mudanças no currículo e adição de mais cadeiras no curso, Renato responde que estaria protegido por um contrato: “[...] pelo que eu entendi, com a coordenação, tem um contrato. Quando eu entrei, eu assinei um contrato, eles têm que manter aquilo ali”. Segundo Renato, só haveria mudanças no currículo acadêmico, com aumento de custos, caso ele interrompesse o curso: “Não posso trancar. Se eu trancar e voltar, eu tenho que fazer. Surgem outras coisas” (CE-RENATO, p. 4).

Eduardo relata como chegou ao curso de licenciatura em música: “Em 2014 eu fiquei sabendo do vestibular de licenciatura em música no IPA. Aí fiz, final de 2013, porque eu fiz o vestibular pra entrar em 2014. Fiz o vestibular, me matriculei, comecei a fazer licenciatura em 2014”. Conforme o músico, sua “iniciação musical” ocorreu “de fato” quando ele foi para a faculdade: “Aí foi quando eu comecei a estudar música mesmo” (CE-EDUARDO, p. 13).

Ele teve suas primeiras aulas de teoria musical no curso de licenciatura em música, na disciplina de harmonia, com o professor Carlo Pianta: “[...] na primeira aula, ele me jogou quatorze anos de gaita na cabeça. [...] Montar acorde, por exemplo, e diferir o acorde maior de um menor, eu só sabia decorado, eu não sabia que tinha que mover a terça, no caso, pra ter o acorde menor em vez de maior, e que as outras notas continuariam as mesmas” (CE-EDUARDO, p. 8).

Eduardo não estudou música em escolas específicas antes de chegar à faculdade, e que, no início do seu percurso de formação, contava apenas com as dicas de colegas: “Eu pedia nota por nota pros guris, e eles diziam, tu vai pegar tal nota, tal nota e tal nota. Aí eu decorava, sol menor, sol menor, sol menor. Tirava a mão, eu quero sol menor, botava de novo a mão ali. Decorava, que é muito mais difícil, o percurso. Só que eu não tinha a metodologia adequada pra eu entender como é que funcionava a questão da harmonia” (CE-EDUARDO, p. 8).

Ele recorda que essas aulas ocorreram “no quinto semestre”, e salienta que, além de estudar violão na faculdade, também usou a gaita-ponto nas aulas de harmonia: “[...] porque na harmonia ele [o professor] permitia que cada um usasse o

seu instrumento”. Eduardo começou “a entender” o acordeom a partir dessas aulas: “[...] independente da afinação que for o instrumento, eu vou tocar a música, por exemplo, no tom dela. Porque, uma, por entender como funciona o diagrama da gaita-ponto hoje, e outra, pela memória fotográfica” (CE-EDUARDO, p. 89).

À época da entrevista, Eduardo pretendia finalizar a faculdade no ano seguinte, pois faltavam ainda dois estágios: “Vou fazer um agora nesse semestre e outro no segundo semestre deste ano. A única cadeira que está faltando, que eu vou fazer junto com o último estágio é a de formação de trabalho acadêmico, que é a cadeira que te ensina a desenvolver o TCC” (CE-EDUARDO, p. 10).

Segundo Eduardo, ele faria seu TCC “no segundo semestre” e seria “junto com o segundo estágio”. Eduardo reflete sobre essa fase de estudos: “Estou me formando ainda, não só na licenciatura, mas no ensino de gaita-ponto também” (CE-EDUARDO, p. 10).

5.3.4 Referências de artistas/professores

No decorrer das entrevistas, os professores contaram quais foram suas principais referências artísticas, em quais artistas se inspiraram e quais serviram de modelo.

Adriana relata que sua primeira referência na gaita-ponto surgiu muito antes de ganhar seu instrumento:

Quando eu tinha seis anos, eu me lembro que [Renato] Borghetti lançou aquele disco dele, o primeiro álbum que foi o *Gaita-Ponto*. E eu achava aquela música *Milonga para as Missões*⁹¹, quando eu escutava, isso eu era criança, eu amava aquela música. Então dali já começou também a questão de ter uma referência. [...] eu já achava interessante. Gostava muito daquela música (CE-ADRIANA, p. 4).

A professora diz ainda que “escutava em casa” a música de Gaúcho da Fronteira, e que, embora fosse “pequena”, “achava legal aquela musicalidade da gaita”. Quando passou a ter aulas de gaita-ponto, com o “Seu Sadi”, que tinha “um

⁹¹ Composição de Gilberto Monteiro.

método prático”, acredita que “aquilo tudo foi incentivando [a] mais” (CE-ADRIANA, p. 4).

Adriana fez “dois anos de aula com o Seu Sadi”, e, nas aulas, tinha referência do Tio Bilia⁹². Segundo a instrumentista, “Sadi Cardoso ensinava muita música do Tio Bilia”. Adriana menciona ainda que através de seu irmão conheceu “um pouco mais de música argentina”. Entre os músicos argentinos que escutava, Adriana cita Raulito Barboza⁹³, e a dupla Rudi e Nini Flores⁹⁴ (CE-ADRIANA, p. 6).

No entanto, Adriana assegura que sua “referência maior foi Renato [Borghetti]” declarando: “Eu não consigo tocar igual a ele, é muito difícil tu tirar a nota como ele. A minha referência maior sempre foi ele, o jeito dele tocar, ele tem uma energia boa na música”. Adriana conclui: “Outro [instrumentista] também que eu gosto muito é o Gilberto Monteiro. Mas a minha referência sempre maior foi o Borghetti” (CE-ADRIANA, p. 7).

Para Renato, seu colega Evandro Cardoso, cujo nome artístico é Manchinha, foi sua referência “não, só [para] gaita-ponto”, como declara: “Manchinha foi a minha referência de sair de Santo Antônio da Patrulha [RS], ir morar em outro lugar, em Curitiba [PR], e me mostrar que trabalhar com gaita-ponto era uma coisa possível” (CE-RENATO, p. 6). Segundo Renato, ele não teve aulas com Manchinha, mas “foi mais uma troca”, como detalha: “Porque ele já estava em Curitiba, e eu alimentava essa vontade de tocar em Santo Antônio [da Patrulha/RS]. Então eu comecei a procurá-lo. Piá, dezoito anos, dezenove anos, ia a Curitiba pra trocar uma ideia mesmo. Daqui a pouco, ele arrumava uma coisinha pra tocar aqui, tocar ali” (CE-RENATO, p. 6). De acordo com Renato, o colega representava a possibilidade de tornar-se músico profissional: “Ele me mostrava o que era possível, entende? Eu via nele a imagem que eu conseguiria também trabalhar com isso, independente da forma que fosse” (CE-RENATO, p. 10).

Entre os artistas brasileiros que tiveram um significado importante para a formação de Renato estão Tio Bilia, Gilberto Monteiro e João Vicente. No entanto, Renato admite que [Renato] Borghetti “sempre foi” a maior referência, justificando: “Até porque, quando eu era pequeno, eu adorava” (CE-RENATO, p. 9). O músico

⁹² Antonio Soares de Oliveira, o Tio Bilia, nasceu em 5 de agosto de 1906, em Santo Ângelo/RS. Gravou, entre 1963 e 1988, 13 LPs, totalizando 111 músicas.

⁹³ Raúl Barboza, acordeonista argentino nascido em 1938, em Buenos Aires. Desde 1987 radicado em Paris.

⁹⁴ Dupla formada pelos irmãos Rudi (violonista) e Nini Flores (acordeonista e bandoneonista) de Corrientes, Argentina.

conclui: “O Renato [Borghetti], foi, é minha referência, [...] talvez, a que mais me influenciou” (CE-RENATO, p. 34).

Renato destaca instrumentistas internacionais como Filippo Gambetta⁹⁵, Riccardo Tesi⁹⁶, Sophie Cavez⁹⁷, e Didier Laloy⁹⁸. Segundo Renato, esses músicos usam um instrumento semelhante ao de Renato Borghetti, feito sob encomenda, porém com uma diferença na organização dos baixos: “Eles usam algumas coisas de baixo solto, só baixo solto na, digamos na terceira carreira dos baixos. Eu acho que a terceira carreira tem muita coisa de baixo solto, poucos acordes” (CE-RENATO, p. 15).

Sobre a questão da afinação, Renato diz que o músico Filippo Gambetta, residente em Genova, “toca sistema si/dó também. Ele dá estágio lá, ele faz essas coisas lá”. Renato cita ainda o acordeonista David Munnelly⁹⁹, cujo “sistema de afinação é outro”, como explica: “No site dele, ele diz que dá oficina pro sistema ré/dó#, eu tenho sistema si/dó. Mas a questão da afinação, não significa que seja outro sistema. A forma é a mesma. A forma que eu vou tocar, só que vai soar outro tom” (CE-RENATO, p. 36-37).

Uma das primeiras referências na formação de Augusto foi o grupo musical em que seu pai cantava, chamado Os Dorminhocos, como citado no capítulo 4. Augusto relata como foi escolhido o nome do grupo: “Os Dorminhocos, porque eles colocaram um nome pomposo, não me lembro qual. Mas como foram pioneiros em tocar bailes de madrugada, passavam o dia dormindo. Então alguém fez uma piada aqui, vocês são os dorminhocos, e ficou. E era fenomenal”. Desse grupo participavam ainda Eron Vaz Mattos¹⁰⁰, e Ary Caminha. Conforme Augusto, esses músicos “foram pioneiros aqui” [em Bagé/RS] (CE-AUGUSTO, p. 4).

Augusto menciona ainda o álbum de Pedro Ortaça¹⁰¹, *Mensagem dos Sete Povos*, do qual participou o acordeonista Reduzino Malaquias, e que seria um “disco fabuloso”, detalhando: “[...] tinha a primeira versão de *Rincão dos Maciel, Vanerão do Tio Tuca*, aquilo ali era... E sempre, tu te lembra bem, a última faixa de cada LP, era do gaita-ponto. Então já comprava o disco...”. Para Augusto, “o repertório de

⁹⁵ Acordeonista e compositor de Genova, Itália.

⁹⁶ Compositor, cantor e acordeonista da região da Toscana, Itália.

⁹⁷ Acordeonista de Bruxelas, Bélgica.

⁹⁸ Acordeonista de Etterbeek, Bélgica.

⁹⁹ Acordeonista de Belmullet, Irlanda.

¹⁰⁰ Compositor de Bagé/RS.

¹⁰¹ Pedro Marques Ortaça, cantor, compositor e violonista, nascido em São Luiz Gonzaga/RS, em 29/06/1942.

gaita-ponto era muito precário”. Conforme o músico, a participação da gaita-ponto no repertório dos LPs de conjuntos, “era uma música cantada, e a última instrumental, era o padrão”. O músico relembra algumas obras e seus referidos autores, como “*Bombacha Estreita e Jeito Alegre*, do Orlando” (Orlandinho Rocha), e “*Toque Nativo*”, de Rodrigo Pires, que, segundo Augusto, “tinha um toque muito bonito”, e “Chico Brasil, sempre gostei muito”. Entre os instrumentistas do Rio Grande do Sul citados por Augusto estão ainda Beto Caetano, Gerson Fogaça e Reinaldo Malaquias¹⁰². Corroborando a opinião de Adriana e Renato, Augusto menciona Renato Borghetti como “muito, muito presente também”, e conclui: “Não tem quem não tenha entrado na obra do Renato [Borghetti] em algum momento da vida quando pega gaita-ponto”. (CE-AUGUSTO, p. 8).

Augusto, cujo avô e tios tocavam bandoneon, refere-se ao músico Ênio Medeiros como sendo um dos poucos representantes, ainda em atividade, do que Ênio chama de “bandoneon crioulo”:

Ênio Medeiros, talvez seja um dos últimos, pela abordagem do repertório. O bandoneon uruguaio, europeu, e, principalmente, o argentino, melodia [mostra a mão direita] e melodia [mostra a mão esquerda]. O gaúcho, o nosso crioulo, é melodia, e algum arremedo de contrabaixo. Parece que puxa melhor as nossas gaitas. Harmonia e ritmo. Então, o Ênio talvez seja um dos últimos expoentes, e que baita expoente. O Ênio é fenomenal. (CE-AUGUSTO, p. 20).

Augusto se interessa por diferentes estilos musicais: “Hoje eu toco Djavan com gaita-ponto, *Garota de Ipanema* com os amigos aqui, toco Legião Urbana, toco *Sete Cidades* do Legião”. Para Augusto, não há problema em transitar entre a música folclórica e a MPB, pois “sempre foi muito claro, música é música”:

Hoje eu quero ouvir geração coca-cola, porque eu estou com o espírito mais revolucionário pela situação política. Quero ouvir, vou ouvir. *Que País é Esse*, sei lá. Mas tem horas que eu quero ouvir uma música... quero ouvir *La Calandria* do Raulito [Raúl Barboza], quero ouvir *Prelúdio a um Beija-Flor*¹⁰³, porque não quero palavras, quero as notas me acariciando o ouvido. Então, pra mim não teve choque, não teve diferença, pra mim era música (CE-AUGUSTO, p. 9-10).

¹⁰² Reinaldo Malaquias, acordeonista de Barra do Ijuí/RS

¹⁰³ Composição de Gilberto Monteiro.

Eduardo teve uma referência importante nos discos de vinil quando começou a estudar gaita-ponto. Entre suas principais referências artísticas estavam “Gaúcho da Fronteira”, “Gilberto Monteiro” e “Renato [Borghetti]” (CE-EDUARDO, p. 4).

Para Eduardo, uma de suas principais referências foi o “multi-instrumentista” Zé Melo, com o qual ele teve “algumas aulas”. Eduardo revela ter aprendido “muito mais artisticamente do que performaticamente” com o referido músico:

A referência artística dele pra mim foi muito forte, porque ele dizia, que a humildade acima de tudo. Que não adiantava tu tocar bem se tu não tivesse carisma. E fosse humilde com as pessoas, mas que quando tu tava em cima do palco, tu tinha que ter 100% de certeza daquilo que tu tava fazendo. E ele dizia, *tu subiu pro palco, quem manda é tu. É tu que manda. Desceu do palco, tu é como qualquer um outro, mas em cima do palco tu é o artista.* E outra coisa que eu gravei muito, que ele me falou também foi... *nunca fale de ti mesmo, deixe que os outros falem por ti. As pessoas não devem saber quem tu é pelo que tu fala.* E isso aí eu gravei muito também, porque tem pessoas que se autodenominam. Ah, eu sou isso, eu sou aquilo. Só que não tem como tu realmente saber de fato se é, não sendo pela opinião dos outros. Que te assistem, te ouvem e conversam contigo [...] E isso daí eu tomei pra mim, assim. E o pai reforçava muito isso também. Ele me deu, talvez, o mais importante assim, pro lado pessoal mesmo (CE-EDUARDO, p. 5-6).

Eduardo menciona ainda o acordeonista Alejandro Brittes, com o qual tem aulas “de quinze em quinze dias”, e seus aprendizados com o referido músico sobre metodologia:

[...] e uma coisa que o Ale [Alejandro Brittes] me falou, que o falecido Nini¹⁰⁴ falava, que uma hora a gente fica velho, e a gente não vai mais ter a destreza de quando era guri. E a gente não precisa deixar de fazer o que a gente fazia quando é novo, se utilizar a digitação correta, e tiver a questão da agilidade, por utilizar o maior número de dedos, tu não vai deixar de tocar o que tu toca hoje quando tu ficar velho, porque tu vai estar com a digitação em baixo dos dedos ali (EDUARDO, p. 14).

¹⁰⁴ Nini Flores, acordeonista e bandoneonista de Corrientes, Argentina.

5.3.5 Participação nos festivais (Rodeios)

No sul do Brasil são realizados muitos festivais de música folclórica e concursos de instrumentistas vinculados aos rodeios. Essas competições constituem importante ponto de encontro para troca de experiências entre os instrumentistas da gaita-ponto. Os professores contam quando começaram a participar desses eventos e de que forma essas atuações contribuíram para sua formação.

Adriana lembra com detalhes do primeiro concurso para instrumentistas do qual participou: “[...] uma coisa que eu lembro, em outubro de 1992, eu acho que foi dia 11 ou 12 de outubro de 92, eu ganhei meu primeiro troféu de gaita-ponto, que foi de segundo lugar. Foi no rodeio do Gomes Jardim¹⁰⁵” Segundo Adriana, o concurso teria acontecido apenas “um ano e pouco depois” que ela começou a estudar gaita-ponto (CE-ADRIANA, p. 3).

Adriana recorda que o professor a incentivou participar do concurso, o que a motivou a estudar mais:

Eu lembro que Seu Sadi chegou e disse assim, *vai ter um rodeio aí, e eles podem participar*. Seu Sadi explicou pra nós, pra mim e meu irmão como que era um concurso de gaita, mais ou menos, assim por cima. Aí a gente foi muito nervoso, muito nervosa tava na hora, no dia do concurso. Tinha escolhido uma música, tinha ensaiado bastante, tinha escolhido uma música que era *Bochincho das Bailantas* do Chaloy Jara¹⁰⁶. Aí cheguei no rodeio lá, eu bem novata, tava começando (CE-ADRIANA, p. 8).

Fofa foi incentivada tanto pelo professor, quanto pelo avô a participar dos concursos: “Quando eu comecei a tocar direitinho, o véio [Sadi Cardoso] disse assim, *ah, essa guria tem que levar nos rodeios*. E aí o vô me levou pra eu tocar, me inscreveu, me filiou a um CTG, me levou pra um rodeio”. O sucesso na competição levou o avô a inscrevê-la em outros concursos: “Aí eu ganhei. Aí ele ficou faceiro. Como ficou faceiro. Aí começou a me levar. Ele falou assim, *tem rodeio tal, tem rodeio tal*”. Nas palavras de Fofa, quando obtia êxito nos concursos, “essa era a

¹⁰⁵ Centro de Tradições Gaúchas Gomes Jardim, localizado em Guaíba/RS.

¹⁰⁶ Salvador "Chaloy" Jara (1931 – 2011), bandoneonista argentino de música folclórica, nascido em Posadas, Misiones.

recompensa”, como relembra: “E aí, normalmente, eu sempre ganhava primeiro, segundo, primeiro, segundo” (CE-FOFA, p. 7).

Conforme Adriana, os concursos de gaita contribuíam para integração de estudantes de música de vários professores:

Na época ainda tinha a Fofa [Nobre] que tava concorrendo, já era aluna a mais tempo do Sadi. Tinha uma gurizada naquela época boa de gaita. Tinha aluno do Sadi ali, tinha aluno do Moreno Martins, tinha aluno de um outro professor que agora não recordo o nome, mas uns três professores, mais ou menos, da época que os alunos se encontravam ali pelos rodeios (CE-ADRIANA, p. 8).

Fofa lembra que o rádio era o principal veículo de divulgação dos concursos: “E na Rádio Liberdade dava as propagandas dos rodeios. Tem rodeio em tal lugar. Você lembra? Era forte a [emissora] Liberdade. E na Rádio Liberdade dava as coisas dos rodeios. Então todo o final de semana tinha rodeio. Então a gente ia pra lá” (CE-FOFA, p. 7).

Adriana observa que alguns dos participantes desses concursos são hoje seus colegas no projeto Fábrica de Gaiteiros. Entre eles estão Elmer Fagundes, que atua na unidade do projeto no bairro Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre/RS, e Fofa Nobre, colaboradora desta pesquisa: “Elmer concorria também. E Helder, o irmão dele também concorria. Elmer que é professor também da Fábrica [de Gaiteiros] hoje. Eu me lembro que no primeiro rodeio Fofa ficou em primeiro, eu fiquei em segundo” (CE-ADRIANA, p. 8).

Fofa corrobora essa informação: “Eu sei que no primeiro rodeio, eu ganhei, ainda por cima. O primeiro rodeio que eu participei foi aqui no Gomes Jardim, o primeiro rodeio que eu toquei. Tinha eu e mais cinco gurizinhos, então eram poucas gurias, na época” (CE-FOFA, p. 7). No entanto, Fofa sentia falta de oportunidades para o intercâmbio entre os estudantes de gaita-ponto além dos rodeios e de uma inovação no repertório para as apresentações:

Cezar¹⁰⁷: E nessa época, tu tinhas possibilidade de trocar ideias com outros músicos?

Fofa: Não tinha. Era de vez em quando, ele [o professor Sadi] fazia uma janta lá, convidava todo mundo. Era difícil. Ou então nos rodeios. Quando ele ia pra um rodeio, tinha lá uns quatro ou cinco, nós nos juntávamos, e cada qual tocava uma coisa. Cada um tocava,

¹⁰⁷ Adotei, do nome próprio, o segundo nome para me identificar nos diálogos com os entrevistados.

mas sempre aquela mesmice. Todo mundo tocava a mesma coisa. Porque todo mundo sabia a mesma coisa. A gente tentava meio que aprender algo diferente sozinho (CE-FOFA, p. 5).

Para Adriana, o incentivo trazido pelos concursos era muito importante:

Eu fiquei super entusiasmada, porque eu tava recém começando e já consegui uma premiaçõzinha no primeiro rodeio. E aí aquilo me entusiasmou. E claro, o rodeio contribui porque te incentiva, e tu começa a ver os outros, o jeito dos outros tocar, como é que os outros estão tocando, que eles tão melhor que tu, e começa a aprender também (CE-ADRIANA, p. 8).

Adriana conclui que “é um aprendizado bom, o concurso de gaita. Até pra questão de palco, tudo começou ali. Como se apresentar, como se portar, tudo começou com o rodeio” (CE-ADRIANA, p. 8-9).

Augusto participou de “setenta e oito concursos de gaita-ponto”, nos quais obteve “dois terceiros, um segundo, e um décimo terceiro [lugar na premiação]. O resto eu ganhei”. O músico revela que foi muito competitivo: “Eu adorava competição”. Seu primeiro concurso foi o II Pixurum Cultural, em Rosário do Sul/RS, em 93. “É um festival amador que existe até hoje”, no qual ele ganhou o “segundo lugar”. Augusto conta que participou desse concurso quando tinha “treze anos”, com a música *Vanerão Lascado* (CE-AUGUSTO, p. 17-18).

Augusto concorda com Adriana no sentido de que o concurso é uma importante oportunidade de aprendizagem no campo da *performance*. Segundo Augusto, a classificação em décimo terceiro lugar ocorreu devido a um acidente: “Eu caí antes de tocar e enfiei o dedo no ralo do chuveiro. E não consegui tocar”. Para o músico, tal incidente “foi a maior lição da [sua] vida”, e admite: “Porque eu tava meio arrogante. Pra mim, graças a Deus, nunca externei. Mas eu chegava assim, olhava a relação dos concursos, já ganhei desse aí. Coisa de guri bobalhão” (CE-AUGUSTO, p. 17).

Experiência semelhante é relatada por Fofa quando reflete sobre a supervalorização dos concursos. A acordeonista ressalta que ganhou “oitenta por cento dos rodeios” dos quais participou, “a maioria”. Mas seu professor era cético na avaliação dos resultados dos concursos:

Eu chegava de um rodeio, eu ia fazer minha aula. Chegava do rodeio com um troféu. Chegava lá, eu dizia pro meu professor: vim trazer

pro senhor, ganhei. Aí ele fazia assim, ele era barbudo, tirava pra trás o palheiro dele... [fazendo ares de desdenho] *É bonito o troféu. O que tu tocou lá? Toca pra mim ver!* Aí eu tocava. *Quantos tinha contigo? Ah, tinha cinco, seis. Tá, tá mais ou menos. Tá bom, ganhou, não quer dizer que tu é melhor. Sempre tem que melhorar. O dia que tu achar que tu tá boa, que tu é melhor, tem dez melhores que tu* (CE-FOFA, p. 7-8).

Fofa destaca que esse ensinamento “é importantíssimo. Isso aí faz muita diferença na vida da gente”. E conclui:

Por mais que eu trouxesse cinquenta primeiros lugares. Nenhum me disse isso aí. *Não pense que tu é melhor, que tu tem que melhorar.* Ele sempre dizia assim, *quando alguém te cumprimentar, tu agradece. Tu não acha que tu é melhor. Tem que ser humilde. Cumprimenta todo mundo, mas não acha que tu é melhor porque tu tá ganhando* (CE-FOFA, p. 8).

A professora ensina seus alunos a terem uma postura crítica em relação aos concursos: “Falo pra gurizada. Não pensa que tu é melhor. Aqueles que não vão pra esse mundo de rodeio, tudo bem. Só que já tem uns que já estão no mundo do rodeio, e ficam assim, *ah, eu não ganhei. Não é assim*”. Conforme Fofa, os resultados das competições nem sempre seriam justos:

Porque, hoje em dia, a coisa tá defasada. Tu deve saber, mais ou menos. Não é como a gente ia lá tocar, moía a gaita, e todo mundo vê que tu ganhou, e tu ganhar. Hoje não. Hoje tu vai ali, tu mói a gaita, eles te dão o terceiro lugar. Aí outro vai, faz nheco, nheco, ganha o primeiro. Tá tudo muito político hoje. Então não dá pra se basear. Não é porque ganhou que é o melhor, não é porque tu perdeu que tu é o pior (CE-FOFA, p. 8).

Na opinião de Augusto, o número de participantes nos concursos de gaita-ponto diminuiu sensivelmente:

Eu, quando participava desses antigos FEGART, hoje ENART, na primeira fase, eram trinta concorrentes, vinte e cinco concorrentes, na fase inter-regional, na época, chamavam macro regional, eram mais trinta. Ou seja, de cada regional, que eram sete, oito, juntava numa macro o melhor de cada um, pra fazer a final com o total. Hoje em dia, ninguém mais toca regional. Não tem mais tantos. A macro regional, hoje inter, não preenche os trinta que precisariam. E a final, oitenta caras participando ao todo no estado (CE-AUGUSTO, p. 20).

No entanto, Augusto afirma que o projeto Fábrica de Gaiteiros estaria mudando essa realidade:

Está mudando já em relação ao advento da Fábrica de Gaiteiros. [...] Bom, já tenho oitenta alunos aqui. Impossível que não vai sair quinze, vinte para competir daqui a dois anos. Então, tava morrendo, acho que agora a gente tem fôlego pra no mínimo uns trezentos anos (CE-AUGUSTO, p. 21).

O êxito obtido nos festivais de música incentivou Eduardo a continuar tocando gaita-ponto. O músico ressalta que participou do festival instrumental Acampamento da Arte Gaúcha de Tapes/RS com a música *Fumaceando a Boca do Monte*, de sua autoria em parceria com o colega violonista Tiago Nunes. Conforme Eduardo, o músico que teria se recusado a lhe dar aulas também participou desse festival, porém não obteve sucesso com a música instrumental:

E nessa mesma edição, esse, que disse que eu tinha que comprar uma gaita, estava lá tocando uma música cantada, e tinha mandado uma música instrumental. E não passou a música dele. E eu estava lá com a *Fumaceando a Boca do Monte*, e a *Fumaceando* passou. Aí eu disse, *bueno*, então não estou tão errado, em querer conservar [a gaita-ponto com duas fileiras de botões]. E, na verdade, na época era o que eu tinha (CE-EDUARDO, p. 6-7).

Eduardo observa que o repertório do seu CD tem relação com suas participações em festivais de música instrumental, pois “todas essas músicas que estão no CD, com exceção da faixa 12, participaram de festival instrumental”. Segundo Eduardo, as músicas estão organizadas no álbum “na ordem de participação de festival”, como detalha: “Conforme eu ia compondo, eu mandava pra um festival. Passava, eu ia lá e concorria. Primeiro foi a *Fumaceando na Boca do Monte*, depois foi *De Ontem pra Hoje*, aí deu um salto, teve a *Chamarrão Penteado* que está mais pro fim do CD” (CE-EDUARDO, p. 11).

Ele teve dificuldade para classificar a composição *Chamarrão Penteado* em um festival, porque “mandava-a com outra que passava, e ela não passava”. Foi através da participação dos seus alunos que suas músicas foram selecionadas e obtiveram uma premiação:

E daí um aluno meu mandou, pra esse mesmo festival, o Acampamento de Arte Gaúcha, e passou. Passou ela [*Chamarrão*

Penteado], com ele, passou *Briga de Pardal*, com Edson Costa, e passou uma que não tá no CD, que é *Pra os Dedos do Guri*, com a Katrine Costa (CE-EDUARDO, p. 11).

Eduardo se orgulha do resultado obtido por seus alunos com composições suas:

Três alunos meus, no mesmo ano, com músicas minhas, mandaram as três inéditas. E passaram as três, e dois foram finalistas no festival, décima nona edição. Dos dois finalistas, a *Briga de Pardal*, que o Renato [Borghetti] faz participação no CD, foi eleita pelo voto popular, a música mais popular no festival (CE-EDUARDO, p. 11).

Ele acrescenta que “duas das três composições do festival” fazem parte do seu álbum, e que a terceira ele estaria “guardando pra o próximo” (CE-EDUARDO, p. 11).

Renato ressalta que sua participação em um festival de música na sua cidade natal, interferiu na sua mudança para Porto Alegre: “Eu vim pra cá um pouco antes da gente participar de uma música na Moenda¹⁰⁸. Que aí deu, logo depois fixou tudo aqui. Parece que a Moenda ali deu...” (CE-RENATO, p. 16).

Segundo Renato, com a participação no referido festival, em 2003, ele teria se conscientizado – e também a família – de que sua escolha profissional seria a música: “E aí foi quando caiu a ficha da gaita lá em casa. Ah, para aí, agora o Renato... é isso mesmo. É, parece que a Moenda que fez cair a ficha do pessoal lá em casa” (CE-RENATO, p. 16).

Este capítulo se propôs a desvelar a atuação dos professores de gaita-ponto entrevistados antes de participarem do projeto Fábrica de Gaiteiros. Dentre os principais tópicos discutidos no presente capítulo, destacam-se:

Alguns professores já davam aulas particulares há vários anos quando iniciaram no projeto, outros, como Eduardo, afirmam ter estabelecido uma metodologia para o ensino de gaita-ponto a partir da participação no projeto.

Os professores iniciam a atuação docente, na maioria das vezes, de forma despretensiosa, motivados por necessidades financeiras, e descobrem, mais tarde, o prazer de dar aulas de gaita-ponto. Os primeiros alunos são pessoas próximas, como colegas, amigos de familiares e conhecidos em geral.

¹⁰⁸ Moenda da Canção Nativa, festival de música realizado em Santo Antônio da Patrulha/RS.

No início da atuação docente, os professores não se percebem como professores. É através das suas experiências que vão vestindo a “segunda pele profissional” (NÓVOA, 1995, p.16).

É notável nos depoimentos dos professores como a concepção de uma metodologia, de um jeito de dar aula de gaita-ponto, vai acontecendo com o tempo advindo da “prática reflexiva que visa a reformular o que já foi realizado e o que está sendo feito no momento de sua execução” (ISAIA, 2008, p. 63).

Os professores buscam aperfeiçoamento, especialmente no domínio técnico da gaita-ponto, em *workshops* e aulas particulares. Dois dos professores colaboradores desta pesquisa estavam cursando a licenciatura em música à época da entrevista.

A participação em festivais, conhecidos no sul do Brasil como Rodeios, é avaliada como importante pela maioria dos professores, pois representa uma plataforma para troca de experiências, assim como está associada ao reconhecimento desses músicos como profissionais.

6 ATUAÇÃO NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS

6.1 ATIVIDADE COMO PROFESSOR

Este capítulo destaca e analisa a atuação dos professores entrevistados no projeto Fábrica de Gaiteros, a configuração deste espaço e as funções que os professores aí desempenham. Os professores entrevistados relatam como foi a sua aproximação com o referido projeto, falam da sua motivação para participar e avaliam a importância dessa atuação para suas carreiras. Como são as aulas, de onde vêm os alunos, quanto tempo permanecem no projeto, de quê os professores sentem falta, estão entre os tópicos que serão abordados.

6.1.1 Quando iniciam?

A aproximação dos professores entrevistados com o projeto Fábrica de Gaiteros ocorre através do seu mentor, Renato Borghetti. Todos os professores já o conheciam antes de trabalharem no projeto e alguns atuaram com ele em shows e festivais.

Conforme Newton Grande, administrador do projeto, os professores no Rio Grande do Sul são contratados entre os músicos conhecidos de Renato Borghetti, como mostram os depoimentos dos entrevistados. No entanto, em Santa Catarina “o projeto está sendo feito em parceria com o SESC Santa Catarina. E o SESC implementou a contratação de professores com concurso público”. Newton conta que quando foi procurado pela secretária de cultura de Lagoa Vermelha/RS, na intenção de levar o projeto para o município, a prefeitura já tinha “identificado” um professor que pudesse assumir o projeto (CE-NEWTON, p. 12).

Figura 1: Fofa Nobre com alunos do projeto



Fonte: Foto de Maris Streg

Fofa teve as primeiras conversas com Renato Borghetti sobre a participação no projeto no final do ano de 2010: “Em 2010, ele [Borghetti] já estava fazendo as gaitinhas pra ver se dava certo. Um teste. Em 2011 a gente começou. Foi lançado já com aula” (CE-FOFA, p. 13).

Figura 2: Renato Müller com aluno do projeto



Fonte: Foto de Lara Lutzenberger

Renato ministrou sua primeira aula no projeto “no dia 7 de maio de 2012”. Segundo ele, já tinha recebido o convite de Renato Borghetti em novembro de 2011,

por telefone: “Ele me ligou, que o SESC¹⁰⁹ estava a fim, que ele já conhecia o meu trabalho, que ele queria saber se eu podia dar aula ali. Eu, claro que sim, vamos trabalhar”. Mas devido ao processo de contratação, sua primeira aula aconteceu somente no ano seguinte: “Porque se arrastou, muita burocracia no SESC, de como contratar, de como fazer” (CE-RENATO, p. 20).

Figura 3: Eduardo Vargas com alunos do projeto



Fonte: Foto disponível em:

<http://www.fabricadegaiteiros.com.br/portal/php/galeria.php>,
consultado em 01/02/2019

Eduardo recebeu a primeira chamada de Renato Borghetti para trabalhar no projeto Fábrica de Gaiteros no final do ano de 2011. De acordo com o professor, sua situação financeira, na época, era complicada, e ele atravessava um momento profissional difícil trabalhando em mais de um emprego:

Eu tinha já largado o serviço, e coincidiu que o Renato me ligou. Estava próximo de terminar o seguro desemprego, e eu com uma empresa. Eu era entregador de gás, eu dirigia caminhão de gás. E abri uma motopeça, aqui em Guaíba [RS]. Eu levava os dois aleatório¹¹⁰ e a música. Aí eu saí do depósito de gás, e fiquei com a empresa, e fui me mantendo com o seguro desemprego. E com a empresa também não estava indo bem. Eu estava tirando do seguro pra complementar as despesas da empresa. Estava pagando pra trabalhar (CE-EDUARDO, p. 12-13).

¹⁰⁹ Serviço Social do Comércio, entidade parceira do projeto Fábrica de Gaiteros, em Porto Alegre/RS.

¹¹⁰ Eduardo usa a palavra aleatório no sentido de atividade intermitente, casual.

Após a primeira chamada para participar do projeto houve um hiato na comunicação com Renato Borguetti, observa Eduardo: “Ele já tinha dito que ia abrir a unidade, que voltaria a entrar em contato, para o final de 2011, ou início de 2012, alguma coisa assim. Aí eu disse, vou esperar então. [...] Aí ele me deu um chá de banco¹¹¹”. Tal fato teria preocupado o músico em relação às decisões que precisavam ser tomadas, especialmente a questão financeira:

E aí foi naquela, e foi naquela, só que a gente tem conta pra pagar. [...] E no último mês de seguro desemprego, faltavam alguns dias pra eu receber a última parcela [...], e o meu ex-patrão já tinha me ligado várias vezes pra eu voltar, e eu esperando. Aí eu disse, não, tchê, não vou. E faltando uma semana pra eu receber a última parcela, eu disse, se o Renato não me ligar esta semana pra começar lá, eu vou ligar para o ex-patrão, e vou voltar a paletear¹¹² gás (CE-EDUARDO, p. 12-13).

Eduardo ressalta que, quando estava terminando o prazo de espera por ele estabelecido, recebeu a confirmação do trabalho no projeto Fábrica de Gaiteiros: “Tomei essa decisão, acho que em um dia, e no outro dia o Renato me ligou e me chamou no escritório. Aí acertamos as partes burocráticas, quando é que eu começaria” (CE-EDUARDO, p. 13).

O lançamento do projeto Fábrica de Gaiteiros em Barra do Ribeiro/RS foi no dia 15 de junho de 2012, como recorda Eduardo:

[...] acredito eu que era numa terça-feira. E a primeira aula foi no dia 18 de junho de 2012, que eu acho, foi numa segunda. Então no dia 15 a gente lançou, preenchemos as inscrições no dia do lançamento, e na segunda-feira eu comecei a dar aula (CE-EDUARDO, p. 13).

¹¹¹ A expressão chá de banco refere-se a um tempo de espera mais longo que o previsto.

¹¹² Mover ou carregar algo, especialmente sobre as costas ou os ombros.

Figura 4: Augusto Maradona com alunos do projeto



Fonte: Foto de Comissão de Pais Fábrica de Gaiteiros

Augusto relembra que nos anos de 2008, 2009, estava “muito atuante” no “mercado da noite”, referindo-se à atuação como *performer*, mas que conseguiu “achar tempo para dar aula” (CE-AUGUSTO, p. 18). Ele ministrou a primeira aula no projeto Fábrica de Gaiteiros no dia “9 de abril de 2014” (CE-AUGUSTO, p. 19).

Figura 5: Adriana de Los Santos com alunos do projeto



Fonte: Foto de Ariane Motta

Adriana começou sua atuação no projeto em “outubro de 2014” (CE-ADRIANA, p. 15).

Eduardo relata que uma das preocupações do Renato Borghetti era ter como professor de crianças uma pessoa que lida com a doma de cavalos, atividade que Eduardo exercia na época: “[...] obviamente não escondi dele, daí ele, *bah, mas um cara que doma cavalo, lidar com criança*”. Porém “com o tempo”, Renato Borghetti “viu que dava certo, porque desde a primeira leva de alunos, eles já tinham um domínio do instrumento muito rápido” (CE-EDUARDO, p. 13).

A concepção de Nóvoa (1995) de que é impossível separar a pessoa do professor do profissional é percebida no exemplo de Eduardo quando ele nos mostra que é impossível separar o domador de cavalos do professor de gaita-ponto. Além disso, “os alunos que geralmente procuram professores de acordeom estão de alguma forma envolvidos com a cultura musical regional gaúcha” (ver Figura 6) da qual fazem parte temas como a vida do homem no campo e o trabalho com os animais, (REIS, 2010, p. 41).

Figura 6: Os modos de ser professor no contexto da cultura musical regional gaúcha



Fonte: Elaborada para este trabalho

6.1.2 Como surgiu o convite?

Renato Müller conta que o convite para atuar no projeto Fábrica de Gaiteiros ocorreu depois de apresentar-se a Renato Borghetti, dando a ele um CD, e depois de já ter atuado como *performer* no grupo de dança de Cadica Borghetti, ex-esposa do músico:

O convite ocorreu, porque eu já tinha encontrado o [...] E, casualmente, eu estava caminhando na rua. Olhei pra um buteco, quem é que estava no buteco? O Renato [Borghetti]. *Oh, Renato, aqui o disco*. Então, a partir dali o Renato me conheceu, e logo depois eu toquei com Cadica¹¹³ (CE-RENATO, p. 19).

Segundo Renato Müller, o fato de já ser conhecido do músico Renato Borghetti através da atuação com o grupo Cadica Cia de Dança, e a sua apresentação por meio do CD, contribuíram para que fosse convidado a participar do projeto Fábrica de Gaiteiros: “Por conta disso tudo, já tinha tocado com a Cadica, ele já sabia quem eu era, dei o CD, já reforçou essa coisa de saber quem eu era”. Renato Müller recorda que gravou o álbum em 2009, entregou a Renato Borghetti em 2010, mas “não imaginava que ele ia entrar em contato”. “Em novembro de 2011”, veio o convite e “partiu do Renato [Borghetti]”. Ele detalha: “Aí ele me ligou, e eu disse, vamos conversar. Ele, no mesmo dia, veio e já me trouxe uma gaita pra mostrar como é que estava a gaita. E eu, *vamos trabalhar, vamos fazer*”. Renato Müller acha que Renato Borghetti nem imaginava que o projeto alcançaria a dimensão que tem hoje: “[...] acho que ele nem imaginava que ia ser tão rápido assim” (CE-RENATO, p. 20).

Adriana relata que havia um vereador da cidade de Butiá/RS, Leonardo Montenegro, interessado em instalar no município uma unidade da Fábrica de Gaiteiros: “Leonardo [...] ele queria muito levar o projeto pra Butiá. Ele entrou em contato com Renato [Borghetti], e estavam em negociação [...] porque são muitas cidades que querem o projeto” (CE-ADRIANA, p. 15).

Porém, no momento em que o referido vereador procurou Adriana para que assumisse a unidade do projeto em Butiá, não conseguiu encontrá-la, pois ela

¹¹³ Cadica Costa, ex-esposa de Renato Borghetti, coordena sua própria escola de dança em Porto Alegre/RS.

estava na Alemanha. Coincidentemente, em 2014, Adriana encontrou Renato Borghetti na Alemanha, no aeroporto de Frankfurt, e demonstrou interesse em participar do projeto:

Conversando com Renato, eu perguntei sobre as novas escolas, estava querendo me oferecer como professora do Instituto¹¹⁴ se tivesse alguma unidade perto de mim. Ele me falou, *está para abrir uma em Butiá*. Por coincidência, nessa mesma época, Leonardo, estava também me procurando. Só que ele não conseguia ligação, porque eu estava fora (CE-ADRIANA, p. 15).

Quando voltou ao Brasil, Adriana confirmou ao vereador o seu interesse em participar do projeto.

Quando eu cheguei aqui [no Brasil], na primeira semana eu já fiz contato com o Leonardo, porque ele estava me procurando, não estava conseguindo falar comigo. Depois eu só esperei que se regularizasse toda a função de trâmite, de ir a Fábrica [de Gaiteiros] pra cidade de Butiá, pra que eu começasse a lecionar (CE-ADRIANA, p. 15).

Conforme Adriana, o professor do projeto Fábrica de Gaiteiros no município de Butiá/RS é pago pela prefeitura, e as aulas são realizadas no Ginásio Municipal (CE-ADRIANA, p. 16).

Assim como Adriana, Augusto teve sua participação no projeto Fábrica de Gaiteiros motivada pelo interesse da administração pública de sua cidade. Augusto conta que o prefeito e o secretário de Bagé/RS ficaram sabendo do projeto no município vizinho, São Gabriel/RS:

Em março de 2014, o então prefeito de Bagé, Dudu Colombo, junto com o secretário, Silvio Nunes Machado, que era patrão de CTG [Centro de Tradições Gaúchas], entusiasta da música gaúcha [...] eles viram na relação de projetos da secretaria de cultura de São Gabriel [RS] um projeto chamado Fábrica de Gaiteiros. Perguntaram para o prefeito de lá, *o que isso? Ah, isso aqui é um gurizão aqui da cidade, Dudu também, Dudu da gaita-ponto, Eduardo Garcia, que dá aula aqui, um projeto do [Renato] Borghetti em duas mãos. Ele entra com isso, a prefeitura entra com aquilo* (CE-AUGUSTO, p. 18).

Foi por meio de um colega de Augusto que os administradores públicos chegaram até ele para convidá-lo a fazer parte do projeto:

¹¹⁴ Instituto Renato Borghetti de Tradição e Cultura, Barra do Ribeiro/RS.

Falaram com um grande amigo daqui, o Alessandro Matos, que é o líder de um grupo chamado Sonidos de L'alma Gaucha, *Alessandro – gaiteiro de gaita a piano: não quer dar aula na Fábrica de Gaiteiros?* Alessandro era mais ligado ao corpo político, coisa que eu nunca fui. *Não, mas isso não é pra mim, é gaita de botão, gaita-ponto. Tem um cara ideal aqui em Bagé que é o Augusto* (CE-AUGUSTO, p. 19).

O processo de contratação de Augusto foi rápido, e, em apenas três meses, ele já podia mostrar o resultado das aulas, como detalha:

Aí entraram em tratativas comigo, e dia 24 de março de 2014 assinamos o contrato. Dia 9 de abril, primeira aula. Dia 17 de julho, primeira tocata com [os alunos no] teatro do Museu Dom Diego cheio, com a presença do Renato Borghetti. Chico Saratt¹¹⁵ ficou encantado, com noventa e três dias eu botei a gurizada a tocar seis, sete músicas já. Ele ficou encantado (CE-AUGUSTO, p. 19).

Nos meses seguintes, Augusto foi conhecer as outras unidades do projeto e viajou para Guaíba/RS para conhecer a escola Augusto Meyer, onde começou o projeto: “O Dudu Vargas [Eduardo Vargas] foi pra lá também, nos mostrou como era, eu fiquei encantado com a possibilidade de disseminar um instrumento que estava morrendo (CE-AUGUSTO, p. 19-20)”. Para o professor, “o primeiro instrumento de fole a morrer aqui foi a concertina”, e lembra: “Eu ainda consegui assistir um baile de campanha tocado com concertina, sextavadinha” (CE-AUGUSTO, p. 20).

Augusto ressalta que na sua cidade, Bagé/RS, foi difícil encontrar um instrumentista com experiência com a gaita-ponto para atuar como professor no projeto Fábrica de Gaiteiros, justificando:

Numa cidade de 138 mil habitantes como é Bagé, quando foram procurar alguém para o projeto, fora eu [...] Acharam mais dois, um que tinha largado pra gaita a piano, porque queria mais recurso pra trabalhar, e outro está no meio religioso, não toca mais música secular. E não tinha mais ninguém. Não existia mais músicos de gaita-ponto em Bagé (CE-AUGUSTO, p. 20).

Fofa, que já conhecia Renato Borghetti de shows dos quais participou, foi procurada pelo mentor do projeto na sua fase inicial:

Renato me procurou, porque já tinha me visto tocar. Por coincidência, várias vezes ele fez shows, e eu fiz a abertura. *Ah, o*

¹¹⁵ Francisco Carlos Trindade Saratt, cantor, compositor e produtor cultural de São Borja/RS.

Renato vai fazer show. Fofa, toca pra nós? Eu toco. Então ele me via nessa função. E ele sabia que eu dava aula, porque sempre tinha um que outro dizendo que era meu aluno. Aí ele me procurou, disse assim: Eu quero que tu vá trabalhar comigo. Estou fazendo um projeto assim, assado, pra ensinar (CE-FOFA, p. 12).

Segundo Fofa, Renato Borghetti já sabia da sua experiência com aulas particulares de gaita-ponto: “Ele disse assim: *Como tu já dá aula, eu não vou precisar inventar um professor pra colocar no projeto. Tu já dá aula, tu já toca, tu já tem um nome na cidade. Então eu quero que tu trabalhes comigo*” (CE-FOFA, p. 12).

Desde o início do projeto, Fofa leciona no Colégio Estadual Augusto Meyer, em Guaíba/RS, onde foi montada a primeira oficina para a confecção dos acordeons:

Começou tudo nessa escola. Aqui no Augusto Meyer. Aqui que começaram a serem fabricadas as gaitas. Aqui que começou. Esta foi a primeira sala. Primeira professora. Tudo aqui. Lá em cima, dentro da escola mesmo. Era feito ali. Atrás eles montaram uma oficina com o maquinário todinho (CE-FOFA, p. 12).

Mais tarde a oficina foi transferida para Barra do Ribeiro/RS, onde foi construída a sede do projeto: “Tudo que está lá na Barra [do Ribeiro], estava aqui. Ele [Renato Borghetti] só levou, transportou, porque fez aquele museu lá” (CE-FOFA, p. 12).

Fofa destaca que, na fase inicial do projeto, os instrumentos eram fabricados por Roni Tadeu Oliveira¹¹⁶: “Tadeu vinha pra cá fazer. Tadeu saiu uns dois, três anos depois. Ele saiu do projeto. Então começou tudo aqui” (CE-FOFA, p. 12).

Fofa, que participa do Projeto Fábrica de Gaiteiros desde o início, conta como surgiu o projeto. Segundo a professora, Renato Borghetti “inventou a fábrica de gaitas de Guaíba [RS]” no intuito de “resgatar a cultura da gaita-ponto de oito baixos, que estava esquecida”. Fofa ressalta ainda a cooperação com o primeiro patrocinador, a empresa Celulose Riograndense (CMPC) de Guaíba/RS: “Aí a empresa fez aquela parceria, de patrocinar o projeto, mas desde que fosse com o eucalipto que é a matéria-prima deles” (CE-FOFA, p. 11).

¹¹⁶ Luthier de acordeons, residente em Guaíba/RS.

Com a madeira fornecida pela referida empresa são produzidos os instrumentos descritos por Fofa: “É essa aí [apontando para uma gaita-ponto], pode ver, que é um tom mais grave, é um basson [refere-se ao timbre no qual o instrumento é afinado]. As palhetas são todas italianas” (CE-FOFA, p. 12).

De acordo com Fofa, após a confecção dos instrumentos, o próximo passo foi organizar o curso de gaita-ponto: “Feito as gaitas, agora nós temos que fazer, começar a ensinar, ensinar a gurizada, ensinar criança. E aí o Renato diz que se reuniu com o irmão dele, o Marcão, o pessoal ali da empresa [o patrocinador], e a diretora da escola” (CE-FOFA, p. 12).

6.2 SOBRE AS AULAS

O número de alunos e a duração das aulas, assim como o tempo de permanência dos alunos no projeto, não são iguais para todas as unidades. Alguns professores trabalham com aulas em grupo, outros com aulas individuais. Na seção a seguir, os professores falam sobre como organizam as aulas.

6.2.1 Número de alunos

Algumas unidades do projeto Fábrica de Gaiteiros têm mais alunos que outras. A unidade Butiá/RS (ver Anexo F), administrada pela professora Adriana tinha “quarenta” alunos, à época da entrevista (CE-ADRIANA, p. 21). Em Guaíba, Fofa tinha “trinta e poucos” alunos, à época da entrevista (CE-FOFA, p. 15). Na unidade Bagé/RS, Augusto contava com “oitenta e dois” alunos, quando foi realizada a entrevista (CE-AUGUSTO, p. 21). Renato revela que o número de alunos da sua unidade, em Porto Alegre/RS, é um trato do Renato Borghetti com o SESC, e se limita a “vinte e um” alunos (CE-RENATO, p. 22).

Esse número “pode aumentar” se Renato “conseguir alunos com mais ou menos o mesmo nível, e conseguir juntar em grupo”, isso liberaria horários.

Contudo, “não é fácil ter alunos com o mesmo nível”, e “toda a logística de levar, trazer, é complicado”, como detalha:

Não é fácil tu juntares o horário dos pais pra levar. Esse é o grande problema. Eu tenho horários ali super difíceis. Porque oito horas da manhã, uma cidade grande, às vezes, tem que acordar seis e meia da manhã, é horrível. Onze horas, o aluno da manhã, às 13h tem que estar na escola. Com os alunos que estão ali nesse horário, eu faço 50 minutos de aula, pra dar dez minutinhos, porque dez minutinhos, às vezes, faz diferença. E o menino que entra às 13h, às vezes, não dá tempo de chegar da escola (CE-RENATO, p. 25).

O projeto atende alunos de sete a quinze anos de idade, como já mencionado. Porém, não é necessário que o aluno deixe totalmente o projeto após concluir esse primeiro ciclo de aprendizagem. Os professores avaliam como positiva a participação dos alunos mais velhos como monitores dos mais jovens.

Renato afirma que a idade ideal para começar o curso de gaita-ponto é com oito anos: “[...] é uma média de oito anos, nove. Porque eu não gosto de pegar muito cedo, acho que eu já comentei contigo. A partir dos oito é bom, mas assim seis, sete, dá uma canseira, sabe, de tu teres que ficar assim...” (CE-RENATO, p. 1-2).

Adriana tem alunos “de sete até quinze. Tem uns que já estão com dezesseis, estão quase saindo” (CE-ADRIANA, p. 30).

Conforme Newton, se o aluno quiser, “mesmo que ele tenha desenvolvido todo o processo dentro do projeto, ele vai dar a vaga para outro, mas não fica proibido de estar presente. Então, ele vem, ele convive com os mais novos, ele convive com o professor” (CE-NEWTON, p. 7).

Essa informação é corroborada por Fofa: “[...] não tem, agora tem que ir embora, porque fez quinze. Não, não é assim. Vai ficando, sim. Tem uns que já saíram, mas se a gente precisa fazer uma apresentação, estão sempre junto com a gente” (CE-FOFA, p. 22).

Renato tenta incluir os alunos mais velhos no processo de aprendizagem dos mais jovens, como monitores. Entre os alunos, há um aluno que entrou com dez anos no projeto, e hoje está “com dezesseis anos”. Conforme Renato, a única maneira de mantê-lo seria fazer aula em grupo com ele. Para ele, se o aluno “quiser manter o vínculo é uma boa alternativa”. No caso desse aluno, Renato disponibilizou horários na “segunda, terça e quarta de manhã”, mas o aluno “não apareceu” (CE-RENATO, p. 30).

Para Adriana é fundamental oferecer horários flexíveis para que os alunos que precisam trabalhar possam frequentar as aulas:

Acontece muito que os alunos, eles começam a ajudar cedo em casa. Eu já tenho alunos, com quatorze anos eles trabalham em posto de lavagem. Então, às vezes, o que acontece, o dono do posto libera ele meia-horinha pra ele ir lá fazer a aula e voltar. Então, eu até tento encaixá-los no primeiro horário, porque eles vão lá, fazem a aula e voltam para o trabalho (CE-ADRIANA, p. 30).

Nóvoa (2017) ressalta que “um professor tem de se preparar para agir num ambiente de incerteza e imprevisibilidade”. Para esse autor, o professor, no seu dia a dia de trabalho, é chamado a “responder a dilemas que não têm uma resposta pronta e que exigem de nós uma formação humana que nos permita, na altura certa, estarmos à altura das responsabilidades” (NÓVOA, 2017, p. 1118).

Adriana, quando se dispõe a dar aula em outro horário para possibilitar a continuação do aprendizado a um aluno que trabalha no posto de gasolina e pode fazer aulas somente ao meio-dia, responde a uma situação imprevista ‘na altura certa’, à altura da sua responsabilidade como professora.

Conforme Adriana, alguns alunos da “primeira turma” já tiveram que sair do curso “em razão de que já passaram de dezesseis, estão iniciando faculdade, outros tem que trabalhar”. De forma semelhante a Renato e Fofa, Adriana procura chamar “aqueles [alunos] que estão mais adiantados, já que eles conseguem tirar uma musiquinha”, para auxiliá-la “com outros”. Adriana se preocupa com “alunos que não têm o que fazer em casa”:

Se eles pararem com a Fábrica, com aquela atividade ali, eles vão ficar aquele tempo sozinhos em casa. Então, eu acabo sempre querendo trazê-los de algum modo. Envolvê-los até que eles saiam da cidade pra trabalhar, ou arrumem um trabalho, ou vão fazer uma faculdade pra ocupar o tempo (CE-ADRIANA, p. 30).

Eduardo comenta que, em 2018, fez “a primeira formatura da unidade da Barra [do Ribeiro/RS]”, e formou “cinco alunos”, mas que fez a formatura pela questão da idade: “Porque nós temos uma idade limite, então, passou daquela idade, eu fiz a formatura, o que não os desligou totalmente”. Para Eduardo, a formatura marca o “cumprimento de [um] ciclo”, porém “não quer dizer que eles se

formaram no instrumento”, até porque, como ele mesmo enfatiza, “todos continuam estudando”, inclusive o próprio professor (CE-EDUARDO, p. 15).

Em relação à questão de gênero, Adriana chama a atenção para o número de alunas na unidade do projeto em que atua – são “quase dez” – e diz que quer “incentivar mais as gurias pra que a gente tenha mais gurias tocando”. Para ela, “as meninas são muito mais acanhadas que os meninos”, e acrescenta: “Eu percebi isso, no geral”. Adriana observa que a Aluna X “está tocando muito bem gaita, mas é envergonhada. Chega, fica quieta, na dela, não pega a gaita”. Mas salienta que há exceções: “Eu tenho uma aluninha, a Aluna Y, que essa, não. Ela não tem vergonha, ela chega, ela gosta de tocar” (CE-ADRIANA, p. 32-33).

Adriana acha que é “bacana do projeto, dar espaço pra professoras também”:

[...] o [Renato] Borghetti deu espaço pra mim e pra Fofa, somos duas mulheres. [...] Não sei se ele pensou nisso, ou se foi por acaso. Mas eu acho interessante que com o tempo a gente consiga também dentro do projeto ter mais meninas que toquem (CE-ADRIANA, p. 32).

Ela não saberia avaliar se o fato de ser uma professora atrai mais as meninas: “Nunca fiz esse questionamento. Mas seria interessante fazer”. Mas acha que pode ser uma questão “identificação, ou que [as alunas] possam ter mais intimidade com uma professora do que com um professor”, declarando: “Então eu acho que essa questão do incentivo mesmo pra que venham mais meninas tocando. Eu acho que isso é importante, pra cultura também” (CE-ADRIANA, p. 32-33).

O projeto Fábrica de Gaiteiros se preocupa também com a inclusão de crianças com necessidades especiais. Na seção a seguir os professores contam sobre suas experiências com alunos especiais dentro e fora do projeto.

Augusto relata que terá oportunidade de trabalhar com educação especial no projeto Fábrica de Gaiteiros: “[...] porque agora um desafio enorme vai me aparecer, graças a Deus, vai entrar o primeiro aluno especial. Ele é portador da síndrome de Down” (CE-AUGUSTO, p. 21).

Adriana foi convidada pela Prefeitura de Charqueadas/RS a participar de um projeto de inclusão social. A professora vai lecionar gaita-ponto para crianças do CRAS¹¹⁷, e no CAPS¹¹⁸: “São dois [projetos] diferentes. São crianças com

¹¹⁷ Centro de Referência e Assistência Social.

deficiência mental. E o outro é para crianças com problemas de família, drogas. Mas é só pra jovens esse projeto, [...] jovens que têm essas duas questões envolvendo”. Para Adriana, “é um desafio, porque não é um jovem que está vindo pra aula de gaita, é a aula de gaita que está indo pra eles” (CE-ADRIANA, p. 17-18).

Renato também menciona sua experiência com crianças com deficiências sugerindo que o projeto está aberto a recebê-las. Um dos alunos de Renato foi vítima de hemiparesia, que “é um AVC no parto”. Esse aluno que “tinha treze” anos, e “frequentava a escola normal”, tinha “total a dificuldade pra tocar, não conseguia tocar”, mas as aulas de música ajudaram-no na escola: “A professora ligou pra mãe dele, *o que está acontecendo com o Artur? Por quê? Ele melhorou a letra*”. Para Renato, “esse tipo de coisa é muito legal”. Apesar da aula de música ter sido uma experiência positiva para o aluno, ele não conseguiu continuar: “Ele teve problema no joelho, de articulação, teve que operar, não conseguiu mais vir” (CE-RENATO, p. 28-29).

Renato trabalhou ainda com um aluno “com Asperger¹¹⁹”, e “há pouco tempo, ele teve muita crise”:

Tiveram que trocar a medicação dele, e a mãe achou melhor ele parar, porque ele estava ficando agressivo. Ele andou agredindo professoras na escola e não gostava de lugares com muita gente. Então a mãe achou melhor, *Renato, vamos parar. Quando ele melhorar eu te procuro de novo* (CE-RENATO, p. 28-29).

Para Renato, “cada história é uma história”. Ele relata que um aluno com síndrome de *down* era levado à aula de gaita-ponto pela avó que estava “toda entusiasmada dando estímulo para o menino”, pois “a mãe [o] tinha abandonado com a avó”, como relembra:

A mãe não dava estímulo nenhum, bota na frente do computador pra ver desenho. Não ensina nem mexer, só bota na frente do computador, pra descartar. Pra desligar o computador, o menino não conseguia, não sabia (CE-RENATO, p. 29).

¹¹⁸ Centro de Atenção Psicossocial.

¹¹⁹ Síndrome de Asperger é uma perturbação do desenvolvimento caracterizada por dificuldades significativas a nível dos relacionamentos sociais e comunicação não verbal, a par de interesses e padrões de comportamento restritos e repetitivos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Síndrome_de_Aasperger, consultado em 19/03/2019.

Segundo Renato, “tu tens que dizer, pega aqui, aperta ali, aperta a gaita aqui. E o menino começou a ter bons resultados, começou a já saber onde apertar, com toda a dificuldade, mas conseguia”. No entanto, “a mãe desse menino com down resolveu que queria o menino de volta. E a avó não pode fazer nada. A guarda é da mãe. Ele simplesmente não foi mais” (CE-RENATO, p. 29).

6.2.2 Duração e organização das aulas

A duração das aulas no projeto é determinada por cada professor que também é o administrador da unidade. Os alunos de Adriana têm 30 minutos de aula semanal (CE-ADRIANA, p. 21). Renato ministra aulas de “uma hora”, mas acha “bastante”.

[...] o tempo ideal de aula seria 45 minutos. Porque, na realidade, ele vai aprender coisas novas em 30 minutos, depois disso a cabeça dele já começa a ficar [...] É concentração. E aí, quinze minutos são pra praticar isso. E os outros quinze minutos que seriam, se a aula fosse de uma hora, seriam pra praticar músicas antigas. Mas isso, ele leva a gaita pra casa, pra fazer isso (CE-RENATO, p. 23).

O professor observa que um dos objetivos em levar a gaita para casa é “pra praticar músicas antigas”, mas que “às vezes, tu tens que fazer em aula”, pois “tem meninos que não praticam em casa. Levam a gaita pra passear” (CE-RENATO, p. 23-24).

Quadro 3: Carga horária e número de alunos

| Professor | Carga Horária | Nº de alunos |
|-----------|---------------------------|--------------|
| EDUARDO | 20 horas | 33 |
| FOFA | 25 horas | 30 |
| ADRIANA | 40 horas | 40 |
| RENATO | três manhãs e duas tardes | 21 |
| AUGUSTO | 40 horas | 82 |

Fonte: Elaborado para esta pesquisa

A carga horária dos professores depende do número de alunos. Adriana menciona que trabalha quarenta horas no projeto, em “dois dias, terças e quartas, manhã e tarde, até às 18h” (CE-ADRIANA, p. 21). Renato dedica três dias às aulas no projeto, “três manhãs e duas tardes” (CE-RENATO, p. 22). Augusto tem uma carga horária de “quarenta horas”, porém explica que sempre há “alguma brechinha”, em que ele planeja as aulas e as apresentações dos alunos (CE-AUGUSTO, p. 21). Fofa conta que leciona no projeto “segunda, terça e quarta, umas vinte e cinco horas”.

Muitos foram os exemplos trazidos pelos professores sobre como ensinar gaita-ponto. Nesse aspecto estão contidas questões como: organização dos conteúdos; ensino das primeiras músicas e dos primeiros acordes; e concepções sobre técnica e conhecimento musical.

Augusto menciona que é o “único professor da Fábrica que dá aula 100% em grupo”, e que os grupos têm “no máximo, dez alunos”.

É uma aula com monitoria. Eu tenho oito gaitas à disposição. Quando eu tenho quorum total, sempre dois alunos ficam monitorando, arrumando postura, dando luz numa música nova, porque aquele ali faltou na última aula, ele tá meio por fora. Num segundo momento, esses que estão sem a gaita pegam a gaita, o outro está meio cansado. Uma grande troca (CE-AUGUSTO, p. 22).

Além do “cooperativismo entre eles”, Augusto salienta que as aulas em grupo promovem “socialização e democracia musical”, explicando: “Eu tenho alunos, filhos dos estancieiros mais abastados da cidade, e tenho alunos de áreas de risco que se visitam no fim de semana pra brincar um com o outro, não é nem pra tocar gaita. Então democratizou” (CE-AUGUSTO, p. 22).

Para Augusto, a aula em grupo “cria fatores que em outro modelo talvez não tivesse”. A convivência entre os alunos em “outro modelo, como a aula particular ficaria um pouquinho pra trás”. O professor avalia que “talvez perca por não ter o aprendizado individualizado”, entretanto, as compensações justificam as aulas em grupo.

Claro que eu vou perder. O meu modelo não pode ser vitorioso sempre, é impossível. Então eu vou perder um pouco. Talvez o prazo que eu tenho pra um determinado tema pra um aluno individual, eu vá trabalhar ele num mês, no coletivo, eu vou trabalhar num mês e

meio. Mas eu vou chegar lá também. E com esses ganhos que o individual não me dá (CE-AUGUSTO, p. 22).

A posição de Augusto encontra ressonância no que Silveira (2016) escreve:

O professor deve estar habilitado a trabalhar e a produzir o conhecimento de forma que possa ser útil no processo de desenvolvimento e formação de crianças e jovens críticos e conscientes da realidade em que vivem e de sua posição social (SILVEIRA, 2016, p. 3).

Talvez as crianças não aprendam a ser exímios intérpretes da gaita-ponto, mas poderão aprender a ser cidadãos numa sociedade democrática (empréstimo dos instrumentos), a trabalhar em grupo (*performances* coletivas), a conviver com as diferenças (os filhos dos ricos brincam com os filhos dos pobres).

Fofa está “tentando diminuir” a carga horária. Para tanto formou duplas e pequenos grupos de alunos: “em vez de um aluno por hora, que todo mundo faz isso, eu estou botando de dois em dois”. Essa medida busca facilitar o trabalho da professora que já está há sete anos no projeto: “Eu já estou velha. Então eu não tenho mais [...], os meus ouvidos não aguentam essa barulheira, gué, gué [imitando o som do acordeom]” (CE-FOFA, p. 14).

Segundo Fofa, a quarta-feira é reservada para os alunos novos: “Pra quem está querendo aprender, entrando agora, eu deixo na quarta. Porque é pra aqueles que ainda tão começando, as primeiras coisinhas”. A professora pontua que nesse dia os grupos são formados por, no máximo, cinco alunos: “Senão dá muito drama, dá uma barulheira, não tem como aturar” (CE-FOFA, p. 15).

De forma semelhante, Renato pontua que está “com grupos pequenos agora”, já teve “grupos com quatro”, mas no momento estava “com dois grupos de dois”, e os demais alunos são individuais (CE-RENATO, p. 24).

Adriana organiza uma aula em grupo “de tempo em tempo, de quinze em quinze dias, ou quando está próximo a uma apresentação”. Ela faz “na quarta-feira à tarde, duas horas de ensaio geral, em grupo” (CE-ADRIANA, p. 21).

Sobre o empréstimo de instrumentos, Adriana diz que nem todos os alunos “têm condições de comprar”. A unidade Butiá/RS dispõe atualmente de “cinco gaitas oito baixos, e uma que é daquela pocket [com quatro baixos]” (CE-ADRIANA, p. 30).

A professora relata que criou “métodos” para o empréstimo dos instrumentos:

Primeiro, a gaita fica um dia da semana com cada um, é um rodízio por grupos. Cada grupo tem sete alunos, um dia da semana com cada um. Como a cidade é muito pequena, eles mesmo vão na casa de um, e buscam, e continua aquele rodízio (CE-ADRIANA, p. 30-31).

Adriana acrescenta que “quando tem apresentação, a gaita fica mais com aqueles que estão precisando de mais ensaio” (CE-ADRIANA, p. 31).

Na unidade Porto Alegre, conveniada ao SESC, Renato tem “nove instrumentos” e organiza a distribuição dos acordeões “semanalmente”. Os alunos de Renato permanecem com o instrumento “uma semana, porque [em] Porto Alegre, a logística é mais complicada”:

O pai, às vezes, só pra levar o aluno ali, acaba se envolvendo duas horas, duas horas e meia. Pra pedir que ele leve o instrumento, aí já vai envolver a logística. Ele já faz um esforço tremendo para o menino estar uma hora ali, então fica uma semana (CE-RENATO, p. 22).

Renato acredita que em “cidades pequenas como Barra [do Ribeiro/ RS]” o empréstimo de instrumentos “fica fácil”, e que em Guaíba/RS “eles consigam ficar quatro dias” com o instrumento (CE-RENATO, p. 22-23).

Fofa, coordenadora da unidade Guaíba/RS, resume a distribuição de instrumentos: “Quando dá, leva a gaita. Não dá, não leva” (CE-FOFA, p. 22).

6.2.3 Metodologia das aulas

Adriana revela que principalmente os alunos iniciantes, “aqueles que gostam mesmo de gaita, eles começam a buscar alguma informação na internet além do que o professor está passando na sala”. Ou pesquisam na internet músicas que estão aprendendo: “[...] a música *Missioneiro*, ou *Milonga para as Missões*, vão buscar lá na internet alguém tocando, ver como é que é. Cai sempre no Cezar

Ferreira¹²⁰. A professora salienta que o meu material é bastante usado pelos alunos:

As tuas [gravações] são assim, vamos dizer que já se passou cem alunos pela Fábrica – agora eu não tenho o número X, mas eu tenho anotado em casa, depois eu posso dar – se passaram cem alunos pela Fábrica, vamos dizer que desses, oitenta já trouxeram alguma coisa de Cezar Ferreira. É mais ou menos essa média (CE-ADRIANA, p. 25-26).

Para Adriana, “é legal, porque eles vêm já trazendo alguma coisa a mais. Já adianta um pouquinho, ou muito” (CE-ADRIANA, p. 26).

A maioria dos alunos do projeto estuda gaita-ponto pelo método da repetição (ou de ouvido), sem a utilização da escrita musical. Prass (2004), em sua pesquisa sobre saberes musicais em uma bateria de escola de samba, define a imitação como “um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendiz” (PRASS, 2004, p. 151). Segundo Prass,

A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado, comportando tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas mais experientes, quanto o de observar com atenção sonora e cineticamente alguém que tido como modelo (PRASS, 2004, p. 14).

Renato reflete que o aprendizado através da tradição oral tem a vantagem de propiciar ao aluno a formação de um repertório com mais rapidez: “Bah! É sensacional. [...] é uma coisa interessante para o projeto, até pra captar recursos, é ter aluno tocando rápido. [...] em um ano, dependendo, tu tem já um baita gaiteiro” (CE-RENATO, p. 31).

No entanto, com vistas ao possível desenvolvimento profissional do aluno, Renato defende o ensino da teoria musical paralelo à tradição oral.

Por isso que eu queria entender como é que é essa metodologia do Artur, do pessoal do [conjunto musical] Danças Ocultas. Por que já não iniciar, ou pelo menos, num segundo momento, já ter alguma coisa voltada pra coisa teórica? Pra facilitar esse menino, se queira virar profissional, [para] ele já ter ferramentas. Por que manter muito só a coisa oral esse período todo de Fábrica? Por que não começar com uma coisa teórica mesmo? [...] dentro do padrão da Fábrica, um

¹²⁰ Mantenho um canal com vídeos didáticos para gaita-ponto no site youtube. Atualmente o canal conta com 503 vídeos (<https://www.youtube.com/channel/UCmkPcOTvEugS4KVna1N0GNw>).

sistema de leitura mesmo, de fazer ler, de divisões, sei lá, exercícios (CE-RENATO, p. 31).

Renato utiliza a escrita musical com os alunos “antigos”, com os quais “já faz ditados rítmicos”, e com os “novos, não”. Porém, o professor gostaria de “conseguir encaixar isso de alguma forma”. Ele acha importante trabalhar a escrita musical, “[...] porque é outra forma de pensar, ele vai trabalhar outros bichinhos aqui dentro [aponta para a cabeça]. E daqui a pouco, não [se] sabe quem vai querer virar profissional, quem vai ficar amador. Mas daqui a pouco ele tem ferramentas já” (CE-RENATO, p. 31).

Para Renato, a criação de uma metodologia, a partir da aula de gaita-ponto, depende do professor “estar aberto”. Ele afirma que “tem professor muito conservador. Tem gente que se abraça na tradição, senta na tradição”. Renato concorda com Adriana ao enfatizar que o professor deve estar “totalmente aberto, porque está toda hora aprendendo” (CE-RENATO, p. 19).

Renato acredita que para os alunos de gaita-ponto é importante ter a oportunidade de conhecer outros instrumentos, como o bandoneon. No entanto, ele próprio “não [tem] tido tempo pra tocar [o bandoneon]”:

Agora o Instituto [Renato Borghetti] ganhou um [bandoneon], e ficou comigo, porque o Renato [Borghetti] sabia que eu tinha estudado. E o intuito dele é ficar na minha sala, depois que ele ficar afinado, até para o próprio aluno ter contato com outro instrumento. E aí ele estando lá, eu vou tocar mais. (CE-RENATO, p. 8).

Augusto acha que “a técnica é adaptável”, e usa esse princípio com seus alunos.

Eu tenho um aluno de quase dois metros de altura, que não tem mão, tem uma pá de corte¹²¹, e tenho uma menininha, que vai ser uma excelente musicista, guarde esse nome, Camila Alvez, que tem a mãozinha minúscula. E como eu vou passar a mesma lição para ela e [para] o Rogério, que é o grandão? Não tem como. Então a técnica pra mim é adaptável. Posso tá cometendo um pecado dentro do ensinamento musical. Mas eu acho que é adaptável, e deve ser adaptada a cada condição do aluno. E assim eu fiz a minha (CE-AUGUSTO, p. 16).

¹²¹ Augusto usa a expressão “pá de corte” para referir-se a uma mão maior que o normal.

O professor avalia que falta “um tratado definitivo da gaita-ponto”. Para ele, o método interno da Fábrica de Gaiteiros pode ser usado, mas “não tem uma complexidade maior”, ele o usa “com os iniciantes” (CE-AUGUSTO, p. 23).

Augusto defende que ter a mesma linguagem que os alunos e permitir-se ser criança com eles “é imprescindível” para o ensino:

Eu tenho alunos crianças, eu tenho a mesma linguagem que eles, porque eu, com trinta e oito anos, eu ainda me permito ser criança, porque faltou lá atrás. Então, perdi um pouco, mas compensei até hoje, eu acho que eu vou morrer sem querer deixar de ser criança (CE-AUGUSTO, p. 11).

Evitar o relacionamento hierárquico com os alunos, e promover um ensino mais lúdico e menos rígido, é considerado por Augusto como essencial:

O tempo da rigidez, do pedestalismo, terminou. O professor lá em cima, o aluno lá em baixo, terminou. Não pode ser mais assim. Eu não quero falar do clássico, do fraque, que aí é outra escola, eu nem me atrevo a falar, porque eu não sei nada. E dizem os melhores professores que a rigidez faz parte do dia-a-dia. Mas pra minha música que eu considero popular, o que eu ensino é popular, eu acho que tem que ter a liberdade, tem que me chamarem de tu nas aulas, sem perder o respeito. E eu tenho que saber parar um pouco e brincar com eles. Senão, não vai andar certo (CE-AUGUSTO, p. 11).

Fofa menciona que a metodologia que utiliza no projeto é progressiva: “Tem as músicas iniciais, as coisas mais básicas, mais simples, que é fácil. Depois vai aumentando o grau de dificuldade, depois vai introduzindo uma baixaria, uma coisa e outra”. Segundo a professora, alguns alunos querem “abranger mais, sair da música tradicional, [...] mais coisas, outros estilos, outros ritmos. Aí eles vêm, com a música no celular, *me ensine essa música*. Aí a gente aprende” (CE-FOFA, p. 9).

Eduardo enfatiza que, quando está dando aula, olha “para os botões”, e enxerga “todas as notas em cima deles”:

De maneira que eu sei onde fica cada nota do acordeom. Se eu tiro essa gaita dó/fá do teu colo e coloco uma em sol/dó, eu visualizo o diagrama da gaita em sol, assim como a de si bemol. Eu não penso nos intervalos, eu penso na colocação das notas no teclado. Isso me facilita na hora de ensinar também (CE-EDUARDO, p. 9).

Na primeira aula, Eduardo ensina “a escala da afinação da gaita”, e justifica: “Porque na primeira aula tu consegues já trabalhar a digitação com os quatro dedos. Então, tu desencrua o dedo na primeira aula”. O professor se considera “chato na questão da digitação”, e acredita que o aluno “consiga ter um domínio melhor e fazer o que seria difícil, quando a gente usa os dedos errados, mais facilmente, da outra forma”. Para ele, se o aluno está começando, “vai ser difícil de qualquer jeito, então que já aprenda certo, de arrancada” (CE-EDUARDO, p. 13-14).

Eduardo utiliza uma metáfora comparando o andar do cavalo com o andar do cachorro para justificar aos alunos o uso do maior número possível de dedos:

Por que eles correm mais rápido que a gente? Até um cachorro é melhor que tu, mas tu não vai pegar o cachorro na perna, porque ele é quadrúpede. Ele utiliza quatro patas pra correr. Se tu utilizares dois dedos pra tocar, tu vais precisar de muito mais agilidade pra conseguir fazer um troço que tu usando quadro dedos, tu farias muito mais rápido (CE-EDUARDO, p. 14).

Segundo Eduardo, embora ele não soubesse “de fato, a teoria”, ensinava as notas “por assimilação”:

O aluno aprende as notas tocando. Ele está tocando, eu estou dizendo as notas, e por assimilação, quando eu peço a nota, ele já sabe onde é que fica, de tanto ouvir, quando ele apertava aquele botão, que era aquela nota que eu estava falando (CE-EDUARDO, p. 14).

Com dois anos de estudo, seus alunos “conhecem o diagrama da gaita, têm uma técnica de digitação avançada e uma independência musical”, destaca Eduardo. Nessa fase de estudos, seus alunos conseguem tirar músicas de ouvido, e “expandir o repertório por conta”, além das músicas que o professor passa em sala de aula: “Porque daí eles têm o domínio do instrumento”. Eduardo acha importante que o aluno saiba tocar, mas que ele saiba o que está tocando, e tenha “o conhecimento integral do instrumento, seja lá ele qual for, independente de ser a gaita” (CE-EDUARDO, p. 14).

Eduardo considera informais as aulas que ministrava antes de cursar a licenciatura em música, pois, segundo ele, ainda não tinham metodologia. Essa postura pode ser percebida em conversas que tivemos pela rede social Facebook:

Cezar: Tu já tinhas alunos de gaita-ponto antes de dar aulas no projeto Fábrica de Gaiteiros? Eu entendi, pela entrevista, que tuas aulas começaram quando começaste no projeto, mas quero confirmar contigo.

Eduardo: Não. Até tive, mas informalmente. Cobrava pelas aulas, mas não trabalhava com metodologia e tal.

A forma como cada professor age com os alunos, a escolha (ou não) de materiais didáticos, a construção de uma metodologia, o planeamento da aula, são marcas da nossa “segunda pele profissional” (NÓVOA, 1995, p.16). Dessa forma, a importância dada à tradição oral, sem menosprezar a notação musical (Renato), o incentivo aos alunos para pesquisar na internet (Adriana), a adoção de uma técnica de acordo com a “condição do aluno” (Augusto), a atenção ao dedilhado (Eduardo), a rigidez e a exigência (Fofa) são aspectos que conferem marcas pessoais às aulas dos professores do projeto Fábrica de Gaiteiros desvelando os modos de ser professor nesse espaço.

6.2.4 Estrutura e espaço físico

O projeto Fábrica de Gaiteiros, como já mencionado, tem diferentes patrocinadores. Algumas unidades são conveniadas às secretarias de educação e cultura dos respectivos municípios, outras ao SESC.

Quadro 4: Informações sobre o local de trabalho

| Professor | Cidade | Local das aulas |
|-----------|---------------------|---|
| EDUARDO | Barra do Ribeiro/RS | Instituto Renato Borghetti de Cultura e Música (ver Anexo G) (sede do projeto) |
| FOFA | Guaíba/RS | Escola Augusto Meyer |
| ADRIANA | Butiá/RS | Ginásio Municipal Gastão Hoff |
| RENATO | Porto Alegre/RS | Sede Campestre SESC |
| AUGUSTO | Bagé/RS | Biblioteca Pública Municipal |

Fonte: Elaborado para esta pesquisa

Fofa admite que gostaria de ter “um galpão, em vez de ficar na sala de aula. Um galpão a parte, no espaço físico só da fábrica” (CE-FOFA, p. 18). A professora explica que na área que abriga a escola Augusto Meyer, sede do projeto em Guaíba/RS, foi planejada a construção de uma sala exclusiva para as aulas do projeto que deveria servir também como espaço de integração para os alunos, mas que a obra ainda não foi realizada:

Ali na [escola] Augusto Meyer também. Aqui na frente, no espaço ali. Foi tudo certinho, para nós termos uma cozinha campeira, com fogo de chão, para as aulas de gaita, ficar uma coisa mais bonita. Para ter os nossos banheiros separados, para não ficar tão dependente da escola, nós teríamos dentro da escola um galpão *Fábrica de Gaiteiros*.

De forma semelhante a Fofa, Renato sente falta de um espaço próprio para as aulas. O professor tem seu contrato vinculado ao SESC, e as aulas são realizadas na sede campestre dessa instituição:

Eu poderia ter mais alunos. Eu poderia fazer um atendimento como o Eduardo [Vargas] faz na Barra [do Ribeiro/RS], por exemplo. Mas lá tem estrutura, ali no SESC eu não consigo ter ambientes diferentes. Eu tenho só uma sala (CE-RENATO, p. 24).

Augusto compartilha com Fofa e Renato que algumas melhorias poderiam ser feitas na estrutura: “O meu ambiente é muito pouco climatizado. Eu tenho um ar-condicionado para um espaço muito grande. Bagé [RS] é uma cidade muito extrema. É muito frio, muito frio no inverno, e um calor pavoroso no verão” (CE-AUGUSTO, p. 23).

Renato destaca uma possível mudança do local das aulas. O SESC estaria construindo uma sede na BR-290, em Porto Alegre, para onde seria transferida a administração, “e a tendência é trazer toda a parte da cultura para o centro”, o que significaria a transferência das aulas de gaita-ponto para o centro de Porto Alegre/RS (CE-RENATO, p. 25).

O professor enfatiza que “pra estacionar, vai ficar mais difícil”, mas acredita que, para as aulas, “possa ficar mais central”, pois facilita o acesso à “região metropolitana”, complementando: “Pega o trem, desce ali. Perto da rodoviária também”. No entanto, Renato reconhece que “provavelmente, vá perder alguns alunos ali”, por se distanciar do município de Viamão/RS, por exemplo, de onde vêm alguns alunos (CE-RENATO, p. 25). Renato salienta que atende alunos de vários municípios do Rio Grande do Sul:

Eu tenho alunos que vêm de Viamão, alunos que vêm de Dois Irmãos. Tem alunos que vêm de Canoas. Eu cheguei a atender, não atendo mais, Itaqui. [...] Taquari, eu tive duas alunas ali. Longe também. O que mais... Estância Velha (CE-RENATO, p. 24-25).

Por atender a várias cidades em uma mesma unidade justifica-se o fato de Renato almejar ter uma melhor estrutura.

6.3 FUNÇÕES DO PROFESSOR NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS

Secretária, faxineira, professora, psicóloga, pedagoga, e tudo mais. Mãe. Tudo aqui (CE-FOFA, p. 13).

Cada unidade do projeto Fábrica de Gaiteros tem um professor que também administra a unidade. Múltiplas são as funções dos professores de gaita-ponto entrevistados, dependendo da unidade em que atuam.

As funções do professor Eduardo que coordena as aulas na sede do projeto em Barra do Ribeiro/RS são “ensinar gaita-ponto” e organizar as apresentações dos alunos (CE-EDUARDO, p. 17). Eduardo orgulha-se da disciplina dos alunos:

O pessoal comenta muito a respeito da disciplina musical deles. Embora lá dentro da Fábrica, a gente tenha um ambiente bem descontraído, familiar, nas práticas de conjunto e ensaios, e nas apresentações, tudo alinhadinho, é padrão profissional (CE-EDUARDO, p. 17).

Augusto que administra a unidade do projeto em Bagé/RS considera abrangentes suas funções: “Professor de gaita, babá, faxineira, secretário, coordenador, psicólogo, amigo, criança. Tudo, tudo. Não era, mas agora, a partir de 2017 centralizou tudo comigo” (CE-AUGUSTO, p. 21).

Além de ministrar aulas e coordenar o empréstimo de instrumentos, Renato ainda faz as matrículas e organiza as apresentações dos alunos. O professor diz que se utiliza das mídias sociais para facilitar a organização das atividades: “Hoje já tem ferramentas que te ajudam. Um grupo de pais no whatsapp, por exemplo, tu mandas uma mensagem, tu falas com todo mundo. Então isso te ajuda muito”. Esse canal seria “exclusivamente pra gente organizar apresentações, qualquer outra coisa, relacionada com a Fábrica de Gaiteros” (CE-RENATO, p. 23).

Segundo Renato, as matrículas ocorrem “hoje, por e-mail”. Antigamente, Renato “anotava tudo”, mas perdia as anotações, às vezes: “Não tem como, tudo no e-mail. Porque daí eu dou uma estrelinha lá, vai pra um lugar, e está tudo certo, não perco”. O professor destaca que há “uma fila lá de cinquenta, quarenta crianças”,

mas que precisa verificar essa ordem, pois “muitos entraram na fila há três anos, com treze anos. Hoje, já estão com dezesseis” (CE-RENATO, p. 29).

A professora Adriana descreve que é “responsável por tudo” na unidade do projeto que coordena:

Desde organização pra saída de viagem da Fábrica, organização de camiseta para os alunos. [...] Matrícula. Quando eles decidem ir pra rodeio¹²², tentar fazer uma preparação melhor pra eles irem pra rodeio. Tudo lá. Tudo da Fábrica funciona comigo. A questão de rodízios de gaitas, o cuidado das gaitas, tudo isso (CE-ADRIANA, p. 20).

Adriana se preocupa ainda com alguns alunos que “são de baixa renda”:

Quando temos excursões, [...] nem todos às vezes conseguem ter aquele dinheirinho pra ir. Quando a gente faz uma viagem, às vezes, eu tenho algum show, que eu posso levar eles junto pra se apresentar [...] pra não deixar nenhum aluno de fora, então eu promovo rifas (CE-ADRIANA, p. 20-21).

Segundo Adriana, outra denominação é adotada para evitar complicações: “Rifas, não. Rifa não pode, porque vai preso. Não pode dizer que é rifa, é ação entre amigos. Senão a professora vai presa ainda [risos]” (CE-ADRIANA, p. 21). Ela explica como promove a “ação entre amigos”: Cada aluno “vende a sua rifa”, e a professora anota o que cada um tem vendido: “Então cada um tem o seu caixinha [um valor em dinheiro] individual”. Se a turma “vai fazer uma viagem”, e “vai precisar de quarenta reais”, o aluno que tem vinte reais economizados “vai ter que colocar vinte do bolso”, enquanto outro aluno “já tem pra pagar todo o passeio. E assim a gente vai fazendo pra gaiterada¹²³” (CE-ADRIANA, p. 20-21).

A professora promove ainda atividades para a integração de alunos e familiares:

Eu tento fazer alguns passeios, às vezes eu loco um parque de exposições que tem lá, que sai um valor baratinho, cinquenta reais. E levo todos os pais e as famílias pra lá. Aí eu levo cavalo, a gente consegue cavalo, consegue vaca parada¹²⁴. Tento envolver eles nessas atividades (CE-ADRIANA, p. 20).

¹²² Ver nota nº 2.

¹²³ Gaiterada significa meninos e meninas.

¹²⁴ Espécie de jogo, competição ou brincadeira. Um cavalete de madeira com características de uma vaca é fixado no meio da arena e as crianças jogam o laço.

Conforme Nóvoa (2017), “para formar um professor não bastam as universidades e as escolas. É preciso também a presença da sociedade e das comunidades locais”. O autor defende que “quanto mais envolvermos os estudantes na vida das comunidades, melhor os conseguiremos preparar para trabalhar nos contextos em que virão a ensinar” (NÓVOA, 2017, p. 1117).

Os professores do projeto Fábrica de Gaiteiros, a exemplo da ‘ação entre amigos’ promovida por Adriana, já estão inseridos na comunidade antes mesmo de participar do projeto, e, com isso, conseguem atrair a comunidade para o projeto, facilitando o trabalho ‘nos contextos em que virão a ensinar’.

De forma semelhante a Augusto, Fofa considera múltiplas suas funções no projeto: “Virgem Maria! No começo, aqui, tudo era eu. Secretária, faxineira, professora, psicóloga, pedagoga, e tudo mais. Mãe. Tudo aqui” (CE-FOFA, p. 13).

Neste capítulo, foi revelado como os professores de gaita-ponto desenvolvem seu trabalho no projeto Fábrica de Gaiteiros, como está configurado o seu espaço de trabalho, como são organizadas as aulas, quais as funções exercidas pelos professores nesse projeto. Entre outras questões relevantes, este capítulo ajuda a concluir que:

Todos os professores entrevistados já conheciam Renato Borghetti antes de ingressar no projeto. Alguns professores foram convidados por ele para participar, outros tiveram sua participação associada ao interesse do poder público em trazer o projeto para sua cidade.

Os diferentes modelos de acordeom diatônico e suas afinações aparecem nos depoimentos dos professores como um desafio, pois o instrumento não possui um modelo padronizado, e há poucos materiais didáticos disponíveis para esse instrumento.

As unidades do projeto, embora estejam vinculadas à administração situada na matriz em Barra do Ribeiro/RS, onde são manufaturados os instrumentos que depois serão distribuídos às unidades, têm autonomia quanto ao número de alunos, à duração das aulas, à metodologia e dinâmica das aulas, à estrutura e ao espaço físico. A organização de cada unidade é competência do professor de gaita-ponto que atua na mesma e acumula outras funções além de ministrar as aulas, como pedagogo, secretário, produtor musical. As condições institucionais diferenciadas de

trabalho de cada unidade e as diferentes demandas podem gerar conflitos, pois alguns professores podem se sentir sobrecarregados.

A consolidação da atividade docente ocorre através do projeto Fábrica de Gaiteiros que impulsiona também a procura de alunos particulares. Eduardo, que declara, “eu não me considero um professor”, durante o encontro anual de alunos do projeto, veste uma camiseta com os dizeres “Sou Professor de Gaiteiros” (CE-EDUARDO, p. 10).

Figura 7: Eduardo Vargas



Fonte: Foto de Cezar Ferreira

7 REFLEXÕES SOBRE O SER PROFESSOR

O objetivo deste capítulo é compreender qual o significado do ser professor para os professores entrevistados, quais as dificuldades enfrentadas e de que forma se sentem recompensados pela profissão.

Dentre os pontos que serão levantados, destacam-se as relações estabelecidas pelos professores com os alunos, com a família dos alunos, com os colegas e com a comunidade, as relações da *performance* com a atividade docente e da atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros com as aulas particulares.

7.1 RECOMPENSAS DE SER PROFESSOR

7.1.1 O caráter social do projeto Fábrica de Gaiteiros

A Fábrica envolve pais, envolve alunos, envolve tudo, então acho que se resume na questão de vida mesmo (CE-ADRIANA, p. 28).

Para Fofa, é importante fazer parte de um projeto com enfoque no social. Ela diz: “Essa é a parte que eu acho muito legal. [...] Essa parte social é legal, muito”. Ela reflete que, quando começou a atuar no projeto, não tinha ideia das proporções que ele iria tomar:

Se eu entrasse no projeto hoje, ia ser um discurso. Como a maioria fala assim, uma coisa é tu acreditares numa proposta [que] está que se criando. Uma coisa é tu já pegares o troço que já está ali andando, está em cima e está no sucesso. Hoje, se eu entrasse no projeto, eu diria, coisa boa, satisfação esse projeto, não sei o que. Não que o meu esforço não seja esse. É também (CE-FOFA, p. 22).

Fofa destaca a transformação social promovida pelo projeto e seu significado para ela enquanto professora:

Coisa boa fazer parte de um projeto que está tomando essas proporções todas, espalhando escolas, propiciando a muita criança carente ter contato com um instrumento caro. Porque a gaita-ponto é cara. [...] a maioria não tem condições. A gaita mais barata no mercado é 1800, 2000 reais. Como é que tu vai dizer pra um pai [de] uma criança, que ganha o salário mínimo, que a mãe faz limpeza pra ganhar uns troquinhos, ah, compra uma gaita para o guri que ele é bom. Não tem como. Não tem, não tem. E isso o projeto está fazendo. Coloca as crianças, faz aula (CE-FOFA, p. 22).

De forma semelhante, Eduardo destaca que é recompensador “saber que” está “fazendo [algo] pelo social, que é o principal objetivo do projeto”, e que, “está tendo uma amplitude muito maior do que o próprio projeto delega” (CE-EDUARDO, p. 15).

Renato se sente recompensado em ver o efeito da aula de música nas crianças:

Tu vêes um menino que vem lá duma vila em Viamão [RS] preferir ficar em casa tocando gaita, do que ir pra rua, num lugar meio barra pesada. Ele preferir ficar em casa tocando gaita, ao invés de ir ficar perto de traficante, ficar na rua. [...] Isso é o mais legal (CE-RENATO, p. 28).

Para Adriana, “a convivência com os alunos” está entre as experiências boas que tem no projeto: “É a recompensa”. A professora descreve o vínculo que tem com os alunos: “[...] não é chegar, eu sou a professora, eu sei tudo, então vocês baixam a cabeça e me obedecem, não”. Adriana afirma que “hoje é muito difícil tu prender o aluno numa aula”, por isso tem “uma troca” com os alunos “como de amigo”:

É uma amiga que está passando alguma coisa na gaita pra eles. Tanto que eles vêm, eles me contam problemas de família, me contam problemas de droga. Tem alunos que os pais nem sabem que usam drogas, e eles me falam que usam (CE-ADRIANA, p. 23).

A professora ressalta que “é muito gratificante” a confiança que os alunos depositam nela: “[...] eles contam coisas pra ti que às vezes eles não falam nem pros pais” (CE-ADRIANA, p. 17). Ela comenta que está “em casa, às vezes, é meia-noite”, e os alunos estão “mandando mensagem que eles estão com problema”:

Teve um aluno esta semana que a mãe baixou o hospital. Na hora que a mãe dele estava baixando o hospital, ele estava me falando, estava com problema que a mãe dele estava baixando o hospital. Então, isso, de certa forma, é gratificante, porque eu vejo que eles já

adquiriram uma confiança em mim, como amiga deles. Eu acho que isso é a maior gratificação (CE-ADRIANA, p. 23).

Segundo Adriana, “a Fábrica envolve pais, envolve alunos, envolve tudo”, e diz que “se resume na questão de vida mesmo”. A professora destaca a troca que ocorre entre professor e aluno: “Porque, assim como eu estava te falando, como os jovens trazem problemas que a gente tem que tentar ajudar, eles trazem também muita renovação de energia pra gente”. Para ela, os jovens “trazem vida”:

Porque o jovem está ali, é um turbilhão de energia. Eles estão numa fase que estão desprendendo energia pra todo lado. O que seria daquela sala de aula, se não fosse aqueles ensaios em grupo e aquela gritaria deles, e sora, e sora... É vida (CE-ADRIANA, p. 28).

Questionado sobre quais são as experiências boas em trabalhar no projeto Fábrica de Gaiteros, Augusto revela que se sente recompensado quando sua atuação é reconhecida:

A chancela que o Renato [Borghetti] me deu, no momento que ele viu a gurizada tocando naqueles noventa e poucos dias, o Renato me chamar e me falar, *eu estou espantado com o que aconteceu aí hoje, e tu tem a Fábrica de Gaiteros, eu dou as gaitas e a metodologia, e o parceiro da outra ponta dá o teu salário e o local pra ti trabalhar, a partir de hoje, eu quero que tu trabalhes assim, a metodologia é tua, está ótimo como está* (CE-AUGUSTO, p. 24).

Conforme Augusto, Renato Borghetti teria recomendado que ele passasse sua experiência para os colegas. Borghetti teria dito a ele: “*Segue assim, e eu te quero [atuando] nos outros núcleos da Fábrica, passando a tua experiência, pra que eles façam, pelo menos de quanto em quanto tempo, uma experiência*” (CE-AUGUSTO, p. 24).

7.1.2 Gratificação profissional

Sobre as experiências boas de ser professor de gaita-ponto, Fofa relata que “o lado bom é quando tu passas, e tu tens o retorno”. Para Fofa “a melhor coisa, enquanto professor” é quando os alunos “se empenham”, detalhando: “Tu estás passando pra eles a informação, eles conseguem fazer. Isso aí é muito trabalho, entendeu? Tu passas ali, e [ele] te responde” (CE-FOFA, p. 16).

Adriana tem a mesma opinião que Fofa quanto aos alunos “retribuírem” a dedicação do professor, e acrescenta que a base formada pela amizade e confiança entre eles ajuda a conquistar os objetivos:

Eu cobro deles, coloco metas: Vocês têm que trazer essa música pronta semana que vem. Vou te entregar a gaita essa semana, tu vais ficar com a gaita uma semana, pra tu ensaiar, mas semana que vem essa música aí está pronta. Então a gente faz muita troca assim. Mas eu acho que essa troca também funciona, por que eles sabem que eu me imponho, mas eu também tenho aquele lado de amiga com eles (CE-ADRIANA, p. 25).

Para Adriana, “a melhor retribuição que pode ter” é “a confiança” dos alunos: “[...] acho que não tem nada melhor que essa confiança que eles têm em mim como amiga” (CE-ADRIANA, p. 25).

Eduardo compartilha com Fofa e com Adriana que “a maior recompensa é ver o resultado do trabalho. Que deu certo. [...] Tem muitos [alunos] ainda que vão estar prontos daqui a uns dias, mesmo não tendo atingido a idade limite da Fábrica, já estão prontos. E isso, acho que é a recompensa” (CE-EDUARDO, p. 15).

O professor conta que foi visitado por um amigo no projeto, enquanto ministrava uma aula coletiva, e esse amigo teria perguntado se ele já tinha parado para pensar em quantos alunos forma. Ao refletir sobre essa pergunta, Eduardo reconhece que já proporcionou a um grande número de alunos o aprendizado da gaita-ponto:

Quando ele me falou isso, eu já tinha alunos que tinham se dispersado da Fábrica, mas nunca deixaram de tocar, e saíram de lá tocando. E naquele momento, tinham vários alunos que já eram bons o suficiente, e de lá pra cá, eu também tive a felicidade de formar uns quantos alunos (CE-EDUARDO, p. 15).

Na opinião de Eduardo, a satisfação profissional está ligada ao prazer que o professor sente em exercer sua função. Para ele, “com a metodologia certa, e o aluno certo, a gente não trabalha. Porque, na verdade, é como diz o ditado, faça o que amas e não terás que trabalhar um dia só na tua vida” (CE-EDUARDO, p. 18).

Essa opinião é corroborada por Fofa. Segundo ela, “quando tu fazes o que tu gostas, trabalhas com o que tu gostas, não estás trabalhando”, e acrescenta que a gratificação profissional também está ligada à valorização material:

Quando eu saio pra tocar de noite, seja com as gurias, seja com qualquer outra coisa. O sertanejo, vamos tocar em tal lugar, tu me ligas, eu vou. Pagas o meu cachezinho, estou indo bem feliz da vida. Pego meus pila e venho embora. Então a parte recompensadora é essa. Pegar os teus pilinha e ir embora pra casa. Deu, isso é bom demais. [...] Esse é o lado bom, entendeu? A satisfação pessoal da gente (CE-FOFA, p. 16).

Perguntada sobre quais dificuldades encontras enquanto professora, Fofa considera a valorização da profissão insatisfatória: “Olha, eu acho que, realmente, eu queria que fosse muito melhor, é o meu salário. Ah, toda a vida. Sim, é verdade [olhando para os alunos]” (CE-FOFA, p. 16).

Fofa compara o professor com outros profissionais e afirma que, devido à importância do trabalho do professor, essa função deveria ser melhor remunerada:

Porque quando a gente for trabalhar, tu vais cumprir uma carga horária? Um curso técnico [que] cumpra 20 horas, mas tá ganhando o que eu ganho. Estou trabalhando há sete anos, entendeu? É legal, é bonito, é lindo, tapinha nas costas, que bonito que tu fazes, as crianças... E as minhas contas, a parte financeira, ela é... Claro que tem gente que ganha bem menos. Mas pelo que a gente faz, trabalha com arte, com dom, tu estás lá cuidando. Tem muita gurizada aqui que, meu Deus. E tu estás descobrindo esses talentos. E qual é o teu retorno? (CE-FOFA, p. 16).

A professora tem orgulho da profissão e se sente gratificada com o êxito dos alunos, mas gostaria de ter uma gratificação material pelo seu trabalho: “A minha satisfação, com certeza. Isso aí eu vou levar para o resto da vida. Saber que um aluno meu tá tocando, fazendo sucesso, o outro ganhou um rodeio, o outro lá gravou disco, é bom demais, eu tenho orgulho. Mas e fica nisso?” (CE-FOFA, p. 16).

7.2 RELAÇÃO PROFESSOR-ALUNO

7.2.1 Equilíbrio entre a disciplina e a amizade

Ser professor envolve a relação com os alunos. No projeto Fábrica de Gaiteiros a relação professor- aluno é bastante valorizada.

Adriana ressalta que gosta do contato com o aluno: “Esse contato é muito bacana, é muito interessante. Então isso reforçou muito a questão de eu querer vir me dedicar com o tempo pra essa área do ensino” (CE-ADRIANA, p. 17).

A professora acrescenta que o seu trabalho envolve “muita psicologia”, e relata como reage quando percebe que os alunos precisam de ajuda:

Chegou uma aluna. Ela chegou chorando na sala de aula. Mas chorando muito. Eu pensei, deve ter acontecido alguma coisa, alguém morreu. Sei lá, alguém com câncer. Sei lá, uma notícia que ela recebeu no caminho. Na hora me veio mil coisas na cabeça. Botei a aluna sentada e perguntei pra ela: O que aconteceu? Me conta, o que aconteceu. O problema era o namoradinho. Eu já tive que [dizer], olha, isso vai passar, isso aí, tu vai ver que daqui um pouco tu já vai gostar de uma outra pessoa. E ela, *não professora, mas é o amor da minha vida, porque eu quero casar, por que não sei o que*. Então, entra muito a psicologia em tudo. [...] outra aluna veio me contar que ela estava se sentindo muito mal em casa em razão dos pais a chamarem de palavras que ofendiam, tipo, de burra, algumas palavras assim, elas citaram umas outras agora que eu não lembro. Rebaixando ela. Botando a autoestima dela pra baixo. Ela veio numa aula e não consegui me contar. Aí numa outra aula eu comecei instigá-la, e falei: Me conta, quem sabe eu posso te ajudar. Aí ela se abriu e falou (CE-ADRIANA, p. 23-24).

Adriana ouve ainda “alunos que optam por outro sexo” como: “[...] uma menina que quer namorar uma menina e tem um baita atrito em casa, aí eles vêm pra mim, pra conversar”. Para Adriana, essas situações requerem muita psicologia: “Tanto que um dos pais dessa, uma menina que estava gostando de uma outra menina. Ela teve fortes problemas em casa, de rejeição. E isso mexeu totalmente na cabeça dela” (CE-ADRIANA, p. 24).

Entre os alunos que a professora tentou ajudar, está “um aluno que estava se envolvendo com uma parte pesada da cidade, de drogas”:

Ele chegou e me falou na aula que ia começar a entregar droga. Foi quando eu falei pra ele: *Olha, esse caminho não vai te levar a lugar nenhum. Está cheio de câmeras pela cidade. Daqui a pouco uma câmera vai te pegar, tu vais ser preso.* Eu disse, *eu não quero te visitar num presídio.* Aí eu tento agir no psicológico deles, falei: *Olha tu és um guri bonito, pra que tu estás fazendo isso? Quem é a menina que vai querer namorar um menino drogado? Que tipo de guria tu achas que tu vais arrumar envolvido com droga?* (CE-ADRIANA, p. 24).

Na semana seguinte, o aluno de Adriana “teve problemas em casa”, e “em vez de ele ir pra rua, ele matou a aula do colégio e apareceu lá na aula de gaita”, e “passou toda a manhã”. Quando, “na outra semana, ele fez a mesma coisa”, Adriana comunicou à mãe do aluno: “Ele está falhando aula, ele falhou a aula de manhã, mas passou a manhã toda comigo. Ele fez isso por duas semanas”. Conforme Adriana, agora esse aluno “está endireitado na cabeça” (CE-ADRIANA, p. 24).

A professora acredita que os alunos possam ser ajudados por alguém “que não é da família”, e revela que atua como professora e amiga: “Então o projeto muda muito, porque tu acabas te envolvendo. Eu, pelo menos, acabo me envolvendo muito com os alunos” (CE-ADRIANA, p. 25).

Fofa considera importante ter uma posição firme frente aos alunos, e acha frustrante para o professor quando o aluno não demonstra interesse:

Porque não adianta nada ficar ali, mostra, mostra, mostra, e ele fica olhando pras paredes, quer só bobear, brincar. Também é ruim. Já xingo também. Ah, já meto o pau¹²⁵. Não quer, vai te embora pra casa, tem quem quer. Não, mas é. E é verdade [olhando para os alunos] (CE-FOFA, p. 16).

Eduardo concorda com Fofa quando diz que está ali “pra ensinar gaita, e quem está ali, está pra aprender” (CE-EDUARDO, p. 18).

Adriana avalia que os jovens “às vezes passam também dos limites deles”, por isso é importante manter o equilíbrio entre a amizade e a disciplina:

Eu tento ser a Adriana amiga que está passando alguma coisa de gaita pra eles, mas eu também, quando preciso me impor, porque são jovens, são adolescentes, eu me imponho, e aí entra a Adriana só professora, e coloco-os no lugar deles (CE-ADRIANA, p. 25).

¹²⁵ Fofa usa a expressão “meto o pau” no sentido de chamar a atenção do aluno de forma severa.

Fofa concorda com Adriana quando diz que o professor “tem que ser crítico, tem que cobrar da gurizada”. Segundo ela, “se deixar à vontade, *a la volonté*, eles vão tocar só bobagem, só o que querem, e não vão fazer o que é certo, o que tu quer que faça naquele momento”. No entanto, Fofa acrescenta que o professor “tem que cobrar, mas tem que elogiar, faz parte”, revelando: “A pessoa está ali, o esforço que está sendo colocado está sendo recompensado com elogio. Talvez uma apresentação no futuro” (CE-FOFA, p. 7).

Renato procura encontrar o equilíbrio entre a disciplina e a amizade de forma diferente, quando tenta “ser menos durão e mais amigo”. Para Renato, é importante não deixar de ser exigente, mas aprender a dosar a exigência: “Porque, daqui a pouco, essa coisa de turrão pode trancar o menino. Então, isso, eu estou aprendendo também, de dosar. É, dosar isso aí, fazer um mate¹²⁶ mais longo. Toma o mate, só vai dizendo: *oh, presta atenção aí*” (CE-RENATO, p. 33).

O relacionamento de Eduardo com os alunos é, “na maioria das vezes, como amigo, dependendo da idade”. Com “a gurizada mais velha, principalmente esses que já estão atuando na área”, ele tem “um relacionamento de colega”. Eduardo concorda com Adriana e com Renato quando diz que com “os mais novos, e [com] todos de uma forma geral, tem aquela restrição, tem que ter o limite, aluno-professor”, advertindo: “Porém é *light*. Então, tem as brincadeiras, nas aulas coletivas, volta e meia termina com um cafezinho”. O professor tem mesma opinião que Fofa quando diz que é “muito rígido na hora de estudar, e hora de estudar, é hora de estudar”, pontuando: “Liberado pra brincadeiras, é óbvio, tem as brincadeiras, tem as arriações, mas quando o assunto é sério, é sério” (CE-EDUARDO, p. 17).

Eduardo já teve “reconhecida” a disciplina que “aplica em sala de aula” quando “sai pra fora, pras apresentações” com a “piaçada”:

Eu os levo pras apresentações, e o pessoal comenta muito a respeito da disciplina musical deles. [...] Embora lá dentro da Fábrica, a gente tem um ambiente bem descontraído, familiar, nas práticas de conjunto e ensaios, e nas apresentações, tudo alinhadinho, é padrão profissional. É o mínimo que eu exijo, porque uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Treino é treino, jogo é jogo (CE-EDUARDO, p. 17).

¹²⁶ Mate ou chimarrão é uma bebida característica da cultura do sul da América do Sul. É hábito fortemente arraigado no estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chimarr%C3%A3o>, consultado em 21/10/2018.

O professor concorda com Fofa quanto ao orgulho que sente pelos alunos e menciona o seu profissionalismo durante as apresentações:

A partir do momento em que eles são chamados pra participar de um evento, passa a ser coisa séria, e essa disciplina que eles têm, musical, me orgulha muito, porque eu sempre procurei ter, procuro passar. E eu vejo que ela é bem aceita pelos alunos e ainda mais pelo público, que assiste (CE-EDUARDO, p. 17).

Fofa acha “que é bom” o seu relacionamento com os alunos. Considera-se uma professora rígida, sustenta que herdou essa pedagogia do seu antigo professor, Sadi Cardoso, e avalia que deve estar agindo de forma correta, pois os resultados obtidos são bons: “Xingo bastante. Cobro bastante. [...] É o sangue do Cardoso. [...] Funciona. Se não funcionasse, não tocava gaita. Não é por nada, mas os meus alunos são bons” (CE-FOFA, p. 19-20).

Para Silveira, “os saberes da experiência começam com as experiências feitas como aluno, onde poderá observar e refletir sobre os diferentes professores”. Segundo o autor, se nessa fase nos identificarmos “com alguma forma de *ser professor*”, é possível que mais tarde a tomemos como exemplo a seguir (SILVEIRA, 2016, p. 2).

Se Fofa teve um professor rígido (que se assemelhava ao seu avô) e teve experiências positivas, como a conquista de prêmios em concursos, é provável que assuma essa postura rígida também com os alunos.

Um aluno de Fofa, presente durante a entrevista, afirma que a professora é sincera: “Quando ela tem que brigar, ela briga conosco. Quando ela fala que tá bom, ela fala que tá bom. Quando ela fala que tá ruim, ela fala que tá ruim. [...] Oh praga, tu não sabe, imundice! [...] Funciona” (CE-FOFA, p. 19-20).

A professora admite sentir orgulho dos alunos e faz menção à participação de seus alunos no encontro anual do projeto Fábrica de Gaiteiros no qual eu estava presente:

Cezar: Tu tens orgulho dos teus alunos?

Fofa: Eu tenho, cara. Tá loco?

Cezar: Fala um pouquinho.

Fofa: Eu tenho! Os mais bonitos e os melhores. [risos] Sério! Tu foste o ano passado, no final do ano, lá, não foi? Tu estavas lá, não estavas?

Cezar: Claro, estava (CE-FOFA, p. 20).

Fofa afirma que seus alunos “mais desinibidos querem abranger mais, sair da música tradicional”, por isso buscam outros estilos musicais e outros ritmos: “Aí eles vêm, com a música no celular: *Me ensine essa música*. Aí a gente aprende”. Essa troca ajuda Fofa a manter seu repertório atualizado (CE-FOFA, p. 9). A professora enfatiza que, “com certeza”, aprende “muito” com alunos e que essa troca “existe”. Ela revela que os alunos que têm “o lado curioso de querer aprender outros estilos, outras coisas” a fazem “procurar, aprender pra ajudar”:

Como meu aluno diz: *Ah, eu quero aprender a música lá do Renato [Borghetti]*. Eu ouvi, mas não sei, não tenho o material. Ele gravou, me trouxe, nós estávamos tentando tirar. A gente estudou junto, hoje, pra passar uma música pra ele. Isso é bom (CE-FOFA, p. 21).

É possível observar durante a entrevista que a relação de Fofa com os alunos é descontraída, mas não isenta de disciplina:

Aluno: E a Fofa é muito boa de ouvido. Ela precisa de dez minutos pra tirar uma música.

Fofa: E vocês são preguiçosos, sua cambada de vadios. Eles, em vez de ficar em casa, escutando lá e tirar, não. *Fofa, eu quero tal música*. Me manda até o link. Mas vai escutar! Não, me manda o link pra eu escutar e tirar pra ele, sabe. Pô. [risos] (CE-FOFA, p. 21).

Augusto considera que “a maior experiência” que teve foi quando uma aluna em “situação de risco”, com problemas de “abandono familiar”, e “desinformação total sobre o que é ser mulher e o que é estar na vida”, com “treze anos”, o procurou:

Professor, eu estou com um problema sério em casa, [...] minha mãe não me entende, meu padrasto não gosta de mim, e eu estou indo, depois de ‘n’ crises de choro, vou morar com o meu namorado. Treze anos. Namorado militar, temporário (CE-AUGUSTO, p. 24).

7.2.2 Compromisso ético e moral

Conforme Augusto, através dessa experiência, ele teve, pela “primeira vez”, “consciência do que é ser professor mesmo”, e reconheceu que sua função “não era só ensinar o *Missionero*¹²⁷, a *Mercedita*¹²⁸. Isso com sete ou oito meses de aula na Fábrica”. O professor percebeu que é preciso “mais do que dar aula”, que “só dar aula de gaita não vai dar certo”. Augusto que se descreve como um professor “não muito ortodoxo”, pois fala “absurdos” para os alunos, “se tiver que falar”, que não se prende ao “politicamente correto”, tentou aconselhar a aluna:

Eu falei pra ela com essas palavras: Faça isso, e daqui a três anos eu vou te ver com dois filhos, lavando roupa pra fora, com o marido carroceiro, não que seja demérito pra ninguém, mas não é um padrão que tu procuras pra tua vida. Tu lidas com isso, caso só isso te aconteça, e tu és digno fazendo isso, mas não é objetivo de vida pra ninguém. Ela brigou comigo, me xingou, sumiu das aulas de gaita. Apareceu lá um mês depois, beijuda, meio de longe. Eu não me sofri e chamei-a pro assunto de novo. Brigamos de novo, brigamos uma terceira, uma quarta, uma quinta [vez], sei lá, quantas vezes mais, até no final de um ano quase desse imbróglio todo, ela foi lá se despedir de mim. *Augusto, eu vou parar, parar com as aulas. O que houve? Não nasci pra ser musicista. De fato, ela não tocava muito bem, não conseguia entender o mínimo, o básico. Até pelo problema que vivia, talvez, e pela cabeça longe do estudo. Tocou, se apresentou comigo, tenho registros dela tocando comigo, mas, na situação que ela estava comigo, não iria aprender. Eu gosto muito de ti, diz ela, e a gente está brigando muito, não vai dar certo. Te quero como amigo pro resto da vida. Vou parar. Aí parou. Perdi contato com ela por dois anos quase. No final desses dois anos, eu encontrei-a na rua, ela veio, me deu um abraço e chorou bastante, veio me agradecer por ter aberto o olho dela. Estava trabalhando, comprou uma gaita pra voltar a estudar, e tinha um cachorro que botou o meu nome. Maradona. Mas por que tu fizeste isso? Pra sempre que eu estiver triste, eu abraçar meu cachorro* (CE-AUGUSTO, p. 25).

Augusto se emociona ao falar desta que “foi a maior demonstração” que ele teve “do que é o professor”, do “efeito que o teu professorado causa em quem tu estás ensinando”, e que isso “foi o mais prazeroso”, como justifica: “Tu achas que tu

¹²⁷ Ver nota de rodapé n. 39, p. 37.

¹²⁸ Mercedita (ou Merceditas): Canção do folclore argentino, em ritmo de chamamé, composta por Ramón Sixto Ríos.

ensinas *Mercedita, Kilômetro 11*. Não, não, tu ensinas muito mais do que isso” (CE-AUGUSTO, p. 25-26).

Para Nóvoa (2017), “a qualidade do ensino implica também um compromisso ético e moral. Os professores que possuem esta integridade sentem que não podem ver um acidente e continuar. Param e ajudam” (NÓVOA, 2017, p. 1118).

Na experiência de Augusto, fica claro que o trabalho do professor não é apenas ensinar a tocar gaita-ponto. O professor, ao intervir na vida pessoal de uma aluna de treze anos que pretendia sair de casa e se casar, aconselhando-a, enfrenta o dilema de, talvez, perder a aluna, por estar em desacordo com seu comportamento. Pode perder a aluna, mas não o vínculo. Nesse sentido, sua ética profissional, em relação à ação docente, tem compromisso concreto com a educação. Augusto ensinou coisas à aluna para a vida.

Augusto afirma que aprende música com os alunos: “[...] porque cada um deles aborda o produto bruto que eu largo de uma forma. Às vezes, eu passei pá-pá-pá, e ele fez, pá-pá-pãaa, e eu achei bonito, aprendi com ele. Vou trazer pro meu toque” (CE-AUGUSTO, p. 26).

O professor acredita que trabalhar com crianças o ajuda a ser menos rígido, a sair “do mecânico” como detalha: “Aprendo a me permiti errar, porque criança erra e não dá bola. *Ah, vou fazer de novo*. Isso a gente perde um pouco. A gente cresce, perde um pouquinho do coração. Eles, não, eles têm tudo isso. Então, a criança faz com que a gente humanize o toque da gente”. Para Augusto, a criança faz o adulto sair da rigidez, vir “pro lúdico”, para o “brincar de tocar”. Ele diz que “isso passa pra quem escuta, é lógico”, e refere-se ao músico Renato Borghetti como “um grande brincalhão no palco”, como observa: “Embora seja extremamente profissional, tu vê que ele está fazendo o que gosta de fazer, tu vê que é diferente, tu vê que ele interage, ele ri com o músico dele. Isso aí, na escola mais rígida, tu perde” (CE-AUGUSTO, p. 26).

Para Augusto o mais importante é ensinar com carinho, e ressalta o laço afetivo com os alunos:

Aprendo o que mais? Aprendo a ser carinhoso. Aprendo a receber, aprendo a dar carinho. Porque a criança, ela espera isso, que tu faças com que ela aprenda qualquer coisa, desde a matemática até a música, que tu ensines com carinho, porque não é um aprendizado formal, onde o pai tem a obrigação de levar o aluno. Ele vai lá, porque ele quer. Se eu tornares esse ambiente desprazeroso, ele

não volta. Ele vai procurar outro professor, outro instrumento. E olha o crime que eu vou cometer, correndo um excelente músico em potencial por estar dando mal a minha aula. Então, eu aprendo também a ser caprichoso, me obrigo. Porque, às vezes, o cara tá cansado, o cara tá com dor de cabeça, o cara brigou com a namorada, o cara atrasou o salário. E chega lá, com quase cinco anos, no quinto ano da Fábrica em Bagé [RS], eu chego ali, tem dias que eu tenho dia ruim, mas noventa por cento dos dias liga a coisa boa, assim. Liga. Estão ali os meus alunos, e acima de tudo, estão ali os meus amigos (CE-AUGUSTO, p. 26).

7.2.3 Alunos prodígio

Eduardo destaca que, dos cinco alunos que formou em 2018, “dois já com dezessete anos, estão seguindo carreira profissional. Um tocando com intérpretes, o outro montou um conjunto de baile, e está tocando baile na gaita-ponto. Já estão iniciando a carreira profissional”. O professor diz que “tranquiliza” saber que facilitou a carreira dos alunos:

[...] tudo que eu precisei passar pra conquistar o meu espaço foi resumido pra eles através do projeto, através do meu ensinamento também. Eles conseguiram chegar, muito mais cedo que eu, no objetivo, vamos dizer assim. Aí agora é com eles (CE-EDUARDO, p. 15).

Entre os primeiros alunos de Adriana estava “um menino que era da cidade de Charqueadas [RS]”, chamado Eduardo Lopes: “Ele tinha, eu acho que oito anos quando começou a aprender”. Adriana orgulha-se desse ex-aluno que seguiu a carreira de músico: “Não foi meu primeiro aluno, mas de aluno que eu tenho particular que foi adiante, ele tá tocando até hoje, ele já foi pro ENART, se saiu bem. Ele já tocou com o Juliano Javolski¹²⁹. Mas ele atua mais no cenário sertanejo, fazendo *free* pra bandas sertanejas” (CE-ADRIANA, p. 14).

¹²⁹ Cantor e compositor de São Jerônimo/RS.

7.2.4 Relação com a família dos alunos

Adriana revela que há “situações não só com os alunos, mas com os pais também”, como conta: “Porque, às vezes, pais não entendem que o filho não está aprendendo”. A professora acha “muito desgastante” ter que “explicar que aquela criança não tem vocação pra aquilo, que não quer aquilo, que às vezes o pai quer”. Ela teve “um aluno que estava lá, porque o avô queria que ele tocasse gaita” como relembra: “E eu comecei a perceber que ele não queria. Ele chegava na aula e começava a bocejar, começava a se espreguiçar, menos tocar gaita”. A professora procurou conversar com o aluno para saber o que ele realmente queria:

[...] disse assim, a gente é amigo, eu sei que está acontecendo alguma coisa contigo. Eu sei que tu não gostas de gaita, eu disse pra ele, e tu não és obrigado a gostar de gaita, ninguém é obrigado a gostar. Tu tens que estar aqui se tu gostas (CE-ADRIANA, p. 27).

Ela menciona que o aluno “estava na escolinha de futebol, e o que ele gostava era a escolinha de futebol”, e que após uma conversa com o aluno, descobriu que ele estava sendo forçado a frequentar o curso: “[...] ele me disse: *É meu avô que quer que eu venha, ele disse que se eu não vir pra aula, ele vai me bater*”. A professora pediu então ao aluno que dissesse ao avô para passar na unidade do projeto “no final de uma aula”, para buscá-lo:

Mas tu não falas que sou eu que estou dizendo pra tu convidares ele pra vir aqui. Eu vou conversar com o teu avô, vou dizer que tu não levas jeito pra tocar gaita. Tu não tens condições de tocar gaita. Porque tu não levas jeito, porque tu tens uma vocação pra isso. Vou dizer pra ele, quem sabe então ele invista no futebol, que é o que tu gostas de fazer (CE-ADRIANA, p. 27).

Nessa “última aula”, Adriana “mais conversou” com o aluno do que trabalhou com o instrumento, e que “quando o avô dele chegou” para buscá-lo, deixou-o “lá num cantinho, como se estivesse estudando”, para poder conversar em particular com o avô:

[...] eu disse assim, olha, o aluno, ele se esforça – comecei com a conversa bem assim – eu vejo que na aula aqui ele se esforça

bastante, mas ele não consegue adquirir o conhecimento. E eu disse pra ele, quando vê, vai tomar o teu tempo de trazê-lo pra cá, porque tu tens que trazer e ficar esperando. Quando vê, ele poderia estar fazendo uma outra coisa que venha a render pra ele. Eu disse, eu já vi que ele gosta muito de futebol, e que, pelo que eu vejo, ele leva jeito. Quem sabe vocês investem no futebol, ou num curso de computação, ou numa outra área com ele. E o avô me agradeceu, entendeu de boa, levou-o pra casa (CE-ADRIANA, p. 27-28).

Segundo Adriana, dessa forma, o problema foi solucionado: “No outro dia, ele estava passando lá do colégio, eu gritei pra ele, ele me falou que estava tudo normal” (CE-ADRIANA, p. 28).

7.3 RELAÇÃO COM COLEGAS DA FÁBRICA DE GAITEIROS

As entrevistas revelam ainda que o professor de gaita-ponto desenvolve, no início da atividade docente, estratégias metodológicas fundamentadas na sua própria experiência enquanto aluno e na troca de experiências com colegas criando uma pedagogia própria, voltada para as especificidades do instrumento gaita-ponto.

Adriana relata que para compartilhar assuntos pertinentes ao projeto Fábrica de Gaiteiros, há “um grupo no *whatsapp*¹³⁰”, no qual os professores trocam “informação de muita coisa”. Essa troca de informações ocorre com os colegas com os quais tem mais vínculo: “Eu tenho alguns professores da Fábrica que eu tenho um pouco mais de afinidade. Não que [tenha] algum problema com algum outro, não”. Adriana cita o colega Claiton¹³¹, a quem conhece desde a infância:

[...] é um professor que eu conheço desde a época de rodeio, que a gente ia junto pra rodeio, na época em que a gente era adolescente. Ele frequenta a minha casa já há muito tempo, desde que eu tenho acho que treze anos, por aí, já frequenta minha casa. Então, como a gente continua nessa questão, faz a janta, faz um churrasco, se reúne, sempre acaba voltando algum assunto com a Fábrica. *Como é que está tua Fábrica, como é que está tua unidade, como é que estão indo as tuas aulas? Até a gente troca alguma coisa [...] Como é, e aqueles que não estão aprendendo, o que tu está fazendo? Acaba trocando alguma informação daí* (CE-ADRIANA, p. 26).

¹³⁰ Aplicativo de troca de mensagens escritas, áudios gravados, imagens e vídeos.

¹³¹ Claiton Scuto, professor da unidade do projeto Fábrica de Gaiteiros em Tapes/RS.

Adriana diz ainda que está “tentando [fazer] uma visita pra Fofa”, que quer “visitar a unidade dela”, e “outras unidades também” pra ver. “Assim como eles também querem visitar outras unidades, a gente tinha conversado sobre isso. Fazer tipo um intercâmbio”, conclui (CE-ADRIANA, p. 26).

Renato compartilha com Adriana que, através do “grupo de whatsapp”, ele troca “bastante ideia” com os colegas, mas adverte que “quando um grupo começa a virar com bobagem, besteira, não, não é pra isso”.

À época da entrevista, Renato menciona um evento reservado apenas aos professores que deveria ocorrer em junho: “[...] acho que a gente vai se reunir todos, [...] a gente vai trocar ideias”.

Eduardo relata que “uma vez por ano”, há um “encontro, que é com todos os alunos, com todos os professores”. E que estão tendo, “esporadicamente também”, um “encontro só entre os professores”. Eduardo compartilha com Renato que esse encontro ocorreria “em junho”. Segundo Eduardo, esse encontro objetiva “troca de ideia, troca de conhecimento, troca de repertório, e [falar] sobre as metodologias” (CE-EDUARDO, p. 16).

Segundo Eduardo, “embora cada um já conheça um pouco [do trabalho do outro] pelas conversas no grupo, pelo whatsapp” o intercâmbio de informações didáticas entre os professores que atuam no projeto é fundamental para aperfeiçoar a docência:

[...] essa troca de experiência, ela é válida, porque alguns colegas já passaram por situações que a gente vai vir a passar. Quando isso acontecer, a gente já vai estar preparado, porque a gente coletou a experiência daquele colega, através das aulas dele (CE-EDUARDO, p. 16).

Eduardo revela que no “início”, teve “dificuldade em objetivar o ensino”, porque “não tinha uma coisa fácil pra iniciante, pra passar”, e que o contato com os colegas o ajudou: “[...] com a troca, com os colegas, a gente acaba aprendendo algo que didaticamente era mais fácil do aluno chegar ao objetivo, do que o que nós tínhamos” (CE-EDUARDO, p. 16).

Para Eduardo, “essa troca de ideia entre os professores, com a experiência de cada um”, está “aprimorando o método”, e independe do tempo de atuação profissional: “Tem professores que começaram há um ano, que já me ensinaram muito. Porque já tinham uma experiência acadêmica fora da fábrica”. Entre os

colegas, Eduardo destaca Diego Granza, que ingressou há pouco tempo no projeto: “Ele era pianista, toca gaita a piano também, e faz parte de uma companhia de teatro de bonecos”. O colega que “é de Passo Fundo [RS] e vai à Lagoa Vermelha [RS], uma vez por semana”, para ministrar aulas na unidade do projeto daquele município, seria, na opinião de Eduardo, “quem didaticamente está mais bem preparado pra ensinar de todos”, porque “se formou em licenciatura mais cedo”, justificando: “Todos os métodos que eu me lembro de ter estudado no curso, ele trabalha dentro do projeto. E eu nunca me dei por conta que poderia fazer o mesmo” (CE-EDUARDO, p. 16-17).

Renato concorda com Eduardo quando diz que aprende com os colegas do projeto Fábrica de Gaiteiros através da “troca de repertório”, e cita o colega Gustavo Almeida, da unidade Blumenau/SC:

[...] ele tem um repertório bem legal de gaita-ponto. Por mais que o repertório que ele tenha estudado, tenha sido bem específico pra Vacaria¹³². Ele tocava gaita piano, é campeão mundial da gaita piano em Castelfidardo¹³³, e estudou gaita-ponto bem específico pra Vacaria, só que o repertório que ele estudou é um repertório do Edilberto¹³⁴, muito legal o repertório, pra oito baixos inclusive (CE-RENATO, p. 32).

Renato tem o hábito “de escutar e tirar” as músicas, e “ter a referência” do colega Gustavo Almeida no projeto torna “muito mais fácil”, já que: “É um menino que pode ensinar muita coisa legal” (CE-RENATO, p. 32).

Augusto diz que “é recompensador” ver seu trabalho reconhecido pelos colegas, pelos quais tem admiração e com os quais troca informações:

[...] ver os colegas como o Eduardo Vargas, eu tenho uma admiração enorme pelo Eduardo, também trocar informações com o Eduardo, e ver que ele aprova também o meu trabalho, da mesma forma que eu aprovo e bato palma pro dele. [...] O Renato Müller que é um animal como músico, um cara que tem uma sacada, [...] o Müller também vê meu trabalho e curte. E os outros colegas, a Adriana, eu tenho um carinho especial pela Adrianinha também, todos eles. Então isso aí é legal (CE-AUGUSTO, p. 24).

¹³² No Sul do Brasil há festivais de música que também são chamados de rodeios. Os estudantes de gaita-ponto estudam repertórios específicos para participar desse tipo de concurso de instrumentistas. Dentre esses concursos, o concurso de gaita-ponto do Rodeio Internacional de Vacaria/RS é um dos mais importantes.

¹³³ International Accordion Prize of Castelfidardo, Itália.

¹³⁴ Edilberto Bérnago, acordeonista de São Gabriel/RS.

7.4 CONFLITOS E DILEMAS DA PROFISSÃO

7.4.1 Com alunos e pais

Ao analisar o interesse dos alunos para o curso de gaita-ponto, Adriana faz uma comparação com os cursos de idiomas, e observa que “manter o aluno por um bom tempo no curso de gaita é bem complicado”:

Eu acredito que uma pessoa que vai procurar um curso de alemão, procurar com você, ele já tem um outro objetivo à frente, que seria estudar na Alemanha, ir pra lá, então ele sabe que pra ele chegar lá, ele precisa passar por esse curso. Independente do tempo que vai demorar o curso, se vai ser um, oito meses, um ano, não sei, [...] ele sabe que vai ter que passar por aquele processo, pra aprender, pra ir pra lá. E quando chega na gaita, não (CE-ADRIANA, p. 9).

Conforme a professora, a motivação às vezes parte da família, e não do aluno, ou a motivação não está ligada ao interesse pelo instrumento: “Alguns vão porque o pai quer, outros, o avô, outro, a mãe, outros é porque eles estão lá pra passar o tempo”. Adriana observa que, no momento em que é exigido o comprometimento com o estudo, alguns alunos tendem a desistir: “Até cada um descobrir que aquilo possa ser uma vocação, muitos acabam desistindo. Porque às vezes um faz um mês de aula, vê que é difícil, que não é tão fácil de aprender, já desiste, vai embora” (CE-ADRIANA, p. 9).

Adriana reflete que os desafios enfrentados pelos alunos no início da aprendizagem de gaita-ponto vão desde a dificuldade em manter a regularidade do estudo até dificuldades encontradas em conciliar o estudo com outros interesses que surgem na adolescência:

Os meus é assim, eu acho que é igual a todo o processo. Alguns veem que não é tão fácil assim aprender, porque é uma coisa mais complexa, precisa estudar em casa, precisa tirar horas pra ensaio, precisa de uma dedicação. Se entrarem vinte [alunos] hoje, ao longo do tempo, um vai sair por isso, porque não quer se dedicar, acaba pesando, [...] acaba vendo a gaita como um instrumento chato. Outros, porque não querem realmente, não tem vocação, não conseguem aprender. Outros, porque estão na fase de namorar. Essa fase eu acho a pior de todas: a adolescência. Porque eles se

voltam hoje muito pra internet, *facebook*, *whatsapp*, e outros aplicativos de namoro, relacionamento (CE-ADRIANA, p. 9-10).

A professora acredita que a “idade problema” começa por volta de “quatorze” anos: “Treze já começa a ter uma mudança, e nos quatorze já começa a ficar bem nítida essa mudança”. Ela acha “precoce” esse comportamento dos alunos, mas diz que, onde leciona, é a “realidade”, e que se preocupa “em achar atrativos pra eles, pra que eles não se percam no caminho” (CE-ADRIANA, p. 10).

Adriana acha que a interferência externa pode representar “um fator negativo pra aula”, e detalha: “[...] tem aquele caso assim, arrumou uma namoradinha, e a namoradinha acha que gaita não tem nada a ver, não é a música que está no momento” (CE-ADRIANA, p. 10). Segundo ela, há ainda “a dificuldade dos alunos mesmo”, que é “de conseguir prendê-los a um instrumento”, pois: “[...] hoje em dia, vai conseguir se destacar só aquele que quer muito mesmo, que nasceu pra ser gaiteiro”. Para ela, “tem uns que tem talento, mas por falta de dedicação acaba travando, e vai muito lento”, e “isso até desmotiva o professor, às vezes”:

[...] o que cansa não é o aluno que aprende rápido, o que cansa é o aluno que custa aprender. Porque tu chegas lá, às vezes tu não tens o que passar, tu tens que ficar esperando ele ensaiar, dando uma corrigida, aquilo cansa. Agora, quando chega um aluno que pega rapidinho isso não cansa. Quando vê, passou o tempo muito rápido (CE-ADRIANA, p. 22-23).

Sobre a questão dos alunos indecisos, pouco motivados, Renato relata experiência semelhante à Adriana: “Parece que não é isso que querem. Parece que estão ali por conta do pai, parece que quem quer é o pai”. Nesses casos, Renato tem receio de “estragar” o aluno: “Então, esse ano, eu já entrei com outra mentalidade, porque cada um tem seu tempo. Não adianta querer forçar” (CE-RENATO, p. 1).

Renato adverte que é possível o professor se enganar, pois alguns despertam tardiamente. Ele lembra que no “primeiro dia de aula”, teve um aluno que “ficou dois meses” e depois “foi fazer capoeira”, como recorda: “Mas foi bem interessante. É aquela aula que tu já vê se o menino vai, ou não vai. Impressionante, na primeira aula, tu já sabes como vai ser”. No entanto, Renato conta que outro aluno o surpreendeu positivamente: “Eu já tive aluno que eu disse, bah, não vai dar. Eu dizia pra mim, não dizia pra ele, não vai dar. E, daqui a pouco, desperta e tu, olha aí cara!

De onde é que vem? Por que é que vira? Não sei. [...] Às vezes, tu se engana. Eu já me enganei umas vezes” (CE-RENATO, p. 20-21).

Ao analisar o interesse dos alunos, Renato Müller observa que, “como professor de um instituto do Renato [Borghetti], os pais [lhe] dão credibilidade”, e isso acaba refletindo na “criança também”, e acrescenta:

[...] o projeto também é uma renovação de público do Renato [Borghetti], porque as crianças, às vezes, não sabem quem é o Borghetti. Os pais sabem quem é, claro que a criança passa a saber quem é o Borghetti, começa a ver o Borghetti na TV, começa a ter referência do Borghetti (CE-RENATO, p. 34).

Segundo Renato Müller, as crianças passam a ver em Renato Borghetti um ídolo, e, com isso, “dão credibilidade” ao professor, “porque tu estás dando aula na instituição dele. Isso é legal” (CE-RENATO, p. 34).

7.4.2 Desafios didáticos e institucionais

Um dos dilemas encontrados pelos professores é a questão de estabelecer uma concepção de uma didática favorável para o aprendizado dos alunos.

Augusto, que é formado em Educação Física, diz que “sempre [foi] um cara muito pouco paciente”, detalhando: “[...] fui um cara irritadíssimo bastante, e me vi dando aula pra criança nos estágios de faculdade. Vou matar tudo enforcado numa trave, não vou conseguir”, pensava. Mas ressalta que aprende com os alunos a “ser paciente, porque a criança é paciência” (CE-AUGUSTO, p. 18). Adriana compartilha com Augusto que “tem que ter muita paciência, saber lidar com situações”, pois os alunos “te sugam, às vezes” (CE-ADRIANA, p. 27). Eduardo afirma que “hoje, são muito poucas as dificuldades por causa desse processo de desenvolvimento da metodologia, hoje está mais fácil”, mas que “no começo, o que dificultava muito era [sua] falta de paciência” (CE-EDUARDO, p. 13).

Questionado sobre quais dificuldades são enfrentadas na atuação como professor, Renato avalia que lhe “falta um pouquinho de didática. [...] Eu acho que é paciência. Às vezes, um pouco de paciência”. O professor admite que foi “muito mal acostumado com a primeira turma”, e tende a comparar os alunos: “Era uma turma

muito boa. E tem dois meninos que estão comigo ainda. Acho que são os meninos que tu viste tocando Invenção nº 1¹³⁵. Muito bons aqueles dois meninos. E eu fico esperando o mesmo dos outros”. Renato reforça que está atento a esse comportamento que não considera didático: “E não é por aí. Daqui a pouco, eu vou ter uma turma igual daqui a dez anos, não sei. Mas eu já estou trabalhando isso. Eu estou trabalhando essa..., não sei se isso é uma dificuldade” (CE-RENATO, p. 25-26). O professor diz que está “mais tranquilo”, está “mudando a [sua] forma de ver um menino de sete, oito anos”, e não está “se estressando muito”, como explica: “[...] estou cevando um mate mais comprido, estou vendo eles, fico corrigindo, olha aqui, presta atenção ali” (CE-RENATO, p. 2).

Fofa acredita que “muita gente que toca maravilhosamente bem, não sabe passar. Não tem a didática de ensinar”. Ela conta que, em conversa com o mentor do projeto, Renato Borghetti, incentivou-o a atuar também como professor de gaita-ponto: “E eu disse, mas por que tu não ensinas já que tu estás inventando esse projeto? Tu tocas gaita. Nada melhor que tu dares aula pros teus alunos”. Segundo Fofa, o músico teria respondido que toca gaita, é gaiteiro, mas não é professor. E que não sabe, nem tem paciência para dar aula. Fofa concorda: “E realmente não tem mesmo. Não tem tempo, não tem paciência” (CE-FOFA, p. 12).

Sobre a questão dos desafios institucionais, Renato, que trabalha em uma unidade do projeto vinculada ao SESC, afirma que tem dificuldades “com a administração, porque agora mudou toda a equipe”.

Renato sente falta de estrutura e administração adequadas às aulas de música. Ele observa que trabalha “no setor de eventos”, e que “lá não é um ambiente pra aula de gaita-ponto”, pois “é num hotel¹³⁶”, complementando: “Me falta um quadro pautado. Faltam pessoas que entendam que música, não só de música, arte em geral” (CE-RENATO, p. 26).

O professor avalia que, “o SESC é uma instituição burocrática pra caramba”, e que “burocracia só prejudica”, e detalha: “Talvez não seja burocracia, acho que é a coisa humana do SESC. É uma coisa muito humana, a música é uma coisa muito humana. Aí tu vires com: *Ah que tu não podes isso, tu não podes aquilo, tu não*

¹³⁵ Composição de J. S. Bach.

¹³⁶ A unidade da Fábrica de Gaiteiros vinculada ao SESC, em Porto Alegre/RS, funciona dentro da sede campestre da instituição, onde localiza-se um hotel.

podes aquele outro. Poxa, cara! Isso... [mostra como se tivesse uma dor no peito], sabe” (CE-RENATO, p. 26).

Renato enfatiza que a burocracia limita a sua autonomia: “Tu não podes ter chave daquilo, tu não podes aquele outro. Agora, por exemplo, me transferiram de sala. E sabe aquela coisa que não tem conversa, vai pra lá. Meus instrumentos, se eu não pegasse duas cadeiras, estariam no chão. Esse tipo de coisa” (CE-RENATO, p. 27).

O professor reclama que seus colegas, no SESC, “são pessoas que trabalham em eventos”, mas que esses eventos não são de música: “É evento da Sky, evento de não sei do que. Eu sinto muita falta disso, [...] de pessoas que sejam dessa área” (CE-RENATO, p. 27).

Para Renato, o ambiente não é favorável ao trabalho com a música, como detalha:

[...] volta e meia, eu mando as tablaturas, partituras para o setor de eventos, que é onde eu posso pegar as cópias. Quando eu chego pra pegar, pra pedir uma cópia, uma pessoa sente o prazer de me dizer que não tem sistema. Parece que está sentindo um prazer de não me dar uma folha, porque não tem sistema. Sabe, esse tipo de clima (CE-RENATO, p. 27).

Em algumas unidades como em Porto Alegre/RS, onde Renato trabalha, o projeto atende alunos que se deslocam mais de 50 km para terem aulas. Por isso Eduardo acredita que “quem vê de fora o projeto gostaria de ter uma unidade mais perto, ou ter mais unidades”, e pontua que há “cento e vinte e quatro cidades esperando” para participar do projeto:

Porque tomou uma proporção muito maior do que o próprio Renato [Borghetti] imaginou que tomasse. Hoje, a gente está com cerca de quinhentos, seiscentos alunos. Onze unidades, nove no Rio Grande do Sul, duas em Santa Catarina. Então, a proporção já está quatro vezes maior do que ele esperava que tivesse. E não tem como alastrar mais que isso (CE-EDUARDO, p. 17).

O professor defende a efetividade do projeto, quando diz que não tem “uma ressalva a fazer a respeito”, declarando: “Todos os professores que são convidados, eles são qualificados pra função. Poderia melhorar? Eu acredito que pra quem faz parte do projeto, não tenha nada, assim” (CE-EDUARDO, p. 17). Eduardo

acrescenta que tem “sorte de fazer parte de uma unidade que é um ambiente de interior”, e justifica: “Eu já não tenho aquela preocupação que a gente tem hoje em escola pública de ter que educar o aluno antes de ensinar” (CE-EDUARDO, p. 18).

Adriana, ao analisar a “dificuldade econômica”, observa que se preocupa com a “estabilidade do projeto”, especialmente “quando muda de gestão” na prefeitura: “Com a crise que está no país, tudo dificulta mais. [...] às vezes, dificuldade da prefeitura custear o meu pagamento. Isso, claro, gera uma preocupação, gera um certo estresse” (CE-ADRIANA, p. 22).

A professora revela que “a prefeitura quer e faz de tudo pra manter o projeto”, mas que “devido às dificuldades de verbas e recursos que entram para o município, nem sempre eles conseguem manter os [seus] pagamentos em dia”:

Isso, às vezes, gera estresse até em questão de, de repente, ter que parar uma semana. Não vou por falta de recursos meus, porque eu acabo botando às vezes recursos meus pra ir dar aula (CE-ADRIANA, p. 22).

Fofa avalia que faltam instrumentos na sua unidade:

Agora, aqui, eu tenho oito [gaitas-ponto]. Eu comecei com duas. Depois veio pra quatro. Aí eu brigava, subiu pra seis. Aí eu briguei, veio, mas tudo na briga. [...] Eu sempre brigo. A briga era pra ter os instrumentos (CE-FOFA, p. 18).

Fofa acredita que o fato de não serem disponibilizados mais instrumentos, pode ser consequência do aumento no número de unidades do projeto:

Agora a produção [de acordeões] está devagarinho. Acho que é duas, três no mês. Mas já esteve a fuzel¹³⁷. Aí começou a lançar pra outros lados. Foi onde começou a abrir as escolas. Já tem cento e poucas gaitas. Bah, é gaita! (CE-FOFA, p. 19).

Conforme Fofa, oito instrumentos não são suficientes para atender o contingente atual de alunos na unidade Guaíba/RS, de forma que, com mais instrumentos, facilitaria o empréstimo, o que seria um estímulo para os estudantes de gaita-ponto:

¹³⁷ Expressão usada no sul do Brasil no sentido de muito bom, de alta qualidade.

[...] a gente precisa incentivar essa gurizada, porque tem uns que vêm aqui, fazem aula, e acabam não vindo mais, porque não tem incentivo. Além de não ter na família, tem uns que não podem comprar a gaita, não tem como estar vindo aqui pra treinar. Aí empresta uma vez, demora pra pegar de novo. É pouco instrumento (CE-FOFA, p. 18)

A disponibilização de mais instrumentos poderia ainda facilitar as apresentações dos alunos, acrescenta Fofa: “*Ah, eu vou tocar em tal lugar, eu preciso de dez guris. Eu te levo dez guris, eu preciso de dez gaitas*” (CE-FOFA, p. 18).

7.5 *PERFORMER* versus/e PROFESSOR

7.5.1 Importância da *performance*

Os entrevistados desenvolveram suas carreiras artísticas antes de se tornarem professores. Eles avaliam a importância da atuação artística e contam como conciliam as atividades de *performance* com a docência.

Renato não tem problema em conciliar as aulas com os projetos de *performance*: “Consigo, consigo. Volta e meia tem uma coisinha, outra, mas da forma que a coisa está andando aí...”. O músico destaca que o problema maior está “na questão da valorização”, porque “está difícil as pessoas chamarem pra tocar”, como explica: “Não sei o que está acontecendo, acho que é crise mesmo”. E diz que “desejaria estar tocando um pouquinho mais”:

Da forma que está, não estou precisando remarcar aula, por exemplo, porque tive que sair pra tocar. Seria ótimo fazer isso. Nunca tive problema com isso. Mas acho que do jeito que está, está bom. Poderia ser um pouquinho mais, assim tocar por fora (CE-RENATO, p. 38-39).

Para Renato, é uma “necessidade” continuar atuando como *performer*, mas ele acredita que o mercado está “parado”:

Eu preciso tocar em projetos, coisinhas diferentes. [...] Nem que seja pra pegar e tocar um Tio Bilia, qualquer coisa, preciso sentar num lugar e tocar. [...] Eu acho que até a atuação como instrumentista, está tranquilo, está boa a dinâmica. Poderia ser um pouquinho mais, mas está tudo parado (CE-RENATO, p. 38-39).

Augusto ressalta que o projeto Fábrica de Gaiteiros lhe proporcionou “uma visibilidade muito maior”, pois ele “estava mais inserido dentro, na noite, como músico de sertanejo universitário, tinha parado um pouco com baile, e [estava] mais em festivais”. O músico destaca que o projeto deu-lhe oportunidade de tocar com o maior intérprete da gaita-ponto no mundo, Renato Borghetti: “Me deu a liberdade de amigo com ele, e me fez aprender com ele, me fez fazer show com ele aqui em

Bagé [RS]”. Para Augusto, a atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros representa “um divisor de águas”:

Foi a primeira vez que eu consegui cem por cento me sustentar com música. A gente que é músico quer ser músico, ponto. Não quero ser do Banco do Brasil e, nas horas vagas, tocar música. Não. Então, através da Fábrica, e do indireto que a Fábrica me deu, hoje, eu vivo cem por cento da música, e vivo relativamente confortável (CE-AUGUSTO, p. 38-39).

Fofa diz que não se considera artista e ressalta a importância em “trabalhar com os pés no chão”, justificando: “Se eu tenho algum respeito no meio tradicional da música, é porque eu construí concorrendo e ganhando. Fofa no rodeio, Fofa pra lá, mas por isso, não sou artista”. Para ela, as referências artísticas são importantes, mas todos estão no mesmo nível:

Tem gente que é deslumbrado, porque faz parte do projeto com o Borghetti. Todo mundo é igual. Borghetti é um ser humano igual. Tu és um ser humano igual. Eu admiro a tua trajetória, me espelhei, porque eu te ouvi, os teus discos, quando eu comecei. Tu já estavas tocando. Tudo que estava na minha frente eu escutava, eu era assim. O Renato [Borghetti], o outro, então, minha nossa senhora. Eu respeito tua trajetória, mas todo mundo é igual (CE-FOFA, p. 24).

Renato e Augusto têm em comum a participação em bandas de baile, antes de atuarem como professores de gaita-ponto. Renato recorda que “com dezoito, dezenove, já tocava baile”, como recorda: “Nós tínhamos um grupo. O Samuca¹³⁸ inclusive tocava junto”. Com o grupo chamado “Criado em Galpão”, Renato atuou por “quatro anos”. Mais tarde, por volta de 2000, veio tocar forró em Porto Alegre: “Aí fiquei meio de *free-lancer*. Depois voltei a tocar baile, vanerão. Fiquei um ano e pouquinho”. Nesse período, o grupo, ainda com os mesmos integrantes, adotou outro nome: “Deu uma treta na época com um grupo com o mesmo nome. Aí a gente parou, voltou...” (CE-RENATO, p. 10-11).

Na época em que Augusto conseguiu “achar tempo”, e se “achar capaz” para lecionar gaita-ponto particular, ele também “tocava baile”. Essa fase coincidiu com o período em que Augusto estava na faculdade: “E, também, já estava começando a respirar os primeiros fenômenos do sertanejo universitário” (CE-AUGUSTO, p. 18).

¹³⁸ Samuca do Acordeom, acordeonista de Santo Antônio da Patrulha/RS.

7.5.2 Ser professor

Fofa resume o ser professor no significado que “teve Sadi [Cardoso]” para ela. Ela acredita que “a imagem que vai ficar” dela, é a da professora que começou o projeto, começou a ensinar “a gurizada”, há muitos anos atrás: “Como uma baixinha xarope, ensinando a tocar gaita. Vai ficar na cabeça, na história, alguma coisa vai ficar. A nossa contribuição instrumentalmente falando” (CE-FOFA, p. 21).

Augusto, que no momento da entrevista, já era professor há “dez anos, no mínimo”, comenta que a sua experiência na educação física é aproveitada nas aulas de música, pois, para ele, “ser professor é um ato só. O compromisso é o mesmo”:

Vai variar a disciplina e a metodologia. Mas ser professor, o compromisso moral de ser professor é um só. Tu te dá a dimensão, saber se dar a dimensão do teu trabalho quando tu forma cidadãos, é um trabalho só. Eu estou formando cidadãos com uma noção espacial do corpo, como cidadãos plenos na música (CE-AUGUSTO, p. 23).

O comprometimento e a responsabilidade moral do professor aparecem como tônica no depoimento de Augusto:

[...] a gente tem que ser da praticidade. Não adianta a gente fazer o nosso mate, e dar aula tipo bicho, e faltar, e dar desculpa. A nossa classe é massacrada pela falta de responsabilidade. É massacrada por ir tocar com um copo de cerveja na mão. Vamos parar pra pensar nisso. Não adianta tu reclamar por cachê, reclamar por preço na tua escola de música, se a gente não estiver fazendo a nossa parte. A gente está trabalhando com criança, se a gente for poluído trabalhar, a gente polui a criança. E aí, quem vai cuidar da gente na velhice? Eu estou falando da Fábrica, porque vejo a Fábrica. Olho o que a gente está fazendo na Fábrica, e deu certo (CE-AUGUSTO, p. 28).

Augusto defende a importância da música e da arte na educação. Para ele, o trabalho que estão fazendo no projeto Fábrica de Gaiteiros é “um baita caminho”, e o jovem que permanece nesse caminho “está salvo”:

Não precisa ser na gaita-ponto. Põe seu filho na música, no esporte, ou [em] qualquer forma de arte. [...] Não consigo imaginar um político corrupto que estudou música quando pequeno. Não consigo imaginar. Para mim, essa criança está salva. Então, vamos voltar

para música como valor principal. É tão importante quanto a medicina, quanto a engenharia que faz o prédio, edifica a alma da gente. É um elogio a essas profissões. Como um advogado, ela nos julga, a música nos julga como pessoa e nos devolve como cidadãos a sociedade. Tudo está dentro da música, e a música está dentro de tudo. Então, vamos voltar de cabeça na música. No desenho, na escultura, na pintura, em tudo. Na dança, a dança é maravilhosa. A gente está muito no valor do status e perdendo um pouco da ética das coisas. Se tu entrares com o devido respeito pela arte, porque a gente tem que ter respeito, a ética vem por consequência. Tu estás vendo o teu colega desenvolver um trabalho bacana, tu não vais conseguir derrubar ele, não acredito. Ou sou muito ingênuo em pensar assim, mas é o que eu penso (AUGUSTO, p. 28-29).

Nóvoa (2017) destaca que “nada substitui o conhecimento”, mas o conhecimento de que um professor de gaita-ponto necessita é diferente daquele que se exige a um especialista em gaita-ponto. Não é um conhecimento menor ou simplificado. É um conhecimento diferente, ancorado na compreensão da disciplina (música), da sua própria história, dos seus dilemas e, acima de tudo, das suas “potencialidades para a formação de um ser humano” (NÓVOA, 2017, p. 1116).

Acredito que os professores do projeto Fábrica de Gaiteiros não são especialistas em música enquanto disciplina, nem em gaita-ponto enquanto instrumento, mas estão ancorados na história desse instrumento, vivenciam e conhecem os dilemas da comunidade em que estão inseridos, e, com sua experiência, podem promover as potencialidades dos alunos para a formação de um ser humano.

Para Eduardo, a profissão professor precisa estar vinculada à habilitação para ser professor, obtida em um curso superior. Ele conta que: “[...] conhecidos [seus] de anos, quando [o] procuraram pra [ter] aula de gaita, não sabiam que [ele] era professor também”. Pois, com a questão de ele disponibilizar boa parte do tempo para o projeto Fábrica de Gaiteiros, não divulgava que ministrava aulas particulares. Eduardo enfatiza: “[...] até porque, como eu já te disse inicialmente, eu não me considero um professor” (CE-EDUARDO, p. 10).

Conforme o professor, no momento, ele é um licenciando: “Não sou licenciado. Daqui um ano, eu posso dizer que sou professor de música, através do meu instrumento de origem. No início do ano que vem, vou estar colando grau. Estou quase finalizando” (CE-EDUARDO, p. 10).

Será que a licenciatura resolve? Ninguém se torna professor a partir do momento em que conclui a licenciatura, assim como ninguém se torna professor de

gaita-ponto de um dia para o outro, ou no momento que passa a atuar no projeto Fábrica de Gaiteiros. Esse processo se dá durante toda a trajetória profissional, começando com as experiências como aluno, somadas ao conhecimento acumulado ao longo da vida.

7.6 APRENDIZAGENS NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS E CARREIRA

Os relatos mostram ainda que a consolidação da atividade docente através do projeto permite ao músico um aprimoramento e um planejamento da sua carreira.

Eduardo enfatiza que sempre procurou se valorizar em primeiro lugar e buscar retorno, “não através da música, mas através da gaita”. O músico pontua: “Eu digo que eu vivo de gaita, não vivo de música”. Eduardo exerceu outras funções profissionais, que não a música, mas foi através do projeto Fábrica de Gaiteiros que conseguiu ‘viver de gaita’:

Eu cheguei a trabalhar de carteira assinada em outro serviço, pra poder me manter, mas sempre tocando. Tive uma empresa própria também. Aí resolvi parar, sair do serviço, e me manter até onde desse, foi quando eu recebi uma ligação do Renato [Borghetti], dizendo que estava para abrir uma unidade [do projeto] na Barra [do Ribeiro/RS], então tinha só a de Guaíba [RS] (CE-EDUARDO, p. 12).

Ele se sente “realizado” como professor do projeto Fábrica de Gaiteiros, e destaca que o projeto contribuiu para a organização da sua carreira:

A minha vida teve dois momentos. Até a entrada no projeto, e antes da entrada, foi o divisor de águas pra mim, o projeto. A questão da profissão, estabilidade financeira, família, tudo veio com, depois do ingresso à Fábrica de Gaiteiros (CE-EDUARDO, p. 18).

Experiência semelhante é relatada por Renato que decidiu abandonar a atividade profissional regular (emprego fixo) para dedicar-se à *performance* musical (à carreira artística):

Eu trabalhava de *officeboy* numa empresa de motos em Santo Antonio [RS], representante da Honda. Falei com o meu patrão: Vou

sair, quero tocar. E fui tocar. Ele me deu o maior apoio. *É isso que tu gosta, mesmo? Gosto. Então, vai* (CE-RENATO, p. 11).

Eduardo, que também atua como produtor musical, tem que alternar “entre as aulas, o ensino de música, e a parte da produção musical e executiva para outras bandas”. Por isso, às vezes, tem uma “agenda tumultuada” (CE-EDUARDO, p. 19).

Adriana quer se dedicar mais “à área do ensino”, e que descobriu isso a partir da atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros: “Porque é uma coisa que eu gosto de fazer” (CE-ADRIANA, p. 17).

Para Adriana, a motivação em participar do projeto Fábrica de Gaiteiros está ligada aos seus planos de investir mais na área da docência em música:

Porque eu já estou pensando hoje mais longo tempo, mais pra frente. Estou pensando que eu tenho meu trabalho solo, as apresentações, um show aqui, outro lá, enfim. Mas que para o futuro eu quero ser professora. Quero expandir essa área de professora (CE-ADRIANA, p. 17).

Entre as atividades que Adriana desenvolve na área da docência em música está um curso para “pessoas da melhor idade” que teria início no “dia 23 de abril [de 2018]”. Esse curso seria oferecido “em parceria com o Tênis Clube Butiá, da cidade de Butiá [RS]” aos “associados do grupo deles da melhor idade”, para participantes “a partir dos quarenta anos” (CE-ADRIANA, p. 18).

Adriana observou que “tem muito mercado de ensino, ideias, propostas e projetos buscando o jovem, ou dando oportunidade para os jovens, mas para as pessoas de mais idade não tem”: A professora revela que “tendo contato com pessoas de mais idade, conhecendo melhor a vida deles”, percebeu que há muitas pessoas que entram em depressão por falta de ter uma atividade, porque têm muito tempo de sobra: “A cabeça parada, acaba pensando muita coisa que não deve também”. Ela pontua que nas atividades oferecidas para essa faixa etária, “geralmente, tem muita oficina de pintura”. Mas, “pra música, não tem [cursos]” (CE-ADRIANA, p. 18-20).

A partir dessa preocupação, Adriana teve a ideia do projeto que tem o título “Dê-lhe gaita”, no qual pretende oferecer uma “reciclagem” para “aqueles que já tocam gaita piano”, abordar a “parte dos baixos”, fazer “alguma correção de nota”. Na primeira hora, Adriana vai ensinar quem quer aprender a tocar gaita-ponto:

“Vamos fazer uma officininha ali e aprender os primeiros passos. Vai ser um curso de duração de oito meses, depois, quem quiser, a gente segue no próximo ano, 2019”. As aulas serão coletivas, e será abordada ainda “a parte teórica da gaita-ponto”. Na segunda hora do curso, Adriana quer fazer “uma integração”, como detalha: “[...] vou fazer um questionário com eles: O que eles pretendem das aulas, o que eles buscam ali, o que eles esperam de mim. E nessa segunda hora, a gente decide, por exemplo, hoje vamos fazer a música *Asa Branca*, aí todo mundo tenta tocar junto também” (CE-ADRIANA, p. 19-20).

Adriana pretende dar continuidade às oficinas que está “começando a criar”, e “manter o foco no ensino do pessoal da terceira idade”, assim como continuar o trabalho “com o pessoal do CRAS e do CAPS, que vai ser uma atividade nova”, declarando: “Eu espero que daqui a dez anos essas oficinas já tenham crescido, tenham se estabilizado mais para que eu consigamantê-las”. Adriana almeja ser reconhecida como uma boa professora: “Por isso eu quero estudar mais, para estar sempre à frente do que eu possa passar”. Adriana consegue se imaginar como professora “a vida toda”, pois já colocou “isso como objetivo” (CE-ADRIANA, p. 31-32).

Augusto gostaria de trabalhar na formação de professores. Ele imagina o projeto como um multiplicador de docentes com unidades instaladas em diversos municípios:

Eu imagino que o projeto um dia vai tomar uma dimensão ainda maior. [...] imagino que nós, professores de hoje, seremos coordenadores regionais de amanhã, e os meus alunos, os alunos do Renato Müller, do... serão professores nas cidades da volta. Era o que eu queria (CE-AUGUSTO, p. 27).

O desejo de Augusto é que “em Bagé [RS] tivesse cinco, dez cidades da volta”, onde cada aluno seu coordenasse um núcleo da Fábrica de Gaiteiros: “[...] e a gente ficasse como o famoso vaqueano velho tomando conta dessa gurizada, mas eles já como professores” (CE-AUGUSTO, p. 27).

Fofa revela que planeja deixar o projeto “num futuro bem próximo”, justificando: “[...] quando chega num estágio assim que tu não tens mais... A gente começou junto, mas parece que chegou a hora. Eu não tenho mais o que fazer, eu não tenho mais o que oferecer” (CE-FOFA, p. 14).

Os motivos que levaram a essa decisão são “um bolo de coisas”, é “um somatório”. Entre os objetivos dessa nova fase estão melhorar a renda e fazer outras experiências profissionais:

Fazer outras coisas, mudar o ramo, arejar a cabeça. Melhorar os pila¹³⁹, porque tu estás anos ali numa coisa que não te dá o retorno financeiro que tu esperas. Então tu és obrigado a sair pra outras coisas. [...] quero reduzir a minha carga horária para eu ter tempo de me dedicar às minhas aulas particulares, que é o que dá melhor (CE-FOFA, p. 14).

Além de investir mais nas aulas particulares, Fofa quer se dedicar à *performance*: “Tem o grupo de mulheres, tem o grupo de música de MPB do qual eu estou fazendo parte. Tem um grupo aqui de uma cantora que gosta de cantar MPB, Elis, essas coisas” (CE-FOFA, p. 14).

A professora destaca a importância das atividades profissionais fora do projeto, e define sua participação no projeto como temporária:

Eu quero me dedicar para essas minhas coisas. E isso é meu. O projeto não é meu, é do Renato [Borghetti]. Eu contribuí enquanto deu, e se eu morrer hoje, amanhã é dois dias, entendeu? Não vai fazer diferença. Se eu sair daqui, amanhã tem outro professor, e a coisa vai andar. Eu tenho que cuidar da minha vida (CE-FOFA, p. 15).

Enquanto alguns professores do projeto já têm planos de atuação profissional para o futuro, Fofa diz que, “profissionalmente, é difícil” imaginar o que poderá estar fazendo daqui a dez anos: “Não sei o que eu espero daqui a dez anos. [...] Não me vejo em lugar nenhum” (CE-FOFA, p. 23).

A professora cogita até mesmo transformar a atuação profissional na música em *hobby*, pois acredita que cumpriu sua missão:

Porque a gente chega num ponto, eu não sei como foi contigo, mas parece que tudo passa. Passou, está chegando a hora de parar, encerrou. A minha contribuição enquanto professora, no caso, instrutora de gaita, está passando, já não vou querer mais, e vou deixar minha gaitinha lá pro meu consumo. Estou parando. Deixa para os outros. Penso assim (CE-FOFA, p. 24).

¹³⁹ Expressão usada por Fofa no sentido de melhorar o salário.

De forma semelhante a Augusto, Fofa acredita que seus alunos possam futuramente assumir a função de professores:

É como uma pessoa que está numa empresa há cinquenta anos, está aposentada, não dá lugar para os novos. Eu penso que uma hora eu vou ter que fazer isso. Daqui a pouco tem os guris que estão aí avançados. Deixa os guris. Salto fora (CE-FOFA, p. 24).

Pensando nas atividades que gostaria de desenvolver no futuro, Fofa destaca que gosta muito “de tudo que lida com as mãos”:

Eu tenho muita vontade de fazer um curso de massagem, de shiatsu. Tenho. Só que o meu poder aquisitivo não deixa, porque é caro. De repente, não é tanto, mas eu não tenho como fazer isso agora. Mas eu me vejo fazendo isso também. Adoro. Gosto muito disso (CE-FOFA, p. 24).

Para Eduardo, “é óbvio” que ainda vai atuar como professor de gaita-ponto por muito tempo: “[...] porque é o que eu descobri que sei fazer, então não adianta tu fugir de uma coisa que é pra ti”. Quanto à participação no projeto Fábrica de Gaiteiros, Eduardo assegura que, embora tenha “aumentado muito o número de aulas particulares”, ele só sai do projeto “aposentado” (CE-EDUARDO, p. 19).

Eduardo planeja investir na pós-graduação, nas suas principais áreas de atuação:

Daqui a um ano, formado em licenciatura, eu, inicialmente, tinha pensado no mestrado em educação musical. Como eu estou bem atuante na área, e na parte de produção musical eu ainda tenho algumas deficiências, cheguei a pensar em, antes do mestrado [em educação musical], fazer pós em produção musical. Mas decidi, por último, delegar essa tarefa, ficar com a parte executiva e delegar a função dentro da área de produção, e investir na área acadêmica, porque o meu forte de atuação é dentro do ensino de música (CE-EDUARDO, p. 19-20).

Dentro de dez anos, Eduardo espera ter concluído “o mestrado em educação musical”, ou “qualquer coisa voltada à área”, e, “como dez anos é muito tempo”, ele pretende ter concluído também a pós-graduação em produção musical: “Porque daí vai abranger as duas áreas [em] que eu atuo mais frequentemente” (CE-EDUARDO, p. 20).

7.7 SER PROFESSOR NO PROJETO FÁBRICA DE GAITEIROS e AULAS PARTICULARES

A pesquisa aponta que o projeto funciona como um grande catalisador, e une os professores. Embora todos eles estejam dentro do projeto, fazem percursos diferentes, de acordo com o momento histórico da carreira. Alguns percursos vão coincidir, porque ensinam o mesmo instrumento, que gera um tipo de cultura. Cada instrumento modifica os modos de ensinar, pois cada instrumento tem sua cultura profissional, conforme vem sendo discutido nas pesquisas realizadas no âmbito do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO). E a gaita-ponto e o projeto modificam as formas de ser professor de música. Um dos aspectos que emergem da análise diz respeito ao interesse dos alunos e professores em razão da participação em um projeto cujo patrono e criador é um instrumentista renomado (Renato Borghetti). Questionada se tivesse que optar entre as aulas particulares e as aulas no projeto Fábrica de Gaiteiros, Adriana afirma que, “mesmo que os dois [lhe] dessem a mesma renda”, ela “optaria pela Fábrica”:

Porque é um projeto diferente. Porque ele transmite acho que mais segurança de tu trabalhares. Em razão do quê? Envolve o nome de uma pessoa que é um ícone, que é o Renato [Borghetti]. Eu acho que com isso as crianças já vêm, aqueles que vêm interessados pra aula, eles já vêm com um objetivo maior, porque eles já têm um ícone ali (CE-ADRIANA, p. 29).

De forma semelhante, Renato Müller afirma que se obtivesse “a mesma remuneração” para dar aulas no projeto Fábrica de Gaiteiros e para as aulas particulares, e tivesse que escolher entre um deles, optaria por “dar aula no projeto [Fábrica de Gaiteiros]”, em razão da “credibilidade que te dão” (RENATO, p. 34).

Adriana conta que, anterior ao projeto, “dava aula particular”, mas que na aula particular, “às vezes, um aluno vem, daqui um pouquinho, já desiste”. Para ela, a aula deve ter uma sequência: “Porque através dessa sequência eu descobri que não vem só a questão de dar aula, tem todo um envolvimento com os alunos” (CE-ADRIANA, p. 17).

Para Adriana, ter no músico Renato Borghetti a principal referência para o instrumento gaita-ponto contribui positivamente para o trabalho do professor:

Facilita para o trabalho. A própria questão que eles sabem que vão encontrar o Renato [Borghetti] no final do ano, que eles vão poder tocar junto com o Renato, isso também motiva mais, é uma motivação a mais. Então, acho que tudo isso acaba tornando mais fácil um pouco para o professor o ensino (CE-ADRIANA, p. 29-30).

Segundo Nóvoa (2017), o professor deve desenvolver “uma vida cultural e científica própria”. Nóvoa defende que os professores devem ter “um contacto regular com a ciência, com a literatura, com a arte. [...] uma densidade cultural, para que o diálogo com os alunos tenha riqueza formativa”. Para esse autor, “facilmente se compreende que quem não lê, muito, dificilmente poderá inspirar nas crianças o gosto pela leitura. E o mesmo se diga da Matemática, ou da História, ou das Artes” (NÓVOA, 2017, p. 1117-1118).

Nesse sentido, é possível afirmar que quem toca muito a gaita-ponto, está frequentemente nas mídias e divulga o repertório para esse instrumento pode inspirar as crianças e jovens a desenvolver o gosto pela música. É o caso dos alunos do projeto Fábrica de Gaiteiros que têm, além dos professores que atuam como *performers*, também o mentor do projeto, Renato Borghetti como referência artística, com o qual se apresentam em várias ocasiões.

Renato Müller concorda com Adriana ao afirmar que para ele é motivador trabalhar ao lado de Renato Borghetti: “Eu gosto de estar ali [no projeto Fábrica de Gaiteiros], porque o Renato [Borghetti] foi, é referência minha referência, [...] talvez, a que mais me influenciou” (RENATO, p. 34).

Adriana ressalta ainda que “provavelmente, não teria um número grande de alunos nessa idade [crianças e adolescentes]”, se ministrasse apenas aulas particulares, e que “é uma idade muito legal de trabalhar por essa questão da troca de energia” (ADRIANA, p. 30).

Fofa enfatiza que, financeiramente, a aula particular dá um retorno melhor: “Tu cobras o teu valor a parte ali pra dar aquelas aulas”. Contudo, acredita que, “independente de ser aula particular, ou projeto, a satisfação de tu estares ensinando e ver a resposta pelos alunos, é a mesma”:

É que o projeto é mais voltado para os jovens, de oito a quinze anos, o nosso. Tem lugares [unidades] que é [a partir] de sete. E as [aulas] particulares, não. São todas as idades, até setenta. Então aquele senhorzinho lá de setenta anos que toca tudo cheio de vícios, eu

mostro um negócio, ele chega tocando, a faceirice dele é igual do guri de oito anos. Isso é bom demais (FOFA, p. 22).

Ao comparar as aulas particulares com o projeto Fábrica de Gaiteiros, Eduardo afirma que “é difícil” optar por apenas uma dessas atividades, e que, “justamente pelo aumento de procura pelas aulas particulares”, já se fez esse questionamento várias vezes: “Mas eu também não me vejo fora do projeto por eu saber a importância que tem fazer parte do projeto”. Ele diz que “tanto um quanto o outro tem uma importância muito grande”, pois “*gaitisticamente* falando”, não se vê “fora de nenhum dos dois”, nem deixando de atender particular, nem fora do projeto Fábrica de Gaiteiros.

A questão do projeto tem o âmbito social. São crianças que estão realizando um sonho através de um projeto que é a realização de um sonho dele [Renato Borghetti]. Mas ele está ajudando a realizar o sonho de muitas outras crianças. E as aulas particulares, elas possibilitam que aquela pessoa que sempre teve esse sonho, e nunca teve a oportunidade que a *piazada*¹⁴⁰ está tendo, possa a realizar o mesmo sonho. [...] Então, eu vou sempre procurar uma forma de conciliar os dois (EDUARDO, p. 18-19).

Renato acredita que consegue ser professor de gaita-ponto a vida toda, “talvez de outra forma”, pois depende também do futuro do projeto: “Daqui a pouco o projeto toma uma proporção, eu termino a faculdade, faço um mestrado. Daqui a pouco vira uma escola oficial”. Ele acrescenta que é preciso ter paciência:

Daqui a pouco estou dando aulas pra outra idade, coisas que exijam menos paciência do que [dar aula pra] criança. [...] Porque tudo é paciência. Eu vou ter que ter paciência. Não tem jeito. É a arte do esperar. É a arte do ter paciência (RENATO, p. 35).

Para Renato, é importante que o professor se mantenha atualizado e possa rever seus conceitos:

É que tu vai ter que te reinventar. Tu vai ter que te repensar, tu vai ter que mudar muito conceito. Vai ter que mudar. [...] Porque sempre tem gente nova chegando, e tem que estar ligado no que as pessoas estão fazendo, tem que escutar coisas novas (RENATO, p. 35-36).

¹⁴⁰ Expressão usada para se referir aos meninos e meninas, alunos do projeto.

Daqui a dez anos, Renato pretende estar “formado no IPA, tocando gaita”, e ainda atuando no projeto Fábrica de Gaiteiros: “Claro, a gente não sabe. Dez anos são bastante tempo. Eu acredito que consigo. Acho que sim. Eu consegui [permanecer no projeto durante] seis anos, é já estou me reinventando. Eu acho que consigo mais dez, sim” (RENATO, p. 35).

Neste capítulo, o olhar dirigiu-se ao significado do ser professor nas narrativas dos professores colaboradores. Este capítulo ajuda a compreender como cada um se sente como professor, quais as dificuldades enfrentadas e de que forma se sentem recompensados pela profissão.

Dentre os pontos aqui levantados, destacam-se ainda as relações estabelecidas pelos professores com alunos, pais de alunos, colegas e comunidade, e as imbricações da atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros com outras atividades profissionais. A partir das análises das narrativas colhidas, é possível concluir que:

O significado do ser professor aparece nos depoimentos dos professores relacionado à transformação social que o professor pode promover. O comprometimento e a responsabilidade moral aparecem nas narrativas como significados importantes da profissão. Os professores descrevem a satisfação profissional associada a experiências em que puderam ajudar os alunos a vencer crises pessoais. A convivência com os alunos, o empenho e a dedicação dos alunos, e o desenvolvimento de uma carreira de músico profissional por alguns alunos são motivo de orgulho e satisfação para os professores entrevistados.

Desenvolver uma didática favorável ao aprendizado da gaita-ponto e manter os alunos motivados estão entre as dificuldades destacadas pelos professores. No que concerne às dificuldades institucionais, a valorização da profissão, a instabilidade do projeto, o espaço físico insuficiente ou inadequado e a falta de instrumentos são aspectos apontados nas narrativas de muitos dos professores.

A confiança e a amizade associada à relação professor/aluno aparecem com grande força nos depoimentos ouvidos. Entretanto, os professores concordam no sentido de que no âmbito dessa amizade, o professor deve manter uma posição firme, ser compreensivo, mas exigente com o aluno, mostrando os limites entre amizade e docência.

Em relação ao contato dos professores com colegas, via redes sociais e durante os encontros que são realizados semestralmente, os professores afirmam

que esse contribui para a troca de experiência e para o desenvolvimento de uma metodologia voltada para a gaita-ponto.

Alguns professores decidem dedicar-se à atividade docente a partir da participação no projeto Fábrica de Gaiteiros. O projeto desperta neles a paixão pela docência e lhes permite planejar suas carreiras. Entre os planos para o futuro mencionados pelos professores está investir na área da docência em música e na formação contínua de professor. Augusto gostaria de trabalhar com a formação de professores, Adriana prefere investir na promoção de cursos para a terceira idade e para jovens em situação de vulnerabilidade social.

Os professores declaram que a atuação no projeto impulsionou suas carreiras artísticas, e que não veem dificuldades em conciliar a docência com outras atividades como *performance* ou produção musical.

Alguns professores enfrentam o dilema da remuneração das aulas particulares ser maior que aquela que recebem no projeto Fábrica de Gaiteiros. Mesmo assim, se tivessem que escolher entre uma das atividades, optariam pelo projeto Fábrica de Gaiteiros pela possibilidade de transformação social que esse oferece.

A figura de Renato Borghetti como mentor do projeto aparece como elemento positivo nas narrativas dos professores. Por ser um músico conhecido, Renato Borghetti contribui para a motivação e para o comprometimento das crianças e jovens com as aulas de música.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, existem muitos músicos intérpretes da gaita-ponto no sul do Brasil, que além de atuar com a *performance*, muitas vezes atuam como professores deste instrumento, embora não tenham uma formação institucionalizada voltada à construção de conhecimentos pedagógicos musicais. Alguns desses professores atuam no projeto, criado pelo músico Renato Borghetti, a Fábrica de Gaiteiros, onde foi realizada esta pesquisa. Como são escolhidos os professores que atuam nesse projeto? E como se formaram esses professores? Quando começaram a dar aulas de gaita-ponto? E de onde vem o conhecimento necessário para ministrar essas aulas? Foi no intuito de responder a estas, dentre outras questões, que guiaram esta pesquisa, a qual teve como objetivo geral compreender os modos como professores de gaita-ponto que atuam no projeto Fábrica de Gaiteiros se formaram, identificando especificidades presentes na sua formação músico-pedagógica. Além disso, busquei analisar as particularidades de suas experiências como professores de gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteiros, identificando sua percepção em relação à sua atuação profissional nesse projeto.

Por meio do estudo de caso com auxílio de entrevistas semiestruturadas (YIN, 1994; FONSECA, 2002, PASSERON e REVEL, 2005; VENTURA, 2007; GOMES, 2009) foram construídas as narrativas de cinco professores que atuam no referido projeto. Para a realização da análise e melhor compreensão das narrativas de Adriana, Fofa, Eduardo, Renato e Augusto – professores de gaita-ponto – adotei como referencial teórico autores que discutem a importância da trajetória pessoal e profissional na formação dos professores (ISAIA, 2008, 2009; NÓVOA, 1995, 2007, 2012, 2017).

O fato de eu atuar há mais de 30 anos como músico profissional e intérprete da gaita-ponto no Rio Grande do Sul contribuiu para que fosse estabelecida uma relação de confiança entre pesquisador e colaboradores, pois partilhamos significados profissionais comuns. Contudo esse aspecto exigiu uma vigilância epistemológica constante para manter o distanciamento crítico exigido para a realização de uma pesquisa acadêmica evitando que fossem naturalizados os fenômenos observados.

Pelos depoimentos dos professores, observa-se que não existe uma única forma de se tornar professor, de construir-se professor, de aprender a docência. Cada professor de gaita-ponto desenvolveu sua própria metodologia pautada na experiência.

Os processos formativos para a docência iniciam-se muito antes desses professores começarem a dar aulas de gaita-ponto. Alguns professores têm seus ex-professores como modelos, tanto em questões metodológicas, como na forma de agir com os alunos.

O legado musical em família apareceu com grande força nos depoimentos dos professores entrevistados. Eles tiveram seu primeiro contato com um instrumento musical através de um familiar. Entre esses familiares havia músicos amadores e, também, profissionais.

Destaca-se o acesso restrito a professores de gaita-ponto e ao material didático para esse instrumento, o que motivou os professores à aprendizagem autodidata. A autoaprendizagem por meio da observação de outros músicos, da utilização das mídias e da troca de experiências com colegas aparece como tônica nos depoimentos, assim como a aprendizagem de características difusas que acontecia no ambiente familiar.

Os professores buscam aperfeiçoamento, especialmente no domínio técnico da gaita-ponto em cursos eventuais. A participação em festivais realizados no sul do Brasil, mais conhecidos como rodeios, aparece nos depoimentos dos professores como importante plataforma para troca de experiências e para o reconhecimento desses músicos como profissionais.

Ponto de convergência na trajetória profissional dos professores entrevistados é o fato de terem alguma relação de aprendizagem com o músico Sadi Cardoso que viveu em Guaíba/RS e atuou como professor de gaita-ponto na região metropolitana de Porto Alegre/RS nos anos 1990. Motivados também pela proximidade geográfica, quatro dos cinco professores entrevistados foram alunos de Sadi Cardoso, ou tiveram como referência um músico que foi aluno desse professor.

A atividade docente é iniciada pela maioria dos professores entrevistados de forma não planejada, motivada por necessidades financeiras. Entre os primeiros alunos, estão pessoas próximas, como amigos, colegas e conhecidos em geral. Mais tarde, esses professores descobriram o gosto por ensinar e a demanda por

aulas passou a representar uma possibilidade concreta de aquisição de renda, na área da música.

Os professores investigados são músicos que começaram a se dedicar ao ensino mais fortemente a partir do projeto Fábrica de Gaiteiros. Eles foram convidados a participar do projeto pelo seu criador, Renato Borghetti, por serem músicos, não professores. Esses músicos já davam aulas antes, mas decidiram investir mais na área do ensino a partir da atuação no referido projeto.

A atividade docente que inicia de forma discreta é consolidada, mais tarde, através da atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros, e hoje os professores planejam mantê-la. Renato, não pretende interromper a atividade de professor de gaita-ponto:

Cezar: Tanto é que agora tu consegues inclusive te imaginar mais dez anos no projeto, e de repente até a vida toda dando aula?
Renato: Consigo, consigo (CE-RENATO, p. 37).

A existência de diferentes modelos de acordeom diatônico e diferentes afinações aparece nos depoimentos dos professores como um desafio no desenvolvimento de uma metodologia para o referido instrumento, pois o instrumento não possui um modelo padronizado. Além disso, desenvolver uma didática favorável ao aprendizado da gaita-ponto e promover a motivação dos alunos estão entre os desafios destacados pelos professores. Alguns professores afirmam ter concebido uma metodologia para o ensino de gaita-ponto, um jeito de dar aula, a partir da participação no projeto Fábrica de Gaiteiros. A troca de experiências com os colegas via redes sociais e durante os encontros que são realizados semestralmente na matriz do projeto é vista pelos professores como uma contribuição para o desenvolvimento de uma metodologia voltada para a gaita-ponto.

A visão de que o professor de música deve dominar a notação musical e que o aprendizado musical com o uso da partitura é algo superior em detrimento àquele transmitido via oralidade é recorrente nos depoimentos dos professores. Essa postura contradiz a experiência positiva com a oralidade obtida pelos professores na sua formação como músicos profissionais.

A crença de que as aulas ministradas antes de cursar a licenciatura em música eram informais e não tinham metodologia aparece na narrativa de um dos professores. Porém, não é a licenciatura que determina se um professor é bom.

Ninguém se torna um professor “de verdade” no momento que conclui um curso superior.

Os cursos frequentados na área da música, no âmbito acadêmico ou não, somados às vivências junto a colegas e professores e à experiência com a prática pedagógica contribuíram para que Adriana, Fofa, Eduardo, Renato e Augusto aprendessem “a ser, a sentir, a agir, a conhecer e a intervir” como professores (NÓVOA, 2017, p. 1113). Por isso, como Nóvoa (1995) defende, “é tão importante *investir a pessoa e dar estatuto ao saber da experiência*”, pois, “a formação não se constrói por acumulação (de cursos, de conhecimentos ou de técnicas), mas sim através de um trabalho de reflexividade crítica sobre as práticas e de (re)construção permanente de uma identidade pessoal” (NÓVOA, 1995, p.25).

Por estar situado em diferentes regiões, ter diferentes apoios, as unidades do projeto Fábrica de Gaiteros têm condições institucionais diferenciadas de trabalho. Embora o projeto tenha uma administração central, não possui um prédio onde estão abrigados todos os alunos e professores, submetendo cada professor a situações diferenciadas, a demandas diferentes, o que pode gerar conflitos devido às desigualdades de condições, pois pode gerar sobrecarga de alguns professores.

A valorização da profissão, a instabilidade do projeto, o espaço físico insuficiente ou inadequado e a falta de instrumentos são aspectos apontados nas narrativas de muitos dos professores.

Por ser um músico conhecido, o criador do projeto, Renato Borghetti, contribui para promover o comprometimento das crianças e jovens com as aulas de música, conforme as narrativas dos professores.

Ser professor de gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteros significa estar em sintonia com a comunidade. Esse aspecto é notado nas relações de proximidade desenvolvidas entre professor e aluno nesse projeto. A preocupação dos professores de gaita-ponto em ir ao encontro das necessidades do aluno ultrapassa a esfera da aula de música. Os professores entrevistados estabelecem relações de confiança e amizade e se dispõem a ajudar aos alunos em questões que surgem fora da sala de aula. O comprometimento e a responsabilidade moral e ética aparecem nas narrativas dos professores associados à transformação social que o professor pode promover. Alguns professores orgulham-se da convivência com os alunos, do empenho e da dedicação desses, e do desenvolvimento de uma carreira de músico profissional por alguns dos alunos. Contudo os professores concordam que os

limites entre amizade e docência devem ser claros privilegiando uma posição firme do professor que é compreensivo e, também, exigente com o aluno.

A atividade docente no projeto Fábrica de Gaiteiros impulsiona também a procura de alunos particulares e a carreira artística dos professores. Os professores declaram ainda que não veem dificuldades em conciliar a docência com outras atividades como *performance* ou produção musical.

Apesar de enfrentarem o dilema de a remuneração das aulas particulares ser maior que aquela proporcionada pelo projeto Fábrica de Gaiteiros, alguns professores declaram que optariam pelo projeto, caso tivessem que escolher entre uma dessas atividades, em razão da possibilidade de transformação social que esse projeto oferece e que lhes traz gratificação.

Em virtude de os conhecimentos sobre a prática da gaita-ponto serem transmitidos via oralidade, especialmente no nosso país, o professor de gaita-ponto muitas vezes é estigmatizado pelo senso comum como o professor que ensina informalmente, sem metodologia, classificando sua prática como inferior a outras formas de ensino/aprendizagem musical. O professor de gaita-ponto dificilmente aparece no quadro de professores das escolas de música particulares, sendo totalmente ausente no ensino de música regular, embora o instrumento gaita-ponto esteja presente na cultura popular de vários estados brasileiros, particularmente nas regiões sul, sudeste e nordeste. Os relatos coletados e a análise realizada nesta pesquisa contribuem para a legitimidade e dignidade do professor de gaita-ponto. Os professores de gaita-ponto entrevistados desempenham importante papel na área de ensino de música nas comunidades em que estão inseridos. Sua contribuição na educação musical e na formação de crianças e jovens não é menos importante do que a dos professores que tem uma formação institucionalizada.

A participação neste trabalho de investigação despertou nos professores colaboradores o interesse pela pesquisa. Ao final da entrevista, Eduardo salienta que ficou “muito contente” em saber que há “outros colegas” valorizando a gaita-ponto quanto à “questão metodológica” e dando “a devida importância a esse instrumento” que o formou “não só na música, mas também na área de ensino da música”. Ele acha que o presente trabalho pode contribuir com outras pesquisas, e despertar o interesse pela gaita-ponto no âmbito acadêmico. O próprio Eduardo pretende se inserir na pesquisa sobre esse assunto:

Esse teu projeto vai me ajudar muito no meu, que futuramente eu pretendo defender, e eu gostaria muito que juntos a gente consiga incluir, na prática de instrumento do curso de licenciatura, a gaita-ponto, juntamente com o violão e o piano. Eu acho muito importante que tenha dentro da licenciatura, dentro do nosso estado, pelo menos um instrumento que é a assinatura da nossa região. E eu quero que, futuramente, a gente consiga botar a gaita-ponto dentro da sala de aula da universidade. Eu acho que isso vai ser possível. O pontapé inicial está dado, e, se Deus quiser, eu vou poder acrescentar ainda mais para que isso possa acontecer (CE-EDUARDO, p. 20).

Os dados resultantes dessa pesquisa contribuíram para uma visão mais ampla acerca da formação e atuação do professor de gaita-ponto. Como pesquisador e professor de gaita-ponto posso afirmar que os dados aqui levantados já interferem positivamente sobre a minha atuação nas aulas particulares. A consciência de que é impossível separar o professor de gaita-ponto do professor de piano e do professor de idiomas¹⁴¹ permite que eu mobilize saberes advindos de minhas diferentes áreas de atuação, não somente da área da música. Ao fim desta reflexão sobre a formação do professor de gaita-ponto, restam ainda perguntas a serem respondidas por pesquisas futuras.

Dentre as questões de ordem metodológica, os conhecimentos e dificuldades da técnica aplicada à gaita-ponto podem ser temas para futuros trabalhos, tanto do ponto de vista de como são desenvolvidos pelos professores, quanto da forma como os alunos enfrentam os desafios do seu aprendizado.

Observa-se, no relato dos professores participantes da pesquisa que o ensino da gaita-ponto ocorre por processos de autoaprendizagem e fora das instituições escolares. Desvendar especificidades do ser professor no projeto Fábrica de Gaiteiros pode contribuir para compreender as estratégias que se utilizam para a manutenção do ensino e aprendizagem de um instrumento como a gaita-ponto. Assim, revelar as histórias de formação dos professores de gaita-ponto pode lançar um novo olhar para a pedagogia do acordeom e seu potencial nos diversos espaços de atuação da educação musical. A pesquisa pode contribuir para a compreensão dos caminhos do ser professor na área de música e para repensar a carreira do professor no contexto da formação acadêmica em música.

¹⁴¹ Sou licenciado em Letras, português e alemão, e atuo desde 2004 em Porto Alegre como professor desses idiomas.

Pesquisar sobre a formação e atuação de professores de gaita-ponto tendo como foco a importância da sua trajetória pessoal e profissional representa para mim não apenas o fechamento de um ciclo que se iniciou quando eu tinha três anos de idade e ganhei meu primeiro acordeom de oito baixos, mas também um exercício de autoconhecimento. O mestrado me ajudou a voltar às raízes da minha aprendizagem musical depois de atuar em várias áreas e finalmente me reconhecer como educador musical.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Isabel de. Vidas de Professores (Resenha). **Revista da Faculdade de Educação**. Universidade de São Paulo. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 234-238, jul./dez. 1996.
- ALVES, Alda Judith. Revisões bibliográficas em teses e dissertações: Meus tipos inesquecíveis. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, Fundação Carlos Chagas/Cortez, n. 81. p. 53-61, maio 1992.
- BAGNO, Marcos. Preconceito linguístico. O que é, como se faz. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- BORBA, Ronison Elias. **Ensino de acordeom no Rio Grande do Sul**: Breve análise de quatro métodos. 2013, 66 p. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.
- BOZZETTO, Adriana. **O professor particular de piano em Porto Alegre**: uma investigação sobre processos identitários na atuação profissional. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BRASIL, Lei Federal nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, denominada Lei Federal de Incentivo à Cultura, regula o governo federal e sua atuação na promoção da cultura no país. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Rouanet, consultado em 14/07/2018.
- CORDEIRO, Josimar José. **Orquestra de Acordeon de Luiz Alves**: experiências de aulas de acordeon em grupo. Monografia de Conclusão de Curso (Especialização em Música: Educação Musical) - Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí, 2016.
- FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- FREITAS, Maria de Fátima Quintal. Projetos comunitários e sociais: como construir planos de ação. In: SOUZA, Jusamara (Org.). **Música, educação e projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014. p. 137-159.
- GOMES, Alberto Albuquerque. Estudo de caso – planejamento e métodos. **Nuances: estudos sobre Educação**. Presidente Prudente/SP, ano XIV, v. 15, n. 16, p. 215-221, jan./dez. 2008.
- GOMES, Celson Henrique Sousa. **Educação musical na família**: as lógicas do invisível. 2009. 214f. Tese (Doutorado, Educação Musical) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- GONDIM, Sônia Maria Guedes, et al. Da descrição do caso à construção da teoria ou da teoria à exemplificação do caso? Uma das encruzilhadas da produção do

conhecimento em administração e áreas afins. **Revista da Escola de Administração**. Universidade Federal da Bahia “Organizações e Sociedade”. Salvador/BA, v. 12, nº 35, p. 47-68, out./dec. 2005.

GUIMARÃES JÚNIOR, et al. Transmitir, aprender e difundir: O acordeom no pontal do Triângulo Mineiro, 1950-1990. **Anais** Eletrônicos do VI Colóquio de História “FACES da Cultura na História: 100 anos de Luiz Gonzaga”. Flavio José Gomes Cabral (Org.). Recife/PE, p. 187-193, 12 a 14 de novembro de 2012.

ISAIA, Silvia Maria de Aguiar. **Trajetórias e processos de ensinar e aprender: práticas e didáticas**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008, p. 618-635.

ISAIA, Silvia Maria Aguiar. Aprendizagem docente: sua compreensão a partir das narrativas de professores. TRAVERSINI, C.; EGGERT, E.; BONIN, I. **Trajetórias e processos de ensinar e aprender: práticas e didáticas**. Porto Alegre: EduPUCRS, 2008. p. 618-635.

ISAIA, Silvia Maria de Aguiar. Na tessitura da trajetória pessoal e profissional: a constituição do professor do ensino superior. In: Sílvia Maria Aguiar Isaia; Dóris Pires Vargas Bolzan; Adriana Moreira da Rocha Maciel (Org.). **Pedagogia Universitária: Tecendo redes sobre a educação superior**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009, v. 1, p. 95-106.

LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Aprender e ensinar música na igreja católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS**. 2015. 167f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2015.

MACHADO, André Vargas. **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.

MARQUES, Jaqueline Soares. **Socialização músico-profissional nas experiências de profissionalização de duplas sertanejas: um estudo de caso com cantores da região do Triângulo Mineiro/Minas Gerais**. 2017. 202f. Tese (Doutorado, Educação Musical) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MARQUES, Sabrina de Matos. **Música nativista e seus festivais**. In: **Anais do X Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPeL**. Carlos Alberto Santos (Org.), Pelotas/RS, 2011, p. 1-14.

MEIRINHOS, Manuel; OSORIO, António. O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. **EDUSER: Revista de Educação**, Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Bragança, v. 2, n. 2, p. 49-65, 2010.

MORATO, Cíntia Thais. **Estudar e trabalhar durante a graduação em música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de**

música. 2009. 307f. Tese (Doutorado, Educação Musical) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NÓVOA, Antonio. Os professores e as histórias da sua vida. In: NÓVOA, Antonio (Org.). **Vidas de professores**. 2. ed. Porto: Porto, 1995, p.11-30.

_____. Os lugares da teoria e os lugares da prática da profissionalidade docente. **Revista Educação em Questão**. Natal, v. 30, n. 16, p. 197-205, set./dez. 2007.

_____. Devolver a formação de professores aos professores. **Cadernos de Pesquisa em Educação**. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, v. 18, n. 35, p. 11-22, jan./jun. 2012.

_____. Firmar a posição como professor, afirmar a profissão docente. In: **Cadernos de Pesquisa**. Fundação Carlos Chagas. São Paulo, v. 47, n. 166, p. 1106-1133, out./dez. 2017.

PAIVA, Cláudio Nóbrega de. **Uma experiência de ensino do acordeon na Escola de Música da UFRN**. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

PASSERON, Jean-Claude; REVEL, Jacques. Penser par cas: raisonner à partir de singularités. In: _____ (Dir.). **Penser par cas**. Paris: Enquête, 2005. p. 9 – 44.

PEREIRA, Júlio Cesar Pires; NASCIMENTO, Flávia Marchi. O acordeom na educação musical: perspectivas para uma formação inicial no ensino superior. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, Ano 13, n. 26, p. 73-89, Julho/Dezembro/2013.

PIMENTA, Selma Garrido (Org.). **Saberes pedagógicos e atividade docente**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PUGLIA, Eduardo Faleiros. **O ensino do acordeom na região sudeste do Brasil**. 2010. 57 p. Monografia (Licenciatura Plena em Música) – Universidade de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2010.

REIS, Jonas. **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**. 2010. 118 p. Monografia (Especialização em Música: Ensino e Expressão), Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2010.

RUGERO, Leonardo. **A sanfona de 8 baixos na música instrumental brasileira**. Ensaio elaborado especialmente para o projeto “Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia”, patrocinado pela Petrobrás. 2008.

_____. **Com Respeito aos Oito Baixos:** um estudo etnomusicológico sobre a sanfona de oito baixos na região Nordeste. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013.

SILVA, Álvaro Couto. **O ensino do acordeon no Brasil:** uma reflexão sobre seu material didático. São Paulo: CMU-ECA-USP, 2010. Monografia (Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música), Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

SILVEIRA, Daniel. Formação docente: Aspectos pessoais, profissionais e institucionais. In: **Anais** do II Seminário Nacional de Filosofia e Educação. Santa Maria/RS, 27 a 29 de setembro de 2016, p. 1-5.

SOUZA, Jusamara. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016, p.7-13.

SOUZA, Jusamara. Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara Conceição Bitencourt... [et al.] (Org.). **Ler e escrever:** compromisso de todas as áreas. 9. ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2011, p. 209-220.

VENTURA, Magda Maria. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista da Sociedade de Cardiologia do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 5, p. 383-386, set./out. 2007.

VIEIRA, Alexandre. **Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão:** um estudo sobre culturas profissionais no campo da música. 2009. 179f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2009.

WEBER, Vanessa. **Tornando-se professor de instrumento:** narrativas de docentes-bacharéis. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

WEISS, Douglas. **A formação de professores de acordeom do Rio Grande do Sul:** narrativas (auto)biográficas. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

YIN. Robert K. **Pesquisa Estudo de Caso** - desenho e métodos (2 ed.). Porto Alegre: Bookman, 1994.

_____. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

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

APÊNDICES

- A. Mapa da localização das unidades do projeto Fábrica de Gaiteiros nos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.
- B. Roteiro de entrevista para o administrador do projeto Fábrica de Gaiteiros.
- C. Roteiro de entrevista para professores do projeto Fábrica de Gaiteiros.
- D. Termo de consentimento.
- E. Segunda versão do sumário.

A. Mapa da localização das unidades do projeto Fábrica de Gaiteiros nos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina



B. Roteiro de entrevista para o administrador do projeto Fábrica de Gaiteiros

1) Por que o projeto?

Quais as razões e a importância do projeto?

Quais os benefícios que o projeto traz à comunidade e a que necessidades atende?

2) Contexto social

Qual é o público que é atendido?

Qual a idade dos alunos?

Qual a classe social dos alunos?

Em quais cidades o projeto atua?

3) Objetivos do projeto

O que vocês querem fazer com o projeto e aonde querem chegar?

4) Ações e atividades previstas

Quais são as ações previstas?

Há concertos agendados? Visitas a hospitais?

5) Metodologia

Como são feitas as inscrições?

Como é feita a seleção de alunos? As notas na escola têm influência?

Como é feita a divulgação do projeto?

Como ocorre o empréstimo dos instrumentos?

Quanto tempo cada aluno fica com a gaita?

O projeto facilita a compra do instrumento para os alunos?

Como são avaliados os alunos? Eles recebem nota?

Como se define quando o aluno está “formado”?

6) Recursos

De quais recursos humanos o projeto dispõe? (equipe externa e interna, etc.)

De onde vêm os recursos materiais e financeiros: quem sustenta o projeto?

Quais são os materiais disponíveis para se desenvolver as ações?

7) Cronograma

Há quantas sedes?

Onde vai ser implantado o projeto (expansão)?

Como é estabelecido o cronograma? Há férias?

8) Impacto do projeto na sociedade

Há um maior número de gaiteros na comunidade assistida pelo projeto?

9) Como avaliam e monitoram o projeto?

Há evasão de alunos?

O projeto influencia no desempenho escolar dos alunos?

10) Quadro profissional

Quais são as pessoas convidadas a dar aula?

11) Importância social

Como avalia a importância social do projeto? Ajudou a combater a criminalidade?

Ajudou a melhorar a qualidade de vida, o respeito aos direitos humanos, e o fortalecimento da cidadania dos alunos?

C. Roteiro de entrevista para professores do projeto Fábrica de Gaiteiros

Percursos de formação

Com qual o quais instrumentos tu iniciaste tua formação musical?

A gaita-ponto foi o primeiro instrumento?

Se não, qual foi o primeiro instrumento?

Quando a gaita-ponto aparece na tua vida?

Quem te deu o instrumento?

O que te encantou na gaita-ponto?

Com quem aprendeste a tocar a gaita-ponto?

Onde aprendeste a tocar a gaita-ponto?

Fez aulas específicas? Com professores particulares? Em escolas específicas?

Procurou conteúdo em mídias (revista, TV, rádio, mídias sociais)?

Buscou trocar ideias com outros músicos (colegas, parentes, amigos)?

Quanto tempo dedicou ao estudo? Como era o interesse nessa fase?

Contou com o apoio e interesse da família?

Quais dificuldades encontrou?

Que prazeres e alegrias vivenciou na aprendizagem da gaita-ponto?

Qual era a relação com o instrumento? Tinha um instrumento? Fez investimentos?

Como estuda/trabalha as habilidades necessárias?

Faz aulas, frequenta cursos, faz buscas na internet?

Como se mantém atualizado (com relação a novos repertórios, novos modelos de gaita-ponto)?

Quais critérios organizam o estudo?

A que habilidades mais se dedica?

Atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros

Em que momento começaste a dar aula?

Em que momento começaste a dar aula no projeto Fábrica de Gaiteiros?

Como veio parar no projeto Fábrica de Gaiteiros?

O que te interessou aqui? Por que tu vieste pra cá?

O que tu fazes aqui no projeto Fábrica de Gaiteiros?

Quais são tuas funções/tarefas no projeto Fábrica de Gaiteiros (no dia-a-dia)?

(Quantas aulas, quantas crianças, se é individual, se é em grupo, etc.)

Quais são as dificuldades/problemas tu encontras como professor? (Conflitos?)

Quais são as experiências boas?

Como és recompensado?

De que você sente falta na sua formação atuando aqui no projeto?

Como você se relaciona com os seus colegas de trabalho?

O que você aprende com os colegas professores?

Como você se relaciona com os seus alunos?

O que você aprende com os alunos?

Reflexões/avaliação sobre o ser professor

Como te sentes sendo professor no projeto Fábrica de Gaiteiros?

O que significa ser professor no projeto Fábrica de Gaiteiros?

Você também dá aula particular? Se tivesse que decidir entre dar aula particular e dar aula aqui no projeto Fábrica de Gaiteiros, por qual optaria?

Como tu te imaginas daqui a 10 anos?

Consegue imaginar ser professor de gaita-ponto a vida inteira?

D. Termo de consentimento lido aos professores durante as entrevistas

No início de 2017, eu Antonio Cezar Ferreira, iniciei a pesquisa de mestrado intitulada “Ser professor de gaita-ponto no Projeto Fábrica de Gaiteiros”, no programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a orientação da professora Dr^a Jusamara Souza.

A pesquisa tem por objetivo compreender os modos de ser professor de gaita-ponto no projeto Fábrica de Gaiteiros. A metodologia baseia-se em entrevistas com professores que lecionam no referido projeto. As entrevistas serão registradas em áudio e imagem, assim como através de anotações do pesquisador durante sua entrada em campo.

O material coletado nas entrevistas será utilizado com finalidade unicamente acadêmica: as entrevistas não têm fins comerciais, jornalísticos ou midiáticos.

Para atender as exigências do Conselho de Ética, necessito do seu consentimento.

Você, (nome do professor), concorda em participar do estudo, como sujeito, sendo que você foi devidamente informado e esclarecido por mim sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos?

E. Segunda versão do sumário

Preto: Adriana

Azul: Renato

Vermelho: Maradona

Roxo: Fofa

Verde: Eduardo

1. Percursos de formação

1.1 Família

- Quem toca?
- Apoio da família
- Investimentos dos pais

1.2 Iniciação da formação musical

1.2.1 Aprendizagens de outros instrumentos

1.2.2 Aprendizagem da gaita-ponto (o início)

- Quando inicia?
- Onde?
- Como?
- O que te encantou?
- Com quem?
- Aulas Particulares
- Autodidatismo
- Aprendizagem no contato com outros músicos (através da observação)

1.2.3 Aprendizagem da gaita-ponto (hoje)

- Aprend. com as mídias
- Organização do estudo
- Dificuldades de aprendizagem
- (Super)valorização da escrita musical

2. Atuação como professor

2.1 Atividade como professor de gaita-ponto

- Quando inicia?
- Como surgiu? (Por quê?)
- Onde?

2.2 Formação do professor de gaita-ponto

- Aprendendo a ser professor (didática)
- Se descobrindo professor
- Formação continuada
- Formação acadêmica
- Referências de artistas (professores)
- Referências de professores (artistas)
- Mapeamento regional dos professores:
- Como as experiências deles vão se entrelaçando?
- Que professores foram referências?

- Influência dos festivais (Rodeios)
- Importância da Gaita-Ponto na carreira de músico

3. Atuação no projeto Fábrica de Gaiteiros

3.1 Atividade como professor na Fábrica de Gaiteiros

- Quando inicia?
- Como surgiu o convite?
- De quem partiu o convite?
- Motivação para participar da Fábrica de Gaiteiros (credibilidade do professor da Fábrica de Gaiteiros)
- Trabalha há quanto tempo no projeto?
- Quem financia as aulas?
- Importância da Fábrica de Gaiteiros na carreira de músico

3.2 Sobre as aulas no projeto Fábrica de Gaiteiros

- Local das aulas - espaço físico
- nº de alunos
- de onde vêm os alunos
- faixa etária dos alunos
- duração das aulas
- horários (carga horária)
- organização das aulas
- ministrar as aulas
- dinâmica das aulas
- metodologia das aulas
- aulas individuais X aulas coletivas
- motivação do professor
- relação entre os alunos
- educação especial
- de quem sente falta no projeto?

3.3 Sobre os alunos do projeto Fábrica de Gaiteiros

- Quanto tempo permanecem no projeto?

3.4 Funções no projeto Fábrica de Gaiteiros (além das aulas)

- matrículas
- organização das apresentações
- viagens para se apresentar
- empréstimo de instrumentos
- funções dos professores no projeto

4. Reflexões sobre o ser professor (músico)

4.1 Especificidade do instrumento

- cultura do instrumento
- metodologia das aulas particulares

4.2 Recompensas de ser músico

Recompensas de ser professor

Relação professor X aluno

- aluno prodígio

Relação com a família dos alunos

Relação com colegas da Fábrica de Gaiteiros

- aprendizagem com colegas da Fábrica de Gaiteiros
- aprendizagem com os alunos

4.3 Conflitos/Dificuldades/

- Dilemas da profissão

4.3.1 Com alunos e pais

- motivação dos alunos
- “dom”, “talento”
- motivação dos pais?
- paciência com os alunos

4.3.2 Com a(s) instituição(ões)

- parte burocrática
- instabilidade do projeto
- conflitos com colegas (SESC)
- dificuldades com o espaço físico
- falta de equipamento
- falta de instrumentos

4.3.3 Questões de gênero

- Gênero na profissão de professor de gaita-ponto

4.4 Performer X Professor

4.4.1 Ser performer

- Trabalho como performer
- Importância da performance

4.4.2 Ser professor

- Como deve ser o professor
- Lições de vida com ex-professores
- De que sente falta na profissão?
- Dificuldades de metodologia

4.4.3. Outras atividades profissionais

4.5 Planos para o futuro

- Ser professor no projeto Fábrica de Gaiteiros X Aulas particulares
- Se reinventar?

OUTROS SUBTÍTULOS:

- Superstição/Espiritualidade
- Importância da música/da arte na Educação
- Dor, sofrimento

ANEXOS

A. Método para gaita-ponto do projeto Fábrica de Gaiteiros



Teclado Abrindo

09

Correspondência dos Botões BAIXOS

ABRINDO <- A

FECHANDO F =>

11

ENGATINHANDO

Orlandinho Rocha

Valsa Gaita Ponto 8 bxs D/G

B. Participação do acordeonista uruguaio Walter Roldán no V Encontro Anual do Projeto Fábrica de Gaiteiros realizado em 22 de dezembro de 2018, em Barra do Ribeiro/RS



Foto: Cezar Ferreira

C. Apresentação dos alunos com o músico Renato Borghetti no V Encontro Anual do Projeto Fábrica de Gaiteiros



Foto: Stefanie Telles

D. Oficina onde são confeccionadas as gaitas-ponto na matriz do projeto em Barra do Ribeiro/RS



Fotos disponíveis em: <http://www.fabricadegaiteiros.com.br/portal/php/galeria.php>, consultado em 01/02/2019.

E. Quadro negro na sala de aula de Eduardo Vargas, unidade Barra do Ribeiro/RS

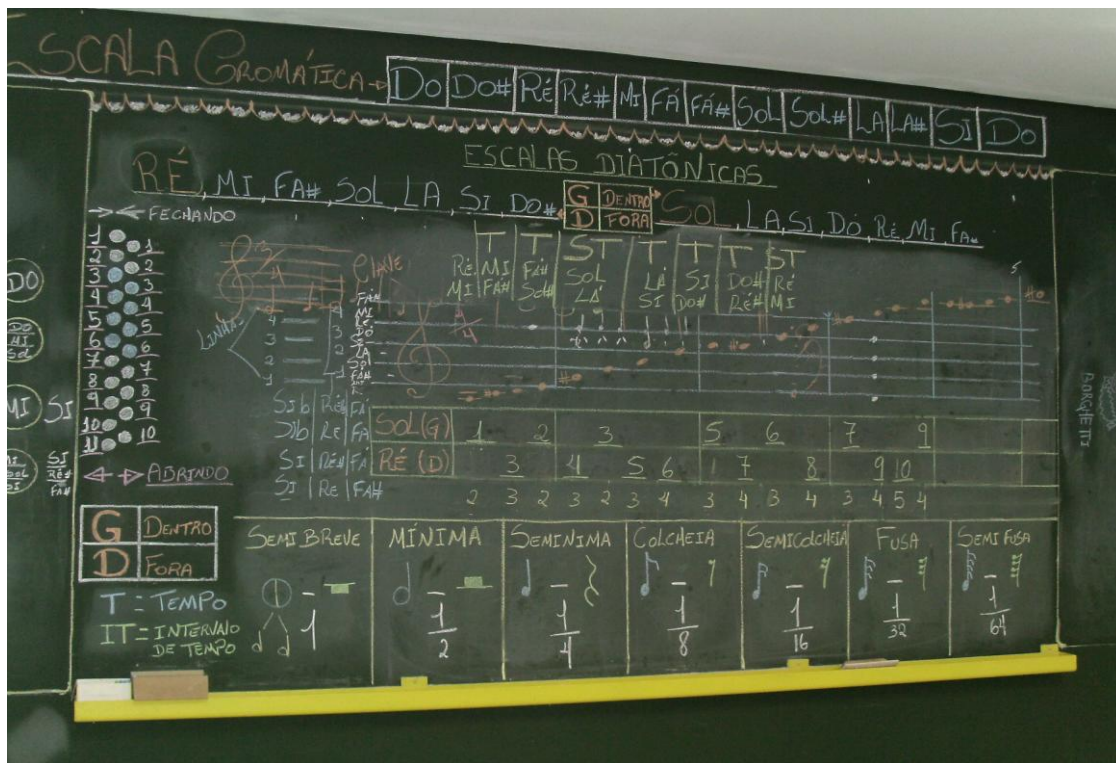


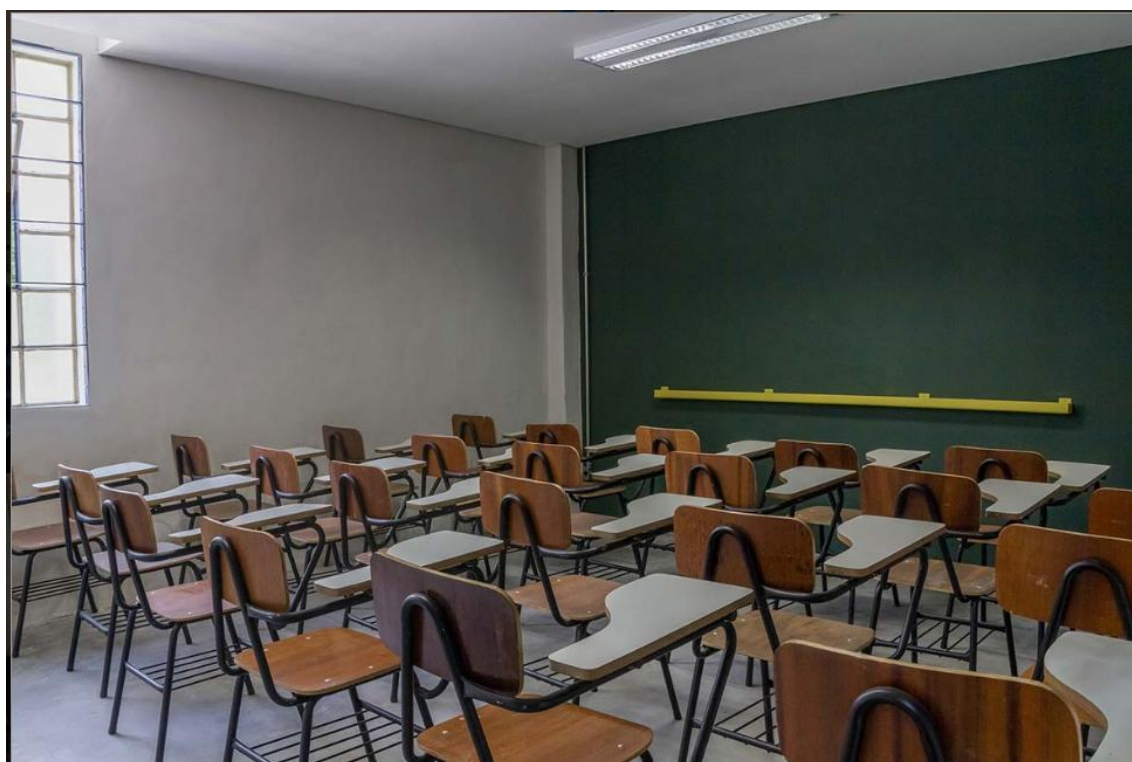
Foto: Cezar Ferreira

F. Cartaz de divulgação das aulas de gaita-ponto na unidade Butiá/RS



Foto: Cezar Ferreira

G. Espaço físico para as aulas na unidade Barra do Ribeiro/RS



Fotos disponíveis em: <http://www.fabricadegaiteiros.com.br/portal/php/galeria.php>, consultado em 01/02/2019.