Considerações sobre a trajetória de uma pianista em uma experiência de aprendizagem musical como sanfoneira (acordeonista)

Comunicação

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
E-mail: <hau-tanaka@hotmail.com>

Resumo: Trata-se de reflexões sobre a experiência de aprendizagem da sanfona por uma professora de piano. O relato refere-se à aprendizagem de instrumentos aparentemente próximos do ponto de vista da execução musical pelo feitio – a presença do teclado; todavia, antagônicos do ponto da concepção da apreensão técnica-instrumental, em uma situação temática pela busca de uma metodologia da aprendizagem da sanfona. Outrossim, na tentativa do desfazimento do mito de que instrumentos que possuem teclado (disposição de teclas brancas e pretas), por aparentarem uma similaridade na existência do mesmo, seriam de mais fácil assimilação como segundo instrumento a ser aprendido. Complementarmente, procura apresentar qual e de que modo um *corpus* de conhecimento pode transitar de um aprendizado para outro. No relato, momentos de observação e análise sobre a situação e impressão da aprendiz; sobre os recursos pedagógicos que a pianista se utilizou ao se lançar no desafio de aprender um novo instrumento – a sanfona (acordeão) –, em nível profissional. Finalmente, lança algumas ponderações sobre as metodologias emergentes em situações pouco discutidas na questão da aprendizagem musical de instrumentos, como no caso da sanfona, cujo conhecimento é passado por imitação ou tradição oral. Com isso discute sobre a necessidade de ampliar o leque das visões tangentes ao ensino e aprendizagem de instrumento, de modo interdisciplinar (orientação basilar do grupo de pesquisa que atualmente lidera).

Palavras chave: Aprendizagem da sanfona; pianista e sanfoneira; metodologia de ensino de instrumentos.

Notas introdutórias

A sanfona, termo que utilizaremos para o conhecido acordeão, nesse relato, tem diversas acepções, visto que há uma variedade de nomes atribuída ao mesmo instrumento ou a instrumentos com algumas variações (como a presença ou não de botões nos baixos e o timbre ou feitio que se assemelhariam a outros instrumentos antigos). Assim, nesse âmbito, denominaremos de sanfona, o que em outros lugares do país pode ser conhecido como de acordeão de botões, por exemplo. Uma vez que estamos nos referindo à denominação

largamente utilizada no Nordeste do país, região onde nasceu o “rei do baião” – Luiz Gonzaga – que a tornou conhecida por todo Brasil. Então, fiquemos com a denominação de sanfoneira que se refere à mulher que, no Nordeste do Brasil, toca a sanfona. Quanto à grafia podemos encontrar no léxico português, duas formas: acordeão e acordeom[1].

> No Brasil, o acordeão chegou entre os anos de 1837 e 1851, trazido por imigrantes alemães e italianos, chamado de concertina (um acordeão cromático com 120 baixos). Rapidamente foi incorporado à cultura musical brasileira, com maior ênfase nas regiões Centro-Oeste, Nordeste (onde é chamado de sanfona) e Sul (onde é chamado de gaita). (RÁDIO RANCHO DA TRAÍRA, 2017)

Inicialmente, faz-se mister demarcarmos que o ensino do acordeão[2] (sanfona) não tem tradição de ensino formal/institucional como ocorre em algumas escolas de música na Europa. No Brasil, percebemos que a região Sul tem se adiantado na criação de cursos de acordeão e produção de relatos sobre práticas de ensino e aprendizagem desse instrumento (REIS, 2010).

O presente relato, portanto, refere-se ao estudo prático (execução) de uma professora de piano que decidiu aprender sanfona, depois de muitos anos de “relutância” e de muito ter procrastinado a vontade de começar a tocar o instrumento considerado mais emblemático da cultura popular do nordeste; sendo o instrumento de base do forró, uma das manifestações culturais mais representativas desse universo musical.

Acompanhando o que nos fala Reis (2010) sobre os estudos referentes ao ensino do acordeão, ainda não conseguimos traçar um estado da arte sobre as práticas da sanfona, no Brasil, dada a incipiência da produção acadêmica no que se refere ao seu ensino e aprendizagem:

> Temos apenas três monografias relativas ao acordeom (PERSCH, 2006; MACHADO, 2009; REIS, 2010) dois artigos (REIS, 2009b; WEISS e LOURO-HETTWER, 2010), uma dissertação (ZANNATA, 2005) escrita no campo das ciências sociais, e uma gama de questionamentos e pesquisas a serem

---

[1] Discordamos, entretanto, que a sanfona seja tomada coloquialmente como “instrumento mal tocado”. Entendendo que tal acepção consiste em um preconceito ao próprio povo que assim a denomina, bem como ao modo de execução do instrumento que desqualificaria os sanfoneiros. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sanfona>. Acesso em: 27 jun. 2017.

[2] Termo mundialmente conhecido e mais divulgado nos meios eruditos da música instrumental.

> realizadas sobre os atos de ensinar e aprender acordeom no contexto brasileiro. (REIS, 2010, p. 1551)

Somente a partir de 2013, a Universidade Federal da Paraíba abriu o primeiro curso de música com habilitação em acordeão, em nível de graduação, além de ter criado, posteriormente, o curso de extensão, preparatório para o ingresso de alunos no curso de ensino superior. Entretanto, o modo de aprendizagem desse instrumento para a maioria dos sanfoneiros ocorre através da transmissão oral e/ou pela forma como os músicos populares aprendem. Sobre isso salientamos o trabalho de Green (2001) que se tornou uma referência no âmbito acadêmico da educação musical. Com ênfase na prática e aprendizado através da audição, perceptivamente – "tocar de ouvido" –, a referida autora inglesa criou um projeto denominado *Ear Playing Project* (*EPP*) cujo material didático é apoiado pelo projeto nacional *Musical Futures*[3]. Tocar de ouvido, portanto, é o modo mais corriqueiro e frequente no modo de aprendizagem musical desses instrumentistas que não têm uma tradição de aprendizagem escolar/formal, aprendem com seus pares (*peer direct learning*), com parentes, com amigxs e de diversas formas.

Prolegômenos de uma trajetória de aprendizado

Durante muitos anos, sempre tive vontade de aprender a tocar sanfona, principalmente, por ser um instrumento emblemático da cultura que adotei, também, como pesquisadora – a nordestina (Nordeste do Brasil), através de um sentimento de pertença e identidade. As manifestações populares, religiosidade, danças e, principalmente, a musicalidade e seus ritmos (forró pé-de-serra, xote, xaxado, marchas, arrasta-pé, baião e quadrilhas) sempre foram foco de meu interesse como música (feminino de músico) e musicista. Dominguinhos (vídeo, 2017) demonstra a existência de uma gama de diferenciações entre os vários ritmos do gênero Forró, sendo que o aprendizado de todas as variantes ocorre

[3] *Ear Playing Project*. Disponível em: <http://earplaying.ioe.ac.uk/>. *Musical Futures*. <https://www.musicalfutures.org/> . Acesso em: 25 jun. 2017.

do interior à capital do estado, sempre de modo autodidata ou pela imitação/audição, não existindo métodos escritos ou impressos. Existem “mestres sanfoneiros”, sendo nesse esteio que muitos dos grandes sanfoneiros se espelham em sua aprendizagem e prática musical. O próprio Dominguinhos, aprendiz de Luiz Gonzaga, tornou-se um mestre da sanfona, tornando-se reconhecidamente um dos maiores e mais aclamados sanfoneiros (compositor) de todos os tempos.

Em 1999, juntamente com outras colegas, fundei um grupo que se propunha a tocar e compor músicas dentro do estilo dos ritmos nordestinos (mais especificamente aqueles mais representativos dos estados de Pernambuco e Paraíba, pela aproximação geográfica e identidade musical) – frevo, maracatu, ciranda, coco, além dos anteriormente citados. Todavia, circunstancialmente, o aprendizado da sanfona ficou a cargo de uma pianista enquanto eu passava a assumir a função de percussionista (triângulo, alfaia, pandeirola, etc.) e *backvocal* do grupo. Quase vinte anos mais tarde, recebo um convite para ser a sanfoneira de um grupo feminino de forró – Fulô Mimosa –, provindo de um renomado maestro/arranjador de *jazz band*, coro, fanfarra e profundo conhecedor do repertório, composições e elementos musicais, além da própria cultura nordestina. A partir desse aceite, passei a ocupar a função de sanfoneira do grupo que, no mês de julho (2017), completará um ano de existência. Acredito piamente que esse foi o incentivo de que precisava para “enfrentar” o desafio de estudar e tocar a sanfona. O respeito pelo maestro e a certeza de que iria desenvolver um trabalho musical sério e profissional, impeliu-me a tal comprometimento.

Um ano antes de receber esse convite, tive umas cinco aulas com um professor/ sanfoneiro, no intuito de despertar o gosto pelo aprendizado do instrumento, e atesto que sua metodologia reacendeu a vontade de tocar a sanfona com mais dedicação. Atropelada pelas responsabilidades docentes, de pesquisadora e outras, posterguei, mais uma vez, o estudo. Todavia, considerei a metodologia do professor bastante promissora, e até cheguei a propor que escrevêssemos conjuntamente sobre ela (projeto que ainda pretendo cumprir).

Além de discutir sobre alguns modos de aprendizagem musical, um dos objetivos mencionados, em sua pesquisa de caráter qualitativo exploratório, foi identificar significações sobre os músicos “bom de ouvido” e sobre a escuta atenta e intencional.

Esse aspecto da aprendizagem musical sempre chamou minha atenção. De tal sorte que, naquele momento, eu esclareci ao professor que não queria aprender a tocar a sanfona por partituras, visto que já havia experimentado tocar o acordeão (na Europa) por partituras e que essa habilidade eu executava com desenvoltura. Todavia, essa prática não me estimulou a tocar forró tampouco me ajudou no meu intento. Não queria ler partituras nem ter aula de sanfona nos moldes do ensino de modelo conservatorial (SANTOS, 1990; FONTERRADA, 1993; PENNA, 1995; ARROYO, 1999; VIEIRA, 2001; JARDIM, 2002; VIEGAS, 2006) tampouco europeu. Afinal, a minha busca era no sentido de desenvolver o meu ouvido musical e aprender como a maioria dos músicos populares aprendem, "tirando de ouvido" ou "tocando de ouvido", utilizando um repertório que fez parte de minha vivência cultural, desde minha infância.

Então, comecei a estudar músicas por cifras (como os músicos populares costumam aprender). Percebi que conseguia "tirar de ouvido" qualquer melodia (habilidade que já havia detectado ter, há alguns anos) e quanto à mão esquerda (baixos) também não sentia dificuldade em executar os diversos ritmos do forró (na verdade, já tinha um parco conhecimento sobre o funcionamento do mesmo).

O passo seguinte foi pensar qual seria o repertório a ser tocado. No meio da música popular, como ocorre com a maioria dos instrumentistas que estão iniciando, o professor tem a preocupação de "passar" para os alunos as músicas que são do gosto e interesse deles. Nesse tipo de contexto popular – o forró –, a escolha primeira, na maioria dos casos, é pelo repertório tradicional. Entretanto, há uma parcela de rapazes (pessoas mais jovens) que optam pelo forró "estilizado" ou universitário, ou mesmo de bandas conhecidas de décadas passadas, ditas "forró de plástico" [4]. Bem, lancei-me no desafio de saber se, em uma segunda aula, já conseguiria tocar João e Maria (1976) de Chico Buarque e Sivuca. Treinei horas a fio, até conseguir dominar a música, tocando a melodia na mão direita (música instrumental). Enfim, foi uma grande realização. Quando se consegue vencer as dificuldades sejam técnicas, de memorização da melodia e, principalmente, em meu caso, dos encadeamentos harmônicos, o iniciante fica exultante. Especificamente, nessa música, as mudanças do baixo constituíram o

[4] Sugerimos a leitura de "O fole roncou!: uma história do forró" de Carlos Marcelo e Rosualdo Rodrigues (2012), editado pela Zahar.

principal desafio, principalmente para quem sempre teve o teclado sob seus olhos a qualquer tempo e, de repente, torna-se cega em relação às mãos. É um tanto desesperador, ficar a tatear botões e teclas que não se consegue localizar, de primeira.

Hoje, raramente olho para a mão direita, entendendo-se que a esquerda jamais é vista, apenas sentida, pois os baixos (não em todas as sanfonas) têm uma marca em alto relevo (pedrinha, cristal) ou uma cava nos botões nas tônicas (baixos soltos) de lab, dó e mi (sentido: de baixo pra cima).

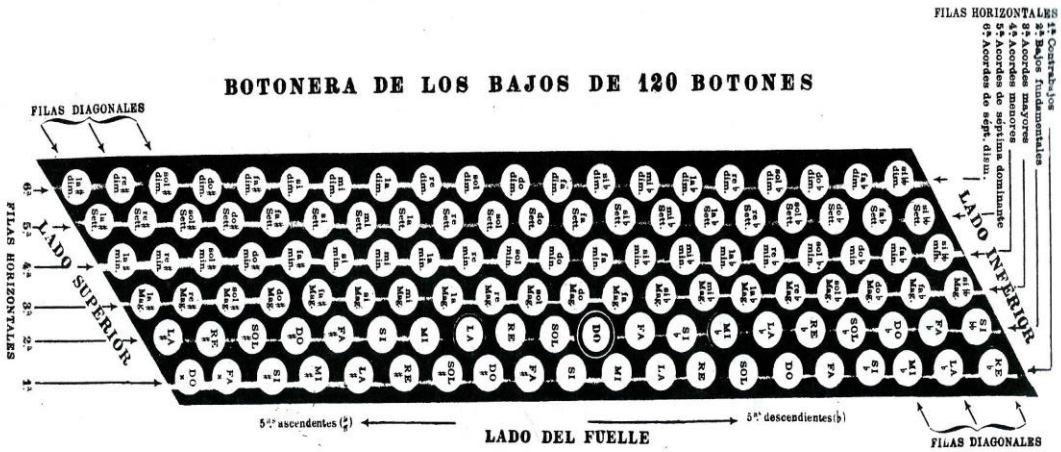
Desafios, dificuldades e saídas: uma reflexão metodológica

À medida que ia estudando as músicas sugeridas pelo mestre sanfoneiro, ia percebendo as diversas dificuldades em cada música, chegando à conclusão de que não apresentei nenhuma dificuldade em tocar uma melodia na mão direita e acompanhar com a esquerda, ou seja, o básico que, naturalmente, fazemos no piano. A dificuldade que sentia era de acompanhar (com ambas as mãos) o meu próprio canto ou acompanhar a melodia que alguém cantasse. Ou seja, a prática de tocar a sanfona como instrumento acompanhador cuja ênfase encontra-se na harmonização e encadeamentos, intercalada por ornamentos (improvisação), levadas e mudanças acórdicas (*changes chords*), além das levadas (mão direita).

Algo aparentemente simples, mas de extrema importância, é conseguir realizar os acordes todos muito proximamente (utilizando as inversões acórdicas), ou seja, conseguir tocar todos os encadeamentos, basicamente, sem tirar a mão direita do lugar, no âmbito de uma oitava e meia. Questão pouco observada por quem aprende "de ouvido", por desconhecimento sobre encadeamento harmônico em um instrumento de teclado, como o piano, por exemplo. Quanto à mão esquerda, o domínio das mudanças dos baixos (acordes) era apenas uma parte da execução, mas ainda teria que aprender como cantar melodias, nos baixos (nessa época, já sabia realizar uma escala maior nos baixos). Quando os encadeamentos encontram-se entre dominante, subdominante e tônica a execução torna-se bastante simples. Mas, no caso de músicas cuja elaboração harmônica seja maior, essas mudanças acórdicas, dentro de um

andamento rápido, se tornam mais complicadas. E então, tive que começar a criar meios para conseguir executar todos os encadeamentos, sem erros, já que o repertório que almejava estava além do encandeamento I/V7/IV; além de aprender a construir acordes que estavam foram dos acordes M, m, de 7ª dominante e 7ª diminuta (que correspondem, respectivamente, às 3ª, 4ª, 5ª e 6ª linhas horizontais) (v. figura 1). Para saber tocar alguns acordes alterados é necessário pensar e estudá-los onde encontra (como os acordes com 6ª, 9ª ou 11ª), pois não correspondem à lógica do enfileiramento dos botões do baixo. Descobri que, na sanfona, um baixo enarmônico de outro pode estar bem mais perto do que o baixo da tonalidade (ou seja, *do#*, na linha dos contrabaixos, está muito mais próximo de *dó*, baixo fundamental, do que *réb*, baixo fundamental) (v. figura 1). Descobertas essas com as quais xs sanfoneirxs iniciantes tem que desvelar, se quiser cortar alguns caminhos que facilitem a execução da mão esquerda.

FIGURA 1 – Botões dos baixos do acordeão (120)



Fonte: Método completo para acordeão de Luigi Oreste Anzaghi. Buenos Aires: Melos, 2011, p. 13.

Certa vez, um amigo, atual professor de sanfona da UFPB – Hélio Medeiros –, deu-me algumas explicações básicas sobre a disposição dos baixos e me disse: “No seu caso, eu não

tenho muita coisa a te dizer porque você conhece sobre Música, já toca; você tem é que se 'agarrar' com o instrumento e ficar 'namorando' ele! Descobrindo! Tocando! Entende?".

E quando pensamos que estamos conseguindo dominar alguns aspectos, sempre haverá um novo desafio, o que torna o estudo diário e incessante. Já o maestro (arranjador e diretor artístico do coro sinfônico da Fundação Espaço Cultural – FUNESC) que ensaia o Fulô Mimosa, grupo feminino em que toco, disse: "Vocês têm que ficar ouvindo as músicas que estão tocando. Coloca tudo num *pendrive* e ficar escutando em todas as ocasiões possíveis! Assim, vão internalizando as letras, a música (harmonia) e os retornos (estrutura musical)".

No caso específico do grupo feminino em que atuo, os arranjos são todos escritos (embora, a proposta é que, futuramente, não necessitemos mais de partitura para "tirar as músicas"). Portanto, não tocamos como os tradicionais trios pé-de-serra[5], embora a concepção musical deva ser a mais próxima dessa configuração (faz parte da ideologia do grupo, inclusive).

Praticamente, sete meses depois que iniciei meus estudos na sanfona, eu fui convidada para ingressar em uma orquestra de sanfonas – Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste –, para substituir um sanfoneiro no naipe da sanfona I. No primeiro ensaio, passei a tocar a parte dos solos, já que li ("leitura à primeira vista") todas as músicas ensaiadas. No naipe I, tocamos predominantemente com a mão direita (função principal da sanfona I, na orquestra) onde fazemos todos os solos e melodias em substituição à parte vocal das músicas. Aceitei o convite para compor a orquestra, no intuito de utilizá-la como um laboratório para suprir minha inexperiência em tocar forró e a falta de intimidade com um instrumento com o qual, em breve, teria que subir ao palco e me apresentar com mais seis mulheres, atuando, também, como vocalista.

Naquele momento, de forma autodidata e autorreflexiva, utilizei todo o conhecimento musical e metodológico, aplicadas ao piano (inclusive), de que dispunha em meu repertório para auxiliar em minha preparação. Passei a memorizar as cifras, solos instrumentais e memorizar as partes vocais para poder acompanhar com a sanfona. Sobre as cifras, não sendo parte de minha prática, senti uma defasagem quanto à percepção dos acordes. Esse fator, em

[5] O triângulo, o zabumba e a sanfona.

minha opinião, tem sido uma das maiores deficiências de músicos formados nos contextos de ensino convencional e institucional de música. Não há uma tradição de ensino de encadeamentos e harmonia de modo aural, sempre a parte teórica (leitura/exercícios/análise) predomina no aprendizado da harmonia. Também, não há ênfase no treinamento auditivo (percepção) para um estudo mais consciente que levem os alunos a identificar os encadeamentos e/ou mesmo acompanhar harmonicamente "de ouvido", o que dificulta imensamente o domínio de instrumento, por excelência, harmônico.

De certo modo, existe um paradoxo no ensino de tecladistas (instrumentistas do teclado), atualmente, se considerarmos que no período barroco, os músicos da época detinham um conhecimento de harmonia, ornamentação e improviso que se perdeu com o tempo (BACH, 2009) em termos de formação e prática. Carl P.E. Bach menciona, frequentemente, a questão do gosto do intérprete, no acompanhamento e outros, o que denota que havia um conhecimento básico comum a todos, o domínio da harmonia e improvisação. No período clássico-romântico, a música produzida pelos amadores que reunia seu público "ao redor do piano" passa por uma quase extinção com o advento da música feita para as salas de concerto, levando à valorização do intérprete virtuoso (GROUT; PALISCA, 1988, p. 576). Com isso, dá-se lugar a uma música produzida por compositores que elevaram o nível de execução profissional; opondo os executantes entre profissionais e amadores. No caso do piano, a ênfase passou a estar no domínio técnico-instrumental do intérprete pelo elevado nível de elaboração composicional, e não mais na desenvoltura do intérprete acompanhador, detentor do conhecimento e domínio sobre a harmonia e a improvisação.

Essa ausência no trato sobre as práticas harmônicas (percepção harmônica) tem prejudicado o desenvolvimento de músicos e músicas, consequentemente, a inabilidade de criar os improvisos necessários à execução do forró. Como se dominássemos o aspecto melódico no instrumento, mas a harmonia estivesse relegada a um segundo plano. Nesse tocante, acredito que essa tenha sido minha principal deficiência e que, comumente, tenho percebido que isso também ocorre com vários músicos que não vêm da música popular, mas que tiveram um mínimo de formação escolar musical. Alguns são, portanto, incapazes de tirar a

mais simples melodia no piano, por exemplo; incapazes de criar tríades (tônica e dominante/dominante com 7ª) para acompanhar a suposta melodia.

Desfazendo mitos

Retornando à questão especificamente da mão direita da sanfona, percebi que pouco do uso dessa mão tem alguma lógica técnica ou modelagem que se assemelhe ao toque do teclado do piano. Ou seja, o dedilhado, a colocação da mão no teclado (dentro, meio e ponta), a execução de escalas e, principalmente, a técnica de execução dos teclados horizontais em nada se compara ao teclado vertical (sanfona).

O mito mais comum, principalmente entre os "tecladistas" (sintetizadores e teclados digitais) é de que tecladistas, pianistas e cravistas são "irmãos" na execução dos seus respectivos instrumentos pela aparente presença do teclado. Do ponto de vista da organologia dos instrumentos é importante salientar que todos vêm de instrumentos distintos. Os teclados horizontais (sintetizadores e teclados digitais) se emparelham com as sanfonas e órgãos no tocante ao mecanismo onde não há peso nas teclas, além dos últimos provirem, originalmente do princípio de emissão de som da flauta pã (tubos/ventos). Já o mecanismo do piano provém, originalmente, do dulcímer (instrumento de cordas marteladas), enquanto no cravo, do saltério (cordas pinçadas) o mecanismo se dá pela pinçadas nas cordas (BENNETT, 2004, p. 9). Todos acoplados a um teclado. Consequentemente, cada um desses instrumentos possui uma técnica de execução distinta, o que reverbera na execução técnico-interpretativa como um todo.

A maioria das pessoas que, agora, observam que estou tocando a sanfona fazem os seguintes comentários: "O difícil é a mão esquerda, né, os baixos? Porque a mão direita é igual para você, né? Pra você deve ser fácil porque já toca piano, sim?".

A experiência autodidata me proporcionou a dimensão sobre as peculiaridades da sanfona, só possibilitada por uma postura flexível e aberta para a resolução sobre questões técnico-instrumentais. Vencer esses aspectos me permitiu participar de uma orquestra de sanfonas e gravar um DVD após três meses do meu ingresso na OSBN. Além de conseguir tocar

um repertório de 26 músicas memorizadas, no Fulô Mimosa, com apenas seis meses de efetivo estudo. Inclusive, um dos maiores desafios musicais dessa experiência de aprendizagem foi o arranjo que o maestro Chiquito criou, em que as duas mãos deveriam fazer solos. Ou seja, a frase inicial da introdução aparecia de quatro formas diferentes. Assim, foram quatro solos diferentes para o baixo e quatro igualmente diferenciados para a mão direita.

Por alguns segundos, ao me deparar com o arranjo, hesitei, quando percebi que estava com dificuldade para decodificar no instrumento as notas escritas (porque o arranjo não tinha sido especificamente com a escrita voltada para a sanfona). Passado o primeiro impacto, tive a convicção que conseguiria lê-la (embora com certo sacrífico), só não sabia se conseguiria vencer as dificuldades e executá-la em tempo hábil (a estreia do grupo já estava marcada).

Conquistas através de buscas metodológicas

A referida música, portanto, tornou-se o maior desafio que até então eu enfrentara desde o momento que comecei a tocar sanfona. Apelei metodologicamente pra o tipo de estudo e mecanismos que eu costumava utilizar para decorar peças do repertório pianístico. Estudando, inclusive, com as mãos separadas, como em uma fuga de Bach. E funcionou. Daí, por diante, foi deixar que o ouvido começasse a fazer o seu papel, quer dizer, a dominar as notas, os acordes (memorização do texto musical), passando a treinar o reconhecimento harmônico que, nesse caso, se intercalava entre as mãos; ora a mão direita fazia o acompanhamento, ora a esquerda era que realizava os solos, enquanto, concomitantemente, os baixos cantavam ininterruptamente. Foi no repertório das metodologias do ensino do instrumento que me aportei para “vencer” a memorização e execução de forma mais fluida.

A reflexão sobre a metodologia adotada em todos os âmbitos da aprendizagem musical e, notadamente, na aprendizagem instrumental ainda carecem de discussão. A falta de

compartilhamento de métodos de estudo, tem levado ao atraso no preparo de música/peças para atingir satisfatoriamente a performance [6].

Reflexão final: últimas considerações

Devo salientar, entretanto, que a participação em um grupo de forró cujos arranjos estão baseados nas cifras e os solos escritos ainda não era o modo que eu imaginava aprender a tocar forró nem alcançar um patamar de desenvolvimento no instrumento. Entretanto, no meu caso, o processo teve resultados satisfatórios porque, de certo modo, partiu de elementos que eu já dominava, como a partitura. Tenho percebido que as músicas ou os ritmos (batuques) são sempre mais rapidamente absorvidos por mim quando escritos. Essa trajetória, utilizando aspetos que eu já dominava teoricamente facilitou a apreensão sobre o domínio técnico da sanfona, enquanto pude desenvolver o lado da percepção auditiva. A experiência em dois grupos musicais de perfis diversos, o tempo de dedicação ao estudo e a disciplina acabaram por suplantar eventuais falhas na predição do planejamento.

Entendemos que as pesquisas e discussões da área da educação musical devam existir para fomentar a reflexão sobre práticas que abarquem metodologias emergentes, ainda que sejam sobre práticas que, talvez, só agora, começamos a dar maior visibilidade. Ou mesmo, que emerjam por força das mudanças em nossa sociedade. Quando entendemos, por exemplo, que só agora as mulheres começam a entrar em uma universidade para estudar um instrumento como a sanfona.

Importante frisar que as estratégias de ensino em espaços institucionais de música devem estimular igualmente a reflexão e atuação dos educadores, no sentido, inclusive, de renovação dos programas de ensino existentes.

> Caso observemos os programas de ensino e os projetos pedagógicos da maioria dos cursos de piano do país, por exemplo, em nível técnico e superior, será destacada a adoção de métodos baseados em estratégias didáticas do

[6] Ver o artigo de Cerqueira (2009) sobre a uma proposta metodológica para atingir a performance, fim último do intérprete.

> Século XIX, fato que demonstra o restrito interesse dos professores de piano pela adoção de novas estratégias de ensino. Vale ressaltar que disciplinas que tratam da apresentação e análise de métodos e material didático ainda são uma distante realidade na maioria destes cursos, mesmo sendo esta uma ferramenta fundamental para que os pianistas de hoje se insiram na sociedade. (LEMOS, 2012, p. 109)

Entendemos que a análise e discussões de metodologias que se adequem às várias situações de ensino e aprendizagem musicais faz com que nós educadores tenhamos que repensar em uma metodologia mais adequada, visto que a formação dos instrumentistas, ainda é deficitária para dar conta da gama de contextos musicais, estilos de música[7] (TANAKA, 2016), dentre outros aspectos. De modo mais abrangente, que prepare o futuro músico para atuar no mercado de trabalho (ZANON, 2006; MIRANDA; BORGES, 2014).

Zanon (2006, p. 111) afirma que "vivemos em um momento em que interdisciplinaridade é a tônica, e isso se reflete na atividade musical, especialmente após a Segunda Guerra, quando houve uma explosão da cultura de massa". Acreditamos, firmemente que a palavra de ordem da contemporaneidade para nossa área é a pesquisa interdisciplinar, bem como o fomento por parte dos educadores ao "inserir a pesquisa na formação profissional em educação musical, aproximando essa de mundos pedagógico-musicais reais, como forma de desenvolver sistematicamente os princípios da investigação educacional" (BELLOCHIO, 2013, p. 46). A fim de evitar, inclusive, o viés de quem possui apenas visões parciais sobre dado fenômeno. Sendo assim, lidero um grupo de pesquisa, criado recentemente, que vem preparando os alunos para a produção de conhecimento interdisciplinar envolvendo além da música outras categorias analíticas e de demais áreas como a antropologia, sociologia, etnomusicologia, educação, gênero, apenas para citar algumas. Dentre suas linhas de pesquisa, encontraremos o estudo de metodologias e práticas advindas dos contextos não escolares de ensino musical, na certeza de que serão tais práticas observadas e analisadas, nos mais diversos espaços musicais, que fomentarão a criação de novas metodologias e entendimento sobre os modos como se aprende e ensina música.

[7] Artigo sobre o modo de leitura à primeira vista por estudantes de piano de música no estilo do baião (TANAKA, 2016). Texto apresentado no II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET (2016), ainda a ser publicado.

Referências

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 408 f. Tese (Doutorado em Música)–Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BACH, Carl Philip Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar o teclado*: Berlim 1753-1762. Tradução Fernando Cazarini. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção da pesquisa em educação musical à sua apropriação. v. 9, dez., 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/86/69>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BENNETT, Roy. Instrumentos de teclado. Rio de Janeiro: Zahar. Coleção Cadernos de Música da Universidade de Cambridge, 2004.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *Revista Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124.

DOMINGUINHOS. Mostrando os ritmos! Reportagem no YouTube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Da-0iNlW3ec>. Acesso em: 24 jun. 2017.

FONTERRADA, Marisa. A educação musical no Brasil: algumas considerações. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2., 1993, Mesa-redonda... [S.l.]: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 1993, p. 69-83.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. London: Ashgate, 2001.

GROUT, Donal J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade. *Revista Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, jun. 2008, p. 127-142.

JARDIM, Antonio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. Revista Plural, Rio de Janeiro, n. 2, p. 105- 112, 2002.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso C. Tanus. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 17, p. 29-38, 2007.

LEMOS, Daniel. Considerações sobre a elaboração de um método de piano para ensino individual e coletivo. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, 2012 p. 98-125.

MIRANDA, Simone da; BORGES, Maria H. Jayme. A profissão de músico diante da diversidade nas possibilidades de atuação. *Revista da Fundarte*, ano 14, n. 27, jan.-jun. 2014. p. 118-131.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (Org.). Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1995. p. 129-140.

RÁDIO RANCHO DA TRAÍRA. Site. Disponível em: <http://radioranchodatraira.com.br/noticia/7711/acordeao-sanfona-gaita-uma-historia-de-5000-anos>. Acesso em: 25 jun. 2017.

REIS, Jonas Tarcísio. O ensino e a aprendizagem de acordeom: reflexões acerca de um caso de educação musical coletiva em um curso de extensão. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., *Anais*..., 2010. p. 1250-1260.

SANTOS, Regina Márcia. Repensando o ensino da música: pontos fundamentais para o ensino da música nas escolas de 1° grau e nos institutos de música. Cadernos de Estudos: Educação Musical, Belo Horizonte, n. 1, p. 31-52, 1990.

TANAKA, Harue. Reflexão sobre a “leitura à primeira vista” de músicas populares: o caso do baião. In: Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, 2., *Resumo expandido*..., 2016. Disponível em: <https://etnomusicologiapb.wordpress.com/>. Acesso em: 09 set. 2017. (Texto final a ser publicado).

VIEGAS, Maria Amélia de Resende. Repensando o ensino-aprendizagem de piano do Curso Técnico em Instrumento do conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier de São João del-Rei (MG): uma reflexão baseada em Foucault. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 15, p. 81-90, set. 2006.

VIEIRA, Lia Braga. A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001

ZANON, Fábio. Música como Profissão. *In:* LIMA, Sônia Albano de (Org.). *Performance e Interpretação Musical*: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102 - 127.