



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

LUCILIO DA SILVA SOUZA

MESTRE CAMARÃO E O ENSINO DO ACORDEON

JOÃO PESSOA, PB

2016

LUCILIO DA SILVA SOUZA

MESTRE CAMARÃO E O ENSINO DO ACORDEON

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
como requisito parcial para obtenção de grau de
Licenciado em Música pela Universidade
Federal da Paraíba.
Orientadora: Prof^a. Ms. Caroline Pacheco.

JOÃO PESSOA, PB

2016

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

S729m Souza, Lucilio da Silva.

Mestre Camarão e o ensino do acordeon / Lucilio da
Silva Souza. - João Pessoa, 2023.

68 f. : il.

Orientação: Caroline Brendel Pacheco.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Educação musical - TCC. 2. Acordeon -
Ensino-aprendizagem. 3. Mestre Camarão - Instrumentista
e professor. 4. Acordeon - Formação profissional. I.
Pacheco, Caroline Brendel. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)

LUCILIO DA SILVA SOUZA

MESTRE CAMARÃO E O ENSINO DO ACORDEON

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
como requisito parcial para obtenção de grau de
Licenciado em Música pela Universidade
Federal da Paraíba.

Aprovado em: 15/06/2016

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Ms. Caroline Pacheco (Orientadora)

Observação: Assinado pelo coordenador do Curso, pois a discente não faz
mais parte do quadro da instituição.



Prof. Ms. Fábio Henrique Ribeiro
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Ms. Gledson Meira Dantas
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Quero usar este espaço para ser utópico, agradecendo tal ação que acreditava ser para o momento totalmente inalcançável e inatingível, pelo sentimento que trago comigo. Usar palavras, expressões ou até mesmo recorrer à semântica não reflete e nem muito menos retrata o tamanho do meu MUITO OBRIGADO!

Obrigado:

- à minha orientadora Prof^a. Ms. Caroline Pacheco;
- aos professores participantes da banca: Prof^o. Ms. Fábio Henrique Ribeiro e ao Prof^o. Ms. Gledson Meira Dantas;
- a todos os professores e coordenadores do curso, os quais convivi e aprendi muito durante esse tempo de estudo.
- aos funcionários e servidores da UFPB pela atenção e solicitude;
- aos familiares e amigos pela motivação e inspiração;
- à minha esposa, companheira, amiga e amante, Janete Souza (Jane) pela cumplicidade, apoio, envolvimento e incentivo: a ela dedico esta conquista;
- à família do Mestre Camarão, em especial a Salatiel D’Camarão, e aos alunos (entrevistados) que colaboraram fornecendo informações importantíssimas para a conclusão deste trabalho.

*Sigo tocando a vida,
Canto as coisas do sertão
Da alma da minha gente,
Xote, xaxado, baião
Andarilho peregrino
Eu fiz do forró meu hino
E da sanfona a paixão.
(Chico Pombal)*

RESUMO

A presente pesquisa visa revelar a trajetória musical do Mestre Camarão como instrumentista atuante no cenário musical nordestino e como professor, procurando investigar sua trajetória de décadas dedicada ao ensino do acordeon. Para tanto, foi desenvolvida uma pesquisa qualitativa utilizando a metodologia de estudo de caso que possibilitou a investigação e a análise de materiais das mais diversificadas fontes como: material jornalístico – impresso e audiovisual, e, entrevistas gravadas em formato mp3. Foram entrevistados o próprio Mestre Camarão, assim como quatro de seus alunos, os quais hoje atuam como músicos profissionais e também como professores de acordeon. Os resultados obtidos mostram uma forma de ensino bem funcional, pouco sistematizada mas direcionada aos interesses dos aprendizes, com repertório e conteúdos que contribuíam para a formação profissional dos alunos. Com isso, o trabalho foi elaborado em três capítulos que tratam de uma revisão dos autores que discorrem sobre a história, os gêneros e o ensino-aprendizagem do acordeon no Brasil; a trajetória de vida do Mestre Camarão como músico e professor; e, a forma e a postura metodológica do Mestre por meio das memórias de seus aprendizes. E mais, uma breve reflexão sobre a relevância e contribuição, que Camarão e sua metodologia não-formal podem trazer a futuras pesquisas e àqueles que buscam caminhos metodológicos e didáticos para ensinar acordeon.

Palavras-chave: Mestre Camarão; acordeon; ensino-aprendizagem.

ABSTRACT

The present research aims to reveal Mestre Camarão's musical trajectory as an active instrumentalist in the northeastern musical scene and as a teacher, investigating his trajectory of decades dedicated to the teaching of accordion. For that, a qualitative research was developed, using the methodology of case study that made possible a research and an analysis of materials from the most diversified sources: journalistic material - printed and audiovisual, and interviews recorded in mp3 format. It was made an interview with Mestre Camarão and with four of his students, who today act as professional musicians and also as accordion teachers. The results show a way of teaching that is well functional, little systematized but directed to the learners' interests, with repertoire and subjects that contributed to the students' professional qualification. Thus, the work was elaborated in three chapters that deal with a review of the authors who discuss the history, the genre and the teaching-learning of the accordion in Brazil; the life trajectory of Mestre Camarão as a musician and a teacher; and, form and a methodological stance of the Master through memories of his learners. And more, a brief reflection about the relevance and contribution, which "Camarão" and his non-formal methodology can bring to future researches and to those who pursue methodological and didactic ways to teach accordion.

Keywords: Master Camarão; accordion; teaching and learning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cheng - órgão de boca chinês	17
Figura 2 - Primeiro acordeon criado por Cyrillus Demian	17
Figura 3 - Acordeon: interno e externo.....	18
Figura 4 - Concertina inglesa (à esquerda) e alemã (à direita)	18
Figura 5 - Acordeon diatônico.....	19
Figura 6 - Acordeon cromático	19
Figura 7 - A relação dos botões dos baixos com a partitura.....	20
Figura 8 - Composição da palheta.....	21
Figura 9 - Acordeon piano.....	21
Figura 10 - Reginaldo Alves Ferreira (Mestre Camarão) na feira de Belo Jardim em 1947	34
Figura 11 - Reginaldo Alves em parceria com seu pai Antônio Neto aos 15 anos	36
Figura 12 - O Sanfoneiro Reginaldo Alves Ferreira na Rádio Difusora de Caruaru	37
Figura 13 - Camarão é contratado pela Rádio Difusora de Caruaru em 1960	38
Figura 14 - O primeiro disco do Trio Nortista, na época formado por Camarão, Déo do Baião e Zé Cobrinha	38
Figura 15 - Capa do CD <i>Camarão Plays Forró</i>	39
Figura 16 - Foto do projeto <i>Tem sanfona na sala de aula</i> - Escola Professor Antônio de Brito Alves.....	40
Figura 17 - Capa do primeiro registro em DVD do Mestre Camarão.....	40
Figura 18 - Deivinho Sanfoneiro	42
Figura 19 - Julio Cesar	43
Figura 20 - Mahatma Costa.....	44
Figura 21 - Marquinhos Café.....	44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 ENTRE FOLES, TECLAS E BOTÕES: O IRRESISTÍVEL UNIVERSO SONORO DO ACORDEON.....	15
2.1 A história do acordeon	15
2.2 Acordeon piano ou acordeon à piano	18
2.3 O acordeon no Brasil: de oito a cento e vinte baixos	21
2.4 A aprendizagem do acordeon no Brasil	23
3 MESTRE CAMARÃO - MÚSICO, SANFONEIRO E PROFESSOR: TRAJETÓRIA DE VIDA	33
4 MESTRE CAMARÃO: O PROFESSOR DE ACORDEON NA VOZ DE SEUS APRENDIZES	41
4.1 Formação e atuação profissional dos pesquisados	41
4.2 Da fama do sanfoneiro ao contato com o professor	44
4.3 Organização das aulas e primeiros contatos com o mestre-professor	47
4.4 Primeiras aulas	49
4.5 Orientações sobre instrumento adequado	51
4.6 Postura e performance	53
4.7 Conteúdo das aulas	54
4.8 Material didático	57
4.9 Características do Mestre Camarão enquanto professor	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

Ainda tenho em minhas lembranças de criança, o fascinante momento em que conheci o acordeon: um instrumento grande, bonito e de som atraente. Fui conquistado pelo som. Saí de minha casa procurando saber de onde vinha aquela melodia, aquela sonoridade diferente...

Chegando à casa do vizinho ao lado, deparei-me com ele experimentando o instrumento que acabara de comprar. Perguntei o que era aquilo e ele logo respondeu: “é uma sanfona”. Daí em diante, fiquei paralisado, vendo-o tirar som daquele instrumento vermelho. Desde aquele momento, todas às vezes que ‘Veinho’ (como era conhecido meu vizinho) tocava a sanfona, eu corria para sua casa com o intuito de assistir a ele. Além disso, deixava-me apertar as teclas enquanto manuseava o fole, aumentando cada vez mais o meu desejo de aprender a tocar aquele instrumento.

O tempo passou e tive a chance de estudar música, de tocar outros instrumentos: corneta, clarinete, requinta, violão e piano. Ingressei na academia e fiz um curso de Bacharelado em Música, com formação específica em Regência Coral. Entretanto, mantinha o desejo de aprender a manusear a sanfona.

Assim que conclui minha primeira graduação, procurei imediatamente um local para estudar o instrumento que tinha me conquistado desde a infância, porém, constatei a dificuldade em encontrar um professor e, mais ainda, em encontrar uma escola de música que ensinasse tal instrumento.

Depois de pesquisar bastante, algumas pessoas me indicaram um professor de larga experiência como artista popular e dono de um currículo admirável, tanto como instrumentista, quanto como professor de acordeon: Reginaldo Alves Ferreira, conhecido como Mestre Camarão. Logo nas primeiras aulas observei que não se tratava de um sanfoneiro comum, mas sim, de um músico extraordinário e com um domínio técnico do instrumento surpreendente. Aos poucos fui percebendo que ele havia dedicado parte de sua vida a transmitir esses conhecimentos, adquiridos ao longo de seus 60 anos de vida artística a seus alunos.

Durante um ano e meio tive o prazer de estudar e de ouvir muitas histórias de um Mestre que viveu intensamente de música e para a música. Quando decidi me mudar para João Pessoa, com o intuito de continuar os estudos na academia, comuniquei-o que iria parar com as aulas, devido minha mudança para a capital paraibana. Ele logo me encorajou a dar aulas de acordeon em solo pessoense.

Mesmo à distância, sempre que possível nos comunicávamos, por visitas, telefone ou em eventos que envolviam a música e o acordeon. Além disso, sempre estava informado,

através de seus familiares, de amigos e das redes sociais, sobre sua carreira artística e seu estado delicado de saúde.

Chegando a João Pessoa, comecei a estudar na UFPB, cursando Licenciatura em Música e, paralelo aos estudos, passei a dar aulas de acordeon e a desenvolver um projeto de montar uma orquestra de sanfonas, que se tornou a **Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste**.

Por volta da metade do meu curso, cuja habilitação é voltada para o canto, a Universidade Federal da Paraíba passou a oferecer o curso de extensão e de graduação em acordeon. No momento de escolher um tema para meu trabalho de conclusão, não hesitei e uni minhas experiências como professor de acordeon e minhas aulas com o professor Camarão. Diante disso, prontamente direcionei a investigação para o ensino-aprendizagem do acordeon, tendo o Mestre Camarão como objeto de estudo.

Assim que iniciei a pesquisa, foi possível perceber - através da literatura e também das discussões com meus colegas músicos - a diversidade do ensino de acordeon, pois ainda está predominantemente atrelada à informalidade, acontecendo na maioria das vezes fora das salas de aula. Desse modo, os trabalhos acadêmicos que abordam essa temática alegam que o ensino-aprendizagem do acordeon no Brasil tem acontecido, desde a sua chegada, de diversas maneiras e de formas variadas de norte a sul do país.

O nosso trabalho delimita-se especificamente no Nordeste brasileiro e constata que essa prática ocorre muitas vezes de formas bastante diferentes daquelas escolares, predominantemente entre familiares e amigos ou ainda por meio de professores particulares. Percebe-se que apesar do forte valor cultural e social do acordeon no Brasil, ainda são escassas as pesquisas acadêmicas que buscam investigar como os acordeonistas aprendem e de que forma são transmitidos esses conhecimentos aos alunos.

Em vista disso, creio que de alguma maneira este trabalho poderá contribuir para a educação musical e, com isso, penso ser oportuno abordar um assunto voltado para a área, tendo o Mestre Camarão como protagonista desse estudo. Acredito que ele é um importante exemplo de educador musical que pode e deve ser estudado. Creio que futuros estudantes (tanto do ensino-aprendizagem formal e/ou acadêmico, como é o caso do recente curso de Licenciatura em Música – acordeon, da UFPB, quanto do ensino-aprendizagem informal) poderão encontrar neste trabalho uma terra fértil, uma possibilidade de reflexão sobre o que pode ser utilizado e aproveitado, para que as aulas de acordeon se tornem ainda mais produtivas, principalmente agora: um momento significativamente favorável, no qual há uma crescente procura do instrumento.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa é investigar a trajetória musical do Mestre Camarão enquanto instrumentista, buscando desvelar seu percurso de décadas enquanto professor de acordeon. Assim, faremos um estudo documental como suporte para extrair as informações necessárias, que nos forneçam a possibilidade de investigar e analisar materiais das mais diversificadas fontes e modalidades (material jornalístico – impresso e audiovisual, e, entrevistas gravadas em formato mp3); e construiremos uma pesquisa qualitativa, utilizando a metodologia de estudo de caso, entendendo essa abordagem como aquela mais apropriada para alcançar as metas deste estudo.

No livro **Fundamentos de Metodologia Científica**, as autoras Marconi e Lakatos (2003) mencionam que a principal atribuição da pesquisa documental é que a fonte da coleta de dados é restrita a documentos, quer sejam escritos ou não, estabelecendo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou mesmo após os acontecimentos. Já o autor Gil compara a pesquisa documental à pesquisa bibliográfica e faz as seguintes afirmações:

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A única diferença entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa (GIL, 2008, p. 51).

Para o autor do livro **Como elaborar projetos**, “a pesquisa qualitativa é menos formal do que a pesquisa quantitativa, não perdendo, porém, em relevância” (GIL, 2002, p. 133). Silveira e Córdova (2009) discorrem que a pesquisa qualitativa não se interessa fundamentalmente por números, não está preocupada na representação de números, mas sim sobre a compreensão de um determinado fenômeno. Vejamos:

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 32).

Dentre as possibilidades de metodologias empregadas em pesquisas qualitativas encontra-se o estudo de caso, metodologia que ampara este trabalho de conclusão de curso. Gil, em seu trabalho *Métodos e técnicas de pesquisa social* (2008), define o estudo de caso como uma modalidade de pesquisa que é bastante usada nas ciências sociais e que baseia-se em um

“estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento” (2008, p. 57). Concordando com essa afirmativa, Goldenberg (2004, p. 34) diz que “através de um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística”.

Trivínos (1987, p. 133) considera, dentre os tipos de pesquisas qualitativas existentes, o estudo de caso como um dos mais relevantes, uma vez que “é uma categoria de pesquisa cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente”, determinando assim o principal objetivo desse tipo de pesquisa que é a natureza e abrangência da unidade do objeto de pesquisa.

Para alcançar os objetivos almejados, a entrevista representou um dos principais meios para a realização da coleta de dados. Gil (2002) deixa claro que na elaboração dos instrumentos de coleta de dados, a entrevista está entre as mais usuais e é utilizada como uma das técnicas de interrogação. O autor conceitua: “ [...] Entrevista, por sua vez, pode ser entendida como a técnica que envolve duas pessoas numa situação ‘face a face’ e em que uma delas formula questões e a outra responde” (GIL, 2002, p. 115). Assim, a formulação das questões passou a ser a ponte para análise e discussão, revelando, portanto a entrevista semi-estruturada como a alternativa mais apropriada para o trabalho. Logo, a entrevista semi-estruturada é bastante encontrada em pesquisas qualitativas e:

Podemos entender por *entrevista semi-estruturada*, em geral, aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa. (TRIVÍNOS, 1987, p. 145).

Sendo este trabalho uma investigação da área de Educação Musical, o estudo de caso desenvolvido busca não só compreender Mestre Camarão como acordeonista e professor, mas também procura revelar os procedimentos de ensino-aprendizagem vividos pelo Mestre em sua história com o acordeon. Acreditamos que a trajetória profissional dele justifique a nossa escolha para ser objeto de pesquisa deste trabalho de conclusão de curso.

Esse ícone da música brasileira e, principalmente, nordestina nasceu no agreste pernambucano e escolheu Recife (PE) para viver da arte e pela arte. Também criou sua escola de acordeon, conhecida como **Acordeon de Ouro**. Foi nesse espaço onde, durante mais de vinte anos, o Mestre dedicou-se ao ensino-aprendizagem de seu instrumento. Empenhou-se em repassar conhecimentos e técnicas adquiridas em suas quase sete décadas de experiência com o acordeon, tornando-se uma referência em toda região como excelente professor.

Mesmo sem ter plena consciência, comecei a fazer este Trabalho de Conclusão de Curso antes mesmo de iniciar minha graduação em Licenciatura em Música. Explico-me: apenas por curiosidade e admiração de aluno para com o seu professor, no ano de 2010, sem nenhuma pretensão futura, fiz uma entrevista de cunho informal com o Mestre. Essa foi realizada em sua casa após as aulas e registrada através de gravação de áudio em Mp3. Minhas vivências como aluno e também as informações obtidas nesta entrevista que me motivaram, anos depois, a construir esta monografia sobre ele.

Quando as ideias desta investigação começaram a ganhar forma, pensamos que o ideal seria aproveitar dados da primeira entrevista informal, mas também realizar uma nova com o Mestre. Agora, a entrevista semiestruturada seria realizada com intuito de preencher algumas lacunas sobre sua trajetória musical que a primeira entrevista havia deixado. Além disso, seriam abordados temas sobre o processo de ensino-aprendizagem do acordeon. Infelizmente, há poucos dias da entrevista marcada, Mestre Camarão - que já sofria de sérios problemas de saúde - padecia com o agravamento de sua doença e, em seguida, veio a falecer no Hospital Santa Joana, em Recife, no dia 21 de abril de 2015.

Com o ocorrido, tornou-se necessário repensar o estudo. Apesar de um período de dúvida, resolvemos manter a temática e construir outros caminhos para alcançar nossos objetivos específicos, a saber:

- investigar a metodologia de ensino-aprendizagem do professor de acordeon Mestre Camarão através de documentos, como materiais jornalísticos - impressos e audiovisuais - sobre sua trajetória, incluindo a entrevista informal que fiz no ano de 2010;
- entrevistar alunos do Mestre a fim de identificar o processo de ensino-aprendizagem do acordeon proposto por ele;
- registrar sua atuação no cenário da música nordestina, contribuindo para que as futuras gerações (estudantes, professores de acordeon e acordeonistas) tenham oportunidade de conhecer sua obra e a sua metodologia de ensino-aprendizagem.

As entrevistas realizadas com quatro alunos de Mestre Camarão buscaram compreendê-lo como professor, através da voz de seus aprendizes. Os alunos escolhidos foram aqueles que estudaram com o Mestre por, no mínimo, seis meses; demonstraram interesse em participar deste trabalho, se colocando à disposição para a realização das entrevistas, e; construíram trajetórias profissionais com o instrumento.

Os participantes foram os acordeonistas Deivison Barbosa, Júlio Cesar, Mahatma Costa e Marquinhos Café. Todos foram entrevistados no segundo semestre de 2015, porém, as

entrevistas de Julio Cesar e Deivison Barbosa aconteceram presencialmente, na região metropolitana de Recife; já as entrevistas de Mahatma Costa e Marquinhos Café aconteceram por meio de vídeoconferência, através da plataforma Skype. Todas elas foram gravadas em mp3 e, em seguida, integralmente transcritas.

A construção da trajetória musical de Camarão, bem como a reflexão sobre os processos de ensino-aprendizagem propostos por ele à luz dos estudos que pesquisamos para fundamentar este trabalho, possibilitou-nos estruturá-lo em três capítulos.

O capítulo **Entre foles, teclas e botões: o irresistível universo sonoro do acordeon** traça uma sucinta revisão de literatura que apresenta o instrumento em questão, trazendo breves proposições sobre o histórico e a organologia do acordeon, assim como alguns estudos brasileiros sobre a aprendizagem deste instrumento.

O seguinte capítulo, intitulado **Mestre Camarão – músico, sanfoneiro e professor: trajetória de vida**, traz a parte do trabalho de campo deste estudo realizado muito antes do nascimento desta pesquisa. Nessa sessão, construímos a trajetória de vida do Mestre como músico, sanfoneiro e professor – a partir da entrevista informal realizada no ano de 2010 com o Mestre, enquanto eu ainda era seu aluno, e das informações disponíveis em sites, livros, matérias de jornal e materiais audiovisuais.

O último capítulo com o tema **Mestre Camarão: O professor de acordeon, na voz de seus aprendizes** apresenta e analisa os dados sobre os processos de ensino-aprendizagem propostos pelo Mestre-professor, na ótica de quatro de seus alunos que contribuíram para a elaboração deste trabalho. Por fim, as considerações finais trazem nossas conclusões, ideias para estudos futuros e algumas implicações para a educação musical.

2 ENTRE FOLES, TECLAS E BOTÕES: O IRRESISTÍVEL UNIVERSO SONORODO ACORDEON

Quando nos debruçamos sobre pesquisas referentes ao acordeon, encontramos pouco acervo bibliográfico que trate desse tema, especialmente de livros brasileiros. Entretanto, algumas dissertações de mestrado, artigos acadêmicos, revistas especializadas, vídeos e documentários, nos propiciaram suporte na compreensão de nossos objetos de estudo.

Diante de tal realidade, após análise do material encontrado, apresentamos aqui uma revisão dos autores que falam sobre a temática do acordeon e seu ensino-aprendizagem. Na próxima seção, portanto, o leitor encontrará os trabalhos revisados organizados nos seguintes subtítulos: A história do acordeon; O Acordeon no Brasil: de oito a cento e vinte baixos, e; Aprendizagem do acordeon no Brasil.

2.1 A história do acordeon

Os registros existentes sobre a história e origem do acordeon relatam o instrumento chinês chamado cheng (Figura 1), inventado em 2700 a.C., como o precursor do acordeon. O primeiro instrumento a ser construído na família dos instrumentos de palheta.

O cheng é uma espécie de órgão portátil tocado pelo sopro que na sua origem era composto de um recipiente de ar - que funcionava com uma câmara de ar - de canudo de sopro e de tubos de bambu, cuja “quantidade de tubos variava, embora fosse mais utilizado o feixe com 17 tubos” (MASCARENHAS, 1987, p. 6).

Atualmente esse instrumento milenar, também existe com 21, 24 e 36 palhetas e recebe diversas denominações dependendo do local no qual era utilizado. Alguns dos nomes encontrados são: schonofouye, hounofouye, tcheng, khen, tamkim, yu, tchaohe e sho. Acredita-se que o cheng foi o primeiro aerófono¹ de palheta livre, sendo assim considerado o precursor tanto do acordeon quanto do harmônio de gaitas (SESC, 2011/2012).

¹ Aerófono: instrumento musical em que o som é produzido principalmente pela vibração do ar sem a necessidade de membranas ou cordas e sem que a própria vibração do corpo do instrumento influencie significativamente no som produzido.

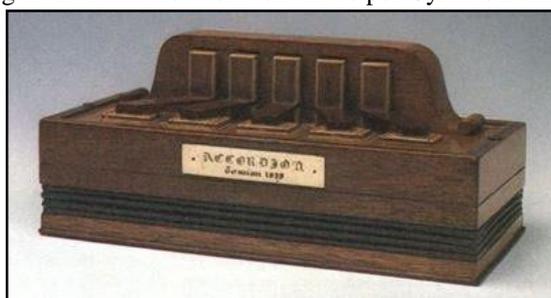
Figura 1 – Cheng: órgão de boca chinês



Fonte: Wikimedia Commons, 2012.²

Durante muitos séculos, o cheng passou por experimentos e transformações até chegar à concepção que temos hoje do acordeon. Parte destas transformações aconteceram na primeira metade do século XIX quando em 1822 o fabricante alemão Christien Friederich Ludwig Buschmann construiu o primeiro protótipo do acordeon. Posteriormente o austríaco Cyrillus Demian construiu um instrumento rudimentar que foi patenteado em 1829 com o nome de Acordeon (Figura 2). O acordeon criado por Demian “ [...] usava o sistema de palhetas livre, com fole e cinco botões que permitiam a obtenção de acordes.” (SESC, p. 13, 2011/2012).

Figura 2 - Primeiro acordeon criado por Cyrillus Demian.



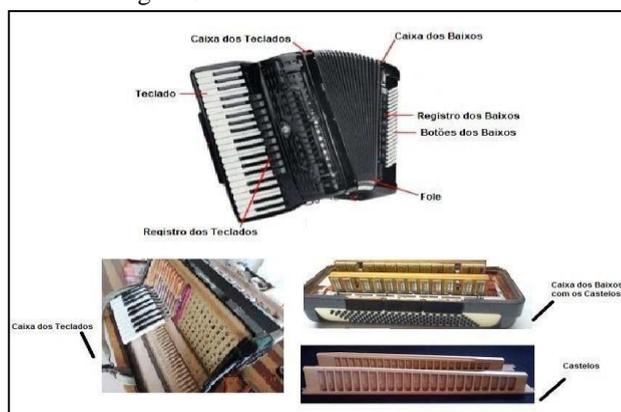
Fonte: TERCEIRO, 2015.³

O acordeon é da família dos aerófonos, ou seja, utiliza o ar como agente vibratório básico na produção sonora. Além disso, faz parte dos instrumentos de palhetas livres³. Basicamente um acordeon quer seja concertina, diatônico, cromático ou à piano, apresentam quatro partes na sua estrutura física que composta por: fole, caixa dos teclados (onde encontram-se dispostas as tecla ou botões), caixa dos baixos (onde estão posicionado os botões de sons mais graves) e os castelos - local onde é produzido o som do instrumento e está fixado na parte interna da caixa dos baixos. (SCHOLZ, 2012).

² Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_\(Chinese_mouth_organ\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_(Chinese_mouth_organ).jpg?uselang=pt-br)>. Acesso em: 11 de ago. 2014.

³ Instrumentos de palheta livre são instrumentos musicais aerófonos cujo som é produzido pela vibração de palhetas dentro de uma fresta.

Figura 3 - Acordeon: interno e externo



Fonte: Acordeon e Música, 2013.⁴

O fato de atualmente existir uma grande quantidade de tipos e modelos de acordeons é consequência das diversas modificações que o instrumento tem passado ao longo do tempo. No entanto, mesmo com especificidades, estrutura e funcionamento diferenciados, a composição da estrutura física é semelhante em todos os tipos de acordeon (RÁDIO RANCHO DA TRAIRA, 2012). Entre semelhanças e peculiaridades, quatro modelos de acordeon se destacam na atualidade:

- **Concertina:** é um tipo de acordeon de palheta livre composto por duas caixas de madeira onde estão localizados os botões. Elas são ligadas pelo fole. Existem dois tipos: a concertina inglesa, que tem o formato hexagonal de escala cromática com sonoridade única, tanto na distensão quanto na compressão; e a concertina alemã tem formato quadrado e, diferentemente na inglesa, não é cromática, produz notas diferentes no abrir e no fechar do fole (GROVE, 1994).

Figura 4 - Concertina inglesa (esquerda) e alemã (direita)



Fonte: DRAETA, 2013.

⁴ Disponível em < <http://acordeonemusicadcs.blogspot.com.br/2013/03/conhecendo-o-acordeon.html> >. Acesso em: 11 de agos. 2014.

- **Acordeon Diatônico:** é chamado no Nordeste do Brasil de “sanfona de oito baixos”, tem um padrão de notas semelhante ao de uma gaita. Cada botão do teclado toca duas notas, uma quando abre o fole e outra quando fecha. (KOLIA, 2011).

Figura 5 - Acordeon Diatônico



Fonte: ROBERTS, 2015.

- **Acordeon Cromático:** é um tipo de acordeon onde os botões são dispostos nas duas caixas de madeiras, com um sistema de notas fixas, ou seja, produz uma única nota tanto no abrir quanto no fechar do fole.

Figura 6 - Acordeon cromático



Fonte: ROBERTS, 2015.

Um quinto modelo de acordeon é aquele bastante usual na atualidade, o que nos fez optar por apresentá-lo separadamente abaixo.

2.2 Acordeon piano ou acordeon à piano

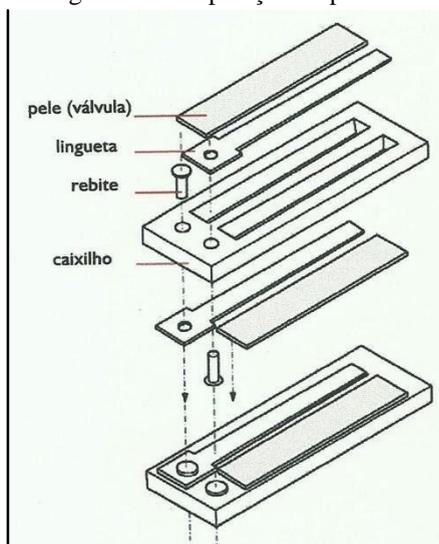
É um instrumento portátil formado por duas armações sobre as quais estão dispostos os botões e as teclas. Essas armações são, juntamente com o fole, um elemento básico (SALVAT, 2013, p. 200). As alças de sustentação mantêm o acordeon acomodado e apoiado fixamente à região torácica do executante, podendo assim ser tocado tanto em pé quanto sentado. O acordeon piano é encontrado em diversas modalidades de tamanho e de números de baixos. Para exemplificar, no caso específico dos instrumentos de 120 baixos, estes são na sua maioria

Na parte interna do acordeon piano existem três partes que são elementares para a formação e/ou qualificação sonora do instrumento (MASCARENHAS, 1987), são elas:

- **cavalete ou castelo:** é a armação de madeira, onde estão presas as palhetas;
- **palheta ou caixilho:** é uma pequena placa metálica a qual são fixadas as linguetas;

linguetas: são responsáveis pela produção do som. Estão fixadas aos pares nas palhetas e são acionadas separadamente ao abrir e fechar o fole.

Figura 8 - Composição da palheta



Fonte: MACHAEL, 2016, p. 5.

O autor do livro “Método de acordeon Mascarenhas: Teórico e prático” consegue explicitar o funcionamento do acordeon da seguinte forma:

Com notas uni sonora, possui palhetas de metal fixadas em pequenos suportes de madeira chamados de castelos ou cavaletes, que são fixados no interior do instrumento. O som do acordeon é gerado pelo ar que, estando no fole, passa por pequenos tubos nos castelos e é conduzido até as palhetas. A compressão do ar nas palhetas que vibram gera o som. As palhetas apresentam certas peculiaridades: quanto maior o tamanho da palheta, mais grave será o som produzido; quanto mais forte o ar é forçado para as palhetas, mais intenso será o som emitido. Assim sendo, é por meio do braço esquerdo que movimenta o fole que a dinâmica do som é controlada. (MASCARENHAS, 1987, p. 7-8).

Figura 9 - Acordeon Piano



Fonte: ROBERTS, 2015.

De posse desses conhecimentos - origem, tipos de acordeon e partes que compõem tal instrumento - podemos agora discorrer sobre a sanfona, nome pelo qual o instrumento é conhecido no Nordeste brasileiro.

2.3 O acordeon no Brasil: de oito a cento e vinte baixos

No Brasil, o acordeon é denominado através de diversos nomes e também apelidos, dependendo da região onde se encontra. Entretanto, a etimologia esclarece que: “Acordeão, e a corruptela⁵ acordeom, vêm do alemão *akkordium*, pelo francês *accordéon*. Já a ‘Sanfona’ vem do grego *symphonía*, pelo latim *symphonia* e pelo latim vulgar *sumphonia*” (CONCERTINO, 2014)⁶

Portanto, diante de tantas variantes para nomear um mesmo instrumento, e mesmo que dicionários da língua portuguesa, como por exemplo o Houaiss, tragam as denominações acordeão e acordeom (com M), optamos por tratar nesse trabalho o acordeon diatônico como sanfona de oito baixos (como chamamos no Nordeste) e o acordeon piano como acordeon (com N) - como é conhecido no meio artístico e em sites de grandes fabricantes como a Lettice, a Scandalli, a Pampiana etc⁷.

No Nordeste brasileiro, a terminologia sanfona apresenta uma versão bem característica do instrumento. Existe um entendimento, um senso comum que define e designa a palavra sanfona para o instrumento com oito baixos, também conhecido como sanfona de oito baixos, fole de oito baixos ou pé de bode. Já os instrumentos com maior quantidade de baixos são de fato denominados de acordeon. O livro **Sivuca e a música do Recife** apresenta uma teoria semelhante a que já foi mencionada anteriormente, os autores afirmam que a palavra sanfona deriva do grego *symphonia*: “o termo sanfona guarda em sua acepção etimológica o significado de sinfonia ou sinfônica.” (BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 25).

Em seu ensaio **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**, o músico e cineasta Leo Rugero menciona que “o acordeon chegou ao Brasil em meados do século XIX na bagagem de imigrantes europeus, sobretudo italianos e alemães.”(PERES, 2008-2009, p. 5).

⁵ Corruptela: palavra que por abuso se escreve ou se pronuncia de forma considerada errada ou menos prestigiada. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/corruptela%20_935448.html>. Acesso: 11 ago. 2014.

⁶ Disponível em <http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5835>. Acesso em: 11 de ago. 2014.

⁷Disponíveis em: <<http://www.lettice.com.br/>>, <<http://www.scandalli.com/pt>>, <<http://www.pampiana.com.br/index.php?pag=inicio>>. Acesso: 11 de ago. 2014.

Espalhando-se assim por todas as regiões “verde amarelo” com nomes, afinações e características de manuseio diferentes em praticamente todas as regiões do Brasil .

A sanfona (ou fole de oito baixos) é classificada como um modelo de “acordeon diatônico” (MONICHON, 1985 *apud* PERES, 2011, p. 27) ou, mais especificamente, um “acordeon diatônico de oito baixos”.

Conforme o seguinte autor:

Embora esta designação não tenha sido assimilada no Brasil, pode ser encontrada em diferentes países entre os quais este instrumento tenha sido incorporado à cultura, tal como na França (*accordéon diatonique*), Irlanda (*diatonic accordion*) e Espanha (*acordeón diatónico*). Em alguns outros países, surgem expressões locais, do mesmo modo que ocorre no Brasil, como “Concertina 22” em Portugal, “*Organetto*” na Itália, “*Trikitixa*” no País Basco (PERES, 2011, p. 27).

Em solo brasileiro,

[...] o acordeon diatônico de oito baixos se estabeleceu incorporando-se à cultura, especificamente nas regiões Sul e Nordeste do país. Na região Sul, o instrumento recém-chegado ao Brasil recebeu o nome de “gaita-ponto”, e logo assumiu o lugar da viola e da rabeça, por ser um instrumento de fácil condução e de afinação permanente (PERES, 2008-2009, p. 6).

No Nordeste, o acordeon diatônico de oito baixos passou a ser chamado de “sanfona de oito baixos” ou “fole de oito baixos”, tendo estilo e características próprias em sua execução como relata Peres:

A mão direita tem um papel preponderante na execução de melodias ágeis, lembrando, por vezes, a técnica de instrumentos de sopro, e se distinguindo em muito do estilo sulista, onde as mãos direita e esquerda formam um todo intrínseco. Dificilmente os baixos da mão esquerda são menos utilizados como acompanhamento marcado, ao contrário do estilo sulista, onde o baixo marcado da mão esquerda é quase imprescindível. (PERES, 2008-2009, p. 25).

Nas regiões nas quais o acordeon diatônico de oito baixos foi aculturado, apropriado e incorporado aos costumes locais, ele adquire modificações estruturais ou, ao menos, a consolidação de repertórios com características e técnicas próprias (PERES, 2011). Mesmo assim, com toda a explanação dada pelo autor, ele admite que ainda pouco se sabe sobre a origem do acordeon diatônico de oitos baixo no Nordeste brasileiro, e faz citação de outra versão dos fatos:

Muito pouco se tem escrito sobre a origem da sanfona no Nordeste. Hipótese corrente entre muitos músicos, que nos foi apontada pelo acordeonista Guilherme Maravilhas (Mará), é de que a Sanfona teria sido introduzida nesta região através dos soldados nordestinos que haviam travado lutas na Guerra do Paraguai, no final do século XIX. (PERES, 2006, p. 26).

O fato é que desde a sua chegada ao Brasil, a sanfona tornou-se preferência entre os artistas nordestinos. O livro **Batuque Book Forró** revela que Luiz Gonzaga - ícone da sanfona e da música nordestina - trocou a sanfona de oito baixos por um acordeon piano de 48 baixos e depois por outro de oitenta baixos (SANTOS, 2013). Do mesmo modo, aconteceu com o Mestre Camarão, como ele mesmo narra em sua entrevista, iniciou seus estudos com a sanfona de oito baixos, depois trocou por um acordeon piano com 48 baixos, chegando ao acordeon de 120 baixos.

O processo de evolução do instrumento fez com que os instrumentistas, automaticamente optassem por um acordeon que possibilitasse mais recursos na sua execução. Chegando assim, ao acordeon de 120 baixos, com mais oitavas⁸, mais quantidade de registros⁹ e com 112 baixos a mais.

Além da diversidade de nomes, do modo de tocar e também da incorporação cultural do acordeon diatônico entre o Sul e o Nordeste, verifica-se que mesmo tendo o acordeon diatônico (sanfona de oito baixos) chegado ao Brasil na segunda metade do século XIX, as pesquisas apontam que ainda há certa escassez de literatura sobre a origem e chegada do acordeon ao Nordeste e, mais ainda, sobre o ensino-aprendizagem desse instrumento no Brasil.

2.4 A aprendizagem do acordeon no Brasil

Nesta seção serão descritas concepções sobre a aprendizagem musical e a trajetória do ensino-aprendizagem da sanfona de oito baixos e do acordeon. Buscamos desvelar como aconteceu a recepção e a transmissão dos conhecimentos sobre a prática de manuseio do instrumento e também sobre como a sanfona de oito baixos e o acordeon se estabeleceram como importantes atores no cenário da música brasileira.

No que se refere ao processo de aprendizagem, Reis (2012), em sua dissertação **A aprendizagem do acompanhamento harmônico no acordeon: o percurso de três crianças**, trata de compreender como se dá à aprendizagem do sujeito, do ser humano particular, e diz que:

A aprendizagem é um processo interno, ao qual temos acesso por meio de indicadores externos (palavras, gestos. etc.). O aprendizado é pleno de referências múltiplas que precisam ser conhecidas para potencializar o ensino. É por meio da aprendizagem que nós conhecemos o mundo que nos circunda. O ser humano é um ser que nasce

⁸ Oitava: como a música ocidental possui 12 notas (12 semitons), podemos concluir que uma oitava compreende a distância de seis tons.

⁹ Registro: são teclas que modificam o som, alternando quais oitavas são tocadas.

destinado a ser refém do conhecer (organizar, estruturar, explicar o mundo a partir da experiência). Ele é destinado a aprender para sobreviver vivendo e agindo junto aos outros homens. (REIS, 2012, p. 54).

Segundo o escritor, a construção do conhecimento acontece por meio da mútua interatividade entre o sujeito e o objeto. E no tocante ao conhecimento musical, o autor afirma que tal conhecimento acontece quando o indivíduo passa a vivenciar a música universalmente, quando o sujeito, passa a interagir com o universo sonoro-musical que está ao seu redor. Para ele é com a prática musical, a criação musical e a reflexão sobre música que se constrói o conhecimento musical e complementa dizendo que :

Através do conhecimento musical, ele, o indivíduo, passa a ter uma gama maior de possibilidades de comunicação através da música. Ele passa a viver um processo mais intenso de categorização e compreensão dos elementos musicais segundo os aspectos culturais e sociais do contexto no qual está inserido. Passa a reestruturar seus conhecimentos de música em níveis cada vez mais elaborados, o que aumenta os seus recursos para a intervenção do mundo onde habita. (REIS, 2012, p. 55).

Tendo o ensino-aprendizagem musical como foco, especificamente o ensino-aprendizagem do acordeon, constata-se que na história desse instrumento no Brasil o processo de transmissão e apreensão, o ensinar e aprender tem acontecido por meio tanto do ensino-aprendizagem formal quanto do informal. (ZANATTA, 2004).

Entretanto, as pesquisas de Nascimento (2012) e também de Guimarães Júnior e Souza (2013) indicam que o ensino informal tem sido de fundamental importância na formação dos músicos acordeonistas por ser significativamente mais presente e acessível.

Sobre a compreensão e/ou entendimento do ensino-aprendizagem formal e informal em música, as autoras Miranda e Borges (2013) compreendem que o ensino-aprendizagem formal está relacionado à academia, ao ensino-aprendizagem acadêmico desenvolvido em conservatórios, escolas, universidades, entre outros; e que o ensino-aprendizagem informal está associado às práticas que é adquirida por meio do conhecimento e da vivência direta com músicos mais experientes. Compartilhando da mesma ideia, Couto (2009) descreve que tal ensino-aprendizagem acontece no convívio de grupos, familiares e de músicos que atuam sem a intenção ou função formal de professor.

Para Freitas (2008), o ensino-aprendizagem formal está atrelado a organizações e planejamentos intencionais, sistemáticos. Já Wille (2003) cita, em sua dissertação de temática sobre o ensino-aprendizagem formal, não-formal e informal, o termo: educação intencional para o ensino formal e não-formal, e a educação não-intencional para ensino informal e, apoiada em Libâneo, esclarece:

Educação informal é a modalidade que resulta do “clima” onde os indivíduos vivem, em que faz parte tudo o que está imbuído na vida grupal e individual. São relações educativas adquiridas independentemente da consciência de suas finalidades, pois não existem metas ou objetivos preestabelecidos conscientemente. Educação formal seria aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática, sendo que a educação escolar convencional seria o exemplo típico. A educação não-formal seria aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas. (LIBÂNEO, 2000 *apud* WILLE, 2003, p. 26).

Na mesma direção dos demais conceitos mencionados, temos que o ensino informal e/ou aprendizagem da música acontece por meio da imitação espontânea, da interação com familiares e amigos, e no convívio com músicos que não atuam como professores; incluindo atividades como a improvisação, a composição e o tocar de ouvido (GREEN, 2001 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 56).

Portanto, com o intuito de facilitar o entendimento e concordando com os autores, nesta pesquisa utilizaremos o termo ensino-aprendizagem formal da música quando nos referirmos à prática de ensino que está relacionada de alguma maneira à academia, a escolas de música e, inclusive a ensino-aprendizagem que sigam roteiros pré-estabelecidos e/ou que gerem algum tipo de avaliação.

Por outro lado, quando utilizarmos o termo ensino-aprendizagem informal da música estaremos nos referindo às práticas de ensino que acontece através do convívio com familiares, com grupos sociais e com músicos-mestres; e por meio de práticas que exercitem a improvisação, a composição e o tocar de ouvido. É nesse segundo grupo, que diversos autores sugerem que um grupo significativo de acordeonistas construíram suas formações e carreiras musicais.

Segundo consta na história de Luiz Gonzaga, o rei do baião, relatada no livro **Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga**, o ensino-aprendizagem do acordeon acontecia em seu contexto familiar no início do século XX: “Com Januário¹⁰, os meninos iam desenvolvendo o ouvido, aprimorando o fole, aprendendo a música” (DREYFUS, 1996, p. 36). O aprender música sucedia de maneira empírica, o ensino-aprendizagem informal era algo natural, ocorria no convívio familiar, principalmente entre pai e filho. Peres (2011, p.58), entretanto, argumenta que “em muitos casos havia resistência da parte do mestre para com o aprendiz.” Ele esclarece, por meio de relatos de outros sanfoneiros que, na maioria dos casos, os aprendizes tinham extrema dificuldade em adquirir conhecimento de seus mestres. Vejamos:

O aprendizado tradicional transcorre normalmente no núcleo familiar, numa relação norteadora pela recusa paterna e o conseqüente desafio, onde é necessário que o

¹⁰ Pai de Luiz Gonzaga.

“aprendiz” (o filho) convença ao “mestre” (o pai) a respeito de seu talento e habilidade (PERES, 2011, p. 58).

A pesquisadora Zanatta (2004), em seu trabalho intitulado **O acordeon no cenário político, econômico e sócio-cultural brasileiro no final do século XIX**, também faz referência ao ensino-aprendizagem do acordeon no início do século XX. Segundo a autora “as narrações de histórias de vida de instrumentistas da década de 1920 em diante, apontam aspectos sobre o aprendizado do ofício, passado quase sempre de pai pra filho [...]” (p. 205).

De acordo com Guimarães Júnior e Sousa (2013, p. 2), em pesquisa realizada com um grupo de sanfoneiros do triângulo mineiro, “a tradição da música executada por acordeon caracteriza-se predominantemente por ser transmitida de pai para filho [...]”. Reforçam ainda dizendo que:

[...] o aprendiz estabelece os primeiros contatos com o instrumento geralmente observando alguém que já exerce algum domínio musical, quando ocorrem reuniões de família, bailes, dentre outros momentos de sociabilidade. Ao longo do processo de aprendizagem, começam a surgir oportunidades de participar de festividades (GUIMARÃES JÚNIOR; SOUSA, 2013, p. 8).

À medida que surgiam novos sanfoneiros no Brasil, conseqüentemente também surgiam novos professores para este instrumento. Junior e Sousa (2013), ainda escrevendo sobre os sanfoneiros mineiros do período que compreendia as décadas de 1950 a 1990, relatam o importante papel da migração de nordestinos para o Pontal do Triângulo Mineiro. Segundo os autores, além de agregar novos costumes à cultura local, contribuíram especialmente para o processo de ensino-aprendizagem dos acordeonistas da região mineira.

Os autores também aludem à característica do ensino-aprendizagem informal do acordeon no Pontal do Triângulo Mineiro descrevendo que tal processo acontecia através de “tocar de ouvido”, ou seja, ouvir e reproduzir melodias sem o auxílio de partituras. A transmissão de conhecimento acontecia tradicionalmente entre familiares, procedimento que se dava *a priori* pela observação, especialmente a observação de algum parente que exercia domínio do instrumento e se apresentava em bailes e/ou em reuniões familiares (JUNIOR; SOUZA, 2013, p. 8).

Sobre o papel do acordeon na música brasileira, Reis (2012) afirma que o acordeon teve um papel fundamental para a formação de gerações de músicos, para a própria música brasileira e para a constituição de diversos gêneros regionais presentes, principalmente, no Sul, Sudeste e Nordeste do Brasil. Para o autor:

A prática musical com acordeon é um fato muito presente na Música Popular Brasileira (MPB) – predominantemente nos regionalismos compostos por gêneros musicais mais antigos, antes da década de 1950, como na Música Popular Gaúcha (MPG), Música Caipira, Música Nordestina, etc. (REIS, 2012, p. 18).

Ainda sobre essa questão, Zanatta (2004) verifica que ocorreram momentos de altos e baixos para o acordeon no Brasil, afirmando que no século XX o instrumento passou por dois momentos significativos na história da música brasileira:

Ressalta-se que o acordeon teve sua fase áurea entre 1940 e 1960, quando ainda não haviam surgido os instrumentos eletrônicos. Porém a partir daí começa sofrer um declínio acentuado, notadamente nas regiões urbanas passando a ser visto como um instrumento “caipira”, discriminado e de menor valor. (ZANATTA, 2004, p. 209).

Apesar disso, segundo a autora, desde então o acordeon vem sendo incorporado à cultura brasileira, especialmente, por meio das camadas mais populares, e, apesar de ser um instrumento que tem pouco mais de cem anos em terras brasileiras, vem ganhando mais e mais admiradores, além de músicos que se aventuram a tocá-lo com destreza e virtuosismo (ZANATTA, 2004).

Possivelmente, como consequência do desenvolvimento musical alcançado por esses instrumentistas, tanto o acordeon quanto outros instrumentos populares (como a gaita de boca, a viola caipira, o cavaquinho, o bandolim, entre outros) vêm ganhando visível espaço nos meios acadêmicos, trazendo assim estes instrumentos para o ensino-aprendizagem formal, inclusive dentro do ensino superior.

Reis (2012) declara que os instrumentos populares, entre eles o acordeon, gradativamente vêm adquirindo “espaços no âmbito do ensino superior”, entretanto, ele admite que, no meio acadêmico, ainda são escassos os estudos que envolvem a temática do acordeon, além disso, são reduzidos os trabalhos acadêmicos e discussões sobre o assunto. Essa problematização é frequente na área, diversos autores não só concordam que lentamente o acordeon vem adentrando o universo acadêmico, mas também percebem a ausência ou escassez de estudos que abordem as mais variadas questões a respeito do instrumento (WEISS; LOURO, 2011; REIS, 2012; NASCIMENTO, 2012; PEREIRA; NASCIMENTO, 2013).

Todavia, Nascimento (2012) não deixa de problematizar, declarando que a academia tem criado juízo de valor sobre instrumentos conhecidos como eruditos e aqueles que são denominados populares, criando assim uma compreensão de instrumentos musicais de maior e menor valor, respectivamente.

Não adentrando na problemática exposta, Weiss e Louro exploram as metodologias utilizadas por professores de acordeon uma vez que acreditam que o fato de haver pouca participação do acordeon na academia, faz com que parte dos professores e acordeonistas brasileiros criem suas próprias técnicas de ensino, de executar o próprio instrumento e ainda de produzir seu próprio material didático.

Entendendo a consequência deste trabalho individualizado, os autores apontam que as práticas de intérpretes e professores de todas as regiões do país têm se tornado mais e mais diversificadas. Portanto, eles centram suas discussões em torno da formação do educador de acordeon e buscam teorizar o ensino-aprendizagem do instrumento (WEISS; LOURO, 2011).

O estudo de Weiss e Louro (2011) revela que os professores de acordeon entrevistados acreditam que as técnicas são a base no processo de ensino-aprendizagem do instrumento. Contudo, para eles o mais importante é a liberdade para fazer música, é estimular o aluno à criação musical e à improvisação. Um dos professores de acordeon participante do estudo também sugere que o professor de acordeon deve ampliar os horizontes das práticas musicais dos alunos a partir das experiências que os próprios alunos trazem para sala de aula. A respeito do ensino-aprendizagem do acordeon na academia, foi citado por um dos professores entrevistados que a academia “é um ambiente de aprendizagem difícil, onde o aluno não pode dizer nem A nem B” (WEISS; LOURO, 2011, p. 142). Os pesquisadores complementam as afirmações citadas pelos seus entrevistados afirmando que:

Na maioria dos cursos de bacharelado em instrumento, vejo como um desafio a utilização das experiências musicais que o aluno traz. Em uma situação de ensino mais formal, como a universidade, em que o repertório é muitas vezes mantido pela tradição, as aberturas para as vivências externas do aluno não são sempre consideradas como oportunas. (WEISS; LOURO, 2011, p. 142).

Entendendo essa diversidade de práticas e aprendizagens do acordeon, podemos também pensar de forma mais alargada na aprendizagem formal e informal. Santiago (2006), em seu artigo “A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental”, aborda as formas e características de ensino-aprendizagem formal e informal da música instrumental. Ela declara que o ensino-aprendizagem formal está pautado nas habilidades técnicas, diferente do estudo informal que se baseia na criatividade, na improvisação e no “tocar de ouvido”. Em sua pesquisa, a autora discute a prática deliberada citando os pesquisadores Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) que afirmam que a prática deliberada é constituída de estratégias e planejamentos de estudo que objetivam a melhora e o crescimento da performance do músico instrumentista, admitindo que:

A realização de tais atividades requer esforço, não sendo, portanto, inerentemente prazerosa. Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminente que elas podem proporcionar à sua performance. (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 53).

Santiago (2006) também faz referência a importante habilidade que o estudante do ensino-aprendizagem informal deve ter: “a capacidade de planejar o próprio estudo e tornar-se participante ativo do seu próprio processo de aprendizado musical. Capacidade esta que pode ser encontrada no que a autora conceitua como “aprendizagem musical informal”, que envolve uma série de práticas, ocorrendo através da enculturação, da interação com colegas, familiares ou outros músicos que não atuam como professores ou, do auto-didatismo.” (GREEN, 2001 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 56).

A autora esclarece ainda que as práticas às quais a pesquisadora Green (2001 *apud* SANTIAGO, 2006) se refere podem ser denominadas de “prática informal”, que incluem atividades como a improvisação, a composição e o tocar de ouvido. Ressalta ainda a importância do músico instrumentista formado pelo ensino-aprendizagem formal destinar parte do seu tempo de estudo para dedicar-se as atividades que compõem essa prática informal:

A habilidade de tocar de ouvido - a reprodução de uma obra musical por meios exclusivamente auditivos - é, além de prazerosa, essencial para a formação do músico instrumentista, uma vez que requer uma escuta musical atenta e persistente e que favorece o desenvolvimento da capacidade de ouvir a si mesmo. A prática da composição, por sua vez, exige que o músico seja capaz de estabelecer relacionamentos entre os elementos que compõem a peça como um todo, a fim de formar e revisar ideias musicais definidas (BURNARD, 2002 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 56).

Santiago (2006) admite que a prática informal é importante tanto para o crescimento de habilidades musicais, quanto para a “familiarização com diferentes linguagens e estilos musicais, e o desenvolvimento da memória” (SWANWICK; FRANÇA, 1999 *apud* SANTIAGO, 2006; BURNARD, 1999; SANTIAGO, 2001 *apud* SANTIAGO, 2006; GREEN, 2001 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 57).

A autora ainda acredita que a integração da prática deliberada e da prática informal beneficiaria músicos e estudantes de música, e no que diz respeito à pedagogia musical, ela assegura que apesar de desafiador, o melhor caminho é a unificação e a integração dessas duas práticas de estudo: “o desafio pedagógico consiste em se buscar pontes que unifiquem e integrem as duas abordagens de práticas de estudo, ao invés de considerar que elas são opostas entre si”. (SANTIAGO, 2006, p. 58)

Nascimento (2012), em sua pesquisa **Puxa o Fole Sanfoneiro: Práticas, Contextos, Memória, Sujeito**, aborda a aprendizagem musical não formal e informal, tendo como estudo

de caso a aprendizagem musical estabelecida na relação do convívio do músico Dominginhos com a sua sanfona.

O pesquisador menciona que há uma expansão musical decorrente do autodidatismo, e que, tal fato, surge desafiando as universidades a repensar a formação acadêmica, mas segundo o autor, mesmo assim a academia vem “ignorando os processos de transmissão de conhecimento informal ou não-formal. No entanto, esse processo não formal, faz parte da realidade de muitas comunidades” (ALMEIDA 2012 *apud* NASCIMENTO, 2012, p. 157). Além disso, também faz referência à importância de sua pesquisa para a compreensão da história da aprendizagem musical informal construída na vivência musical dos sanfoneiros:

A importância em trazer este estudo para academia está na convicção de que há uma história musical que se constitui nas relações de aprendizagem musical informal, característica dos músicos populares e que são chamadas de “práticas de aprendizagem informal de música” (GREEN *apud* COUTO, 2006, p. 106), onde em cada história, cada expressão revela os valores, o modo de ouvir, de tocar aprendido e vivenciado na relação entre os sanfoneiros, principalmente porque a sanfona se constitui um instrumento, na maioria das vezes ligado à performance, e tem como principal veículo de transmissão a tradição oral, pelo fato de seus intérpretes/professores terem vindo de classes populares - principalmente descendente do sertão - menos favorecidas, não podendo, muitas vezes, adquirir conhecimento através do ensino-aprendizagem formal. (NASCIMENTO, 2012, p. 157).

Ele ainda aponta que há um convencionalismo no que diz respeito à educação musical informal e compreende que exista uma “supervalorização do ensino-aprendizagem musical formal que ainda se mantém reforçando o quadro educacional atual” (NASCIMENTO, 2012, p. 158). O autor declara também que a universidade necessita dar o devido valor tanto a educação informal quanto ao acordeon, para que o acesso ao estudo desse instrumento não fique apenas na informalidade. Vejamos:

A universidade precisa dar mais atenção à educação informal bem como a alguns instrumentos, que não vêm sendo por ela priorizados, como é o caso da “sanfona” instrumento musical característico da cultura nordestina e que revela uma série de significados e representatividade desse universo social. Essa posição das universidades vem sendo uma forte razão para que a aprendizagem deste instrumento, historicamente, venha sendo traçada pela hereditariedade refletida na oralidade e nas práticas musicais diárias, só podendo ser realizada na informalidade do cotidiano da vida (NASCIMENTO, 2012, p. 159).

Nascimento (2012) em sua reflexão, afirma que a aprendizagem musical do sanfoneiro Dominginhos aconteceu pelo processo de enculturação, ou seja, na naturalidade da constituição social da aprendizagem familiar.

A história de Dominginhos (1941-2013) fundamenta a afirmação de Nascimento (2012), uma vez que ele foi um importante cantor, compositor e expoente do acordeon. Vale lembrar que José Domingos de Moraes, conhecido por Dominginhos, era natural de Garanhuns (PE), filho de um tocador e afinador de sanfona de oito baixos. Começou a tocar e a fazer apresentações junto aos seus dois irmãos aos seis anos de idade em feiras públicas e em frente a hotéis. Aos oito anos conheceu Luiz Gonzaga e, pouco tempo depois, tornou-se afilhado artístico do Gonzagão. Daí por diante, consagrou-se como um dos mais conhecidos artistas brasileiros, tanto pelas parcerias musicais com artistas como Gilberto Gil e Chico Buarque, quanto pelas inúmeras composições de sucesso.

Dessa maneira, o autor compreende que “o ensino-aprendizagem característico de Dominginhos, é evidenciado, desenvolvido e amplificado com a ferramenta aural¹¹ do universo característico do músico popular” (NASCIMENTO, 2012, p. 161), e ainda afirma por meio da citação de Feichas (2006), que considera o aural o mais importante processo de aprendizagem da música popular: “uma vez que os músicos, vivenciando a intimidade da atenção da escuta, adquirem e desenvolvem conhecimentos e habilidades musicais.” (NASCIMENTO 2012, p. 162).

Ele também revela na citação da entrevista do músico Dominginhos que o sanfoneiro passou a tocar na noite ainda adolescente, tocando em *dancings* e boates da noite carioca. Além disso, o convívio integral com artistas, com a música e com o instrumento, fez com que Dominginhos ampliasse suas habilidades de improvisação e de composição.

Contudo, para Nascimento o processo de ensino-aprendizagem do músico popular ainda é pouco explorado, e declara que:

Uma das relevâncias da pesquisa está justamente na ênfase dada por Lacorte (2007, p.17) à complexidade dos atos mentais desenvolvidos na aprendizagem do músico popular quando evidencia que “ainda são pouco explorados e compreendidos no processo de ensino-aprendizagem da música apesar de ser conhecida como uma arte essencialmente ‘aural’, ela é vivenciada e aprendida de diferentes maneiras”. Nesse entendimento, a autora ilustra o sentido da complexidade na evidência da multiplicidade de aspectos que se entrelaçam na constituição do conhecimento da música pelo viés da prática informal (LACORTE, 2007 *apud* NASCIMENTO, 2012, p. 163).

Entendemos assim, que é de suma relevância reconhecer a importância do aprendizado informal e não formal, registrar e/ou refletir sobre as diversas formas de aprendizado que

¹¹ Segundo o dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, aural significa: **1** Relativo ou pertencente à orelha. **2** Relativo ou pertencente ao sentido da audição. A palavra aural é de origem inglesa, e está relacionada a práticas musicais baseadas na audição, independentemente da notação musical.

permeiam o universo do músico popular, mais precisamente no que tange ao processo de ensino-aprendizagem do acordeon. Traremos para isso dois pontos fundamentais para nossa pesquisa:

Y o estudo da vida do Mestre Camarão, enquanto instrumentista popular;

Y a análise das entrevistas de quatro dos alunos do Mestre, buscando assim implicações das práticas pedagógicas que constituíram a vivência docente entre os entrevistados e o Mestre Camarão para o estudo dos processos de ensino-aprendizagem do acordeon.

3 MESTRE CAMARÃO - MÚSICO, SANFONEIRO E PROFESSOR: TRAJETÓRIA DE VIDA

O sanfoneiro Reginaldo Alves Ferreira nasceu em 23 de junho de 1940, na zona rural da cidade de Brejo da Madre de Deus, na região agreste de Pernambuco. Por ser filho de sanfoneiro, sua vivência musical começou desde os seus primeiros anos de vida, como ele mesmo relata na entrevista concedida ao Programa Patrimônio Vivo: “Meu pai saía pra tocar e levava dois ‘bornal’¹², um com a sanfona e outro comigo antes mesmo d'eu andar”.

No documentário **O Milagre de Santa Luzia** (2012), ele afirma que começou tocar com sete anos de idade, mas que, por volta dos seus cinco anos tocou sua primeira música: **Maria Bonita**, no fole de oito baixos de seu pai. Porém, reafirma que só começou a tocar em shows e a fazer participações com o pai a partir dos sete anos de idade.

Figura 10 - Reginaldo Alves Ferreira (Mestre Camarão) na feira de Belo Jardim em 1947



Fonte: Página do Salatiel D Camarão II no Facebook¹³

Em sua dissertação de mestrado, Peres (2011) relata que o pai e a mãe do sanfoneiro mirim do Brejo da Madre de Deus providenciaram uma acomodação itinerante para que o filho músico fosse aos bailes da época junto ao pai. O autor também menciona que foi nesse período que pai e filho passaram a ser parceiros nos “sambas” da região, revezavam os horários: o pai tocava à noite e o filho dormia; pela manhã, o sanfoneiro Reginaldo acordava e ia para o palco fazer sua participação.

¹² Bornal: sacola de pano, couro, ou outro material, com alça longa, usadas geralmente a tiracolo para se carregarem provisões, ferramentas etc.

¹³ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=689446144522613&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=3&theater>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

Meu pai me levava pras festas, eu ficava lá e praticamente dormia a noite todinha. Porque ele tocava a noite toda, até quase de manhã; quando era madrugada eu acordava, ele me entregava a sanfona, eu ia tocar. Aí começava a fazer uma espécie de “tirar sorte” [*tática de obtenção de algum tipo de contribuição monetária, na qual o sanfoneiro tocava em meio aos dançarinos... A pessoa escolhida, por sua vez, deveria contribuir com algum valor para o sanfoneiro*] eu ficava tocando, o camarada chegava, eu botava a sorte nele, o camarada me dava dinheiro, às vezes eu tirava até mais dinheiro que meu pai. (FERREIRA, 2009 *apud* PERES, 2011, p160).

Na infância, além do contato direto com o instrumento, a principal forma de aprendizagem que o filho de Antônio Ferreira da Silva tinha era a observação. Vendo e ouvindo seu genitor tocar. Do mesmo modo, o livro Patrimônio Vivo de Pernambuco 2010 destaca que durante a infância a presença e influência paterna foram a grande inspiração do pequeno sanfoneiro. Fato que também propiciou o contato de Reginaldo com outros músicos:

O filho de sete anos matreiramente ia experimentando os sons da sanfona pé-de-bode, até o dia em que o pai descobriu as artes da criança engenhosa, emocionou-se e passou a cultivar o talento do herdeiro, levando-o para as festas, onde o garoto prestava atenção nos músicos e depois, em sua casa, tirava os mesmos sons no instrumento. (AMORIM, 2010, p. 21).

O JC Online (2015) noticiou que seus pais promoveram um encontro familiar para que o filho fosse avaliado, para verificar se o filho estava pronto para ser conduzido aos palcos:

Reginaldo Alves Ferreira, Mestre Camarão, tinha 7 anos quando fez seu primeiro grande show. Foi submetido ao crivo dos sanfoneiros da sua família, numa das reuniões no quintal da Fazenda Camalaú, no interior da Paraíba. Tinha sido levado pelo pai, Antônio, e a mãe, Josefa. Foi tão aprovado que tomou gosto. Continua um nota 10 até hoje (JC Online, 2015).

Na entrevista cedida ao Programa Patrimônio Vivo, o sanfoneiro Reginaldo reafirma que por meio do convívio familiar que se aprendia a tocar sanfona de oito baixos na época. Relata que seu pai aprendeu com seu tio José Neco, sempre por meio da observação, e que ele aprendeu do mesmo modo com seu pai, vendo e ouvindo.

Aos dez anos de idade mudou-se para a cidade de Caruaru. Aos 16 anos, mostrando-se um adolescente obstinado, substituiu o fole de oito baixos pelo acordeon de quarenta e oito baixos. Tal substituição o fez sair fazendo shows pelas cidades, boates e cabarés do agreste e sertão pernambucano, afinal era necessário quitar seu primeiro acordeon. Em nossa entrevista, informal, disse: “É... comprei com a... na cara assim foi... me meti pelo meio do mundo pra, pra tocando pra ir pagando. Paguei. Passei pra uma de oitenta [baixos] e, depois de oitenta [baixos], passei pra 120 [baixos]” (MESTRE CAMARÃO, 2010, p. 3).

Nesse mesmo período, através da Rádio Difusora de Caruaru, o jovem sanfoneiro - ainda conhecido por Reginaldo - passou a ouvir e a conhecer novos músicos, principalmente

acordeonistas. Além disso, passou a ter contato com os artistas da principal rádio da cidade de Caruaru.

Peres descreve a formação de uma dupla entre o pai Antônio Neto e o filho Reginaldo, ambos tocavam sanfona de oito baixos. Segundo o autor, com o passar do tempo eles passaram a atuar em suas apresentações com instrumentos distintos, o pai com a sanfona de oito baixos e o filho com um instrumento mais moderno (o acordeon): “deste modo, Camarão e seu pai se alternariam nos shows entre fole de oito baixos e o acordeon de cento e vinte baixos.” (2011, p. 160). Como demonstra a foto seguinte:

Figura 11 - Reginaldo Alves em parceria com seu pai Antônio Neto aos 15 anos.



Página do Salatiel D Camarão II no Facebook¹⁴

Com 18 anos passou a fazer parte do elenco de músicos contratados da Rádio Difusora de Caruaru. Este fato foi um divisor de águas em sua trajetória musical, consolidando-o definitivamente na carreira artística profissional. Sua formação também foi ampliada com sua atuação na rádio, uma vez que começou a ter contato direto com músicos mais experientes, o que contribuiu para a ampliação de suas técnicas com o instrumento. Admite, entretanto, que não foi um caminho fácil, pois teve que batalhar muito para aprender.

Ao ser entrevistado para o documentário **O Milagre de Santa Luzia**, Mestre Camarão faz referência ao fato de não ter tido um professor para orientá-lo. Enfatiza que por isso teve que se desdobrar para aprender por conta própria. O caminho tomado foi ouvir discos e amigos

¹⁴ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=658669737600254&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=1&theater>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

tocarem. Reitera que apesar disso conseguiu desenvolver as técnicas necessárias para tocar e apurar sua audição. Sua principal ferramenta era tentar “pegar músicas de ouvido”.

Figura 12 - O Sanfoneiro Reginaldo Alves Ferreira na Rádio Difusora de Caruaru



Fonte: Página do Salatiel D Camarão II¹⁵

Foi nesse mesmo período que recebeu o nome artístico de Camarão, dado por um dos cantores da Rádio Difusora. Na entrevista ao **Programa Patrimônio Vivo 2015 – Mestre Camarão** relata o fato:

Cheguei na rádio, além de cansado, tava vermelho que parecia uma pimenta. Aí quando eu fui entrando, na porta da emissora, o apresentador Jacinto já tava, já tava chamando o meu grupo, né? "E com vocês: fulano de tal!". Aí eu fiz uma introdução lá toda doida, porque eu cheguei... todo atordoado do sol e ... na rapidez que eu tava fazendo aí... ele olhou pra mim assim, eu vermelho que só a peste, aí ele disse de novo “Camarão”. O auditório assim cheinho. Só foi. Só disse uma vez (Programa Patrimônio Vivo 2015 – Mestre Camarão, 2015).

Aos vinte anos passou de contratado a funcionário direto da Rádio Difusora de Caruaru. Por intermédio do novo emprego, passou a ter contato com artistas de reconhecimento nacional, como Sivuca e Hermeto Pascoal, que também influenciaram a sua formação musical.

Todavia, na mesma época também conheceu Luiz Gonzaga, de quem posteriormente tornou-se amigo. Mestre Camarão declarou que Luiz Gonzaga sempre foi sua maior inspiração na sanfona, seu grande mestre: "Por que até hoje Luiz Gonzaga tira, tirava um som diferente no instrumento, né? Som inovador, com acordes e performance diferenciados. Eu fiquei curioso e... comecei estudar a maneira dele tocar, por onde era que ele fazia aquilo." (CAMARÃO, 2015).

¹⁵ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=710358349098059&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=1&theater>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

Figura 13 - Camarão é contratado pela Rádio Difusora de Caruaru em 1960



Fonte: Página do Salatiel D Camarão no Facebook¹⁶

Na década de 1960 a carreira do sanfoneiro Camarão decolou. Nesse período, juntamente com os músicos Jacinto Silva e Ivanildo Leite, estreou seu primeiro conjunto musical: o Trio Nortista.

Figura 14 – O primeiro disco do Trio Nortista já com outra formação, na época, formado por Camarão, Déo do Baião (triângulo e voz) e Zé Cobrinha (zabumba)



Fonte: Página do site Forró em Vinil¹⁷

Em 1961 Mestre Camarão representou Pernambuco no primeiro aniversário da capital brasileira e, em seguida, em 1962 gravou seu primeiro disco solo **Arrasta-pé no Jucá**, pela Rozenblit. Durante toda a sua carreira, o pernambucano e sanfoneiro Camarão colecionou dezenas de discos entre 78 RPM, LPs e CDs. Faz-se necessário dar o devido destaque aos: (i) Lps de 1969 e 1970 que foram produzidos por Luiz Gonzaga, quem ele afirma ter sido seu grande mestre; (ii) ao LP instrumental de 1976, intitulado de **Forró no palhoção - Camarão e Seu Acordeom**; (iii) ao CD de 1998 intitulado de **Camarão plays forró**, que foi produzido na Inglaterra tendo circulação exclusiva na Europa; e (iv) ao CD gravado em comemoração aos seus 50 anos de carreira, em 2000. Em 1968 ele criou o que acredita-se ser a primeira banda de

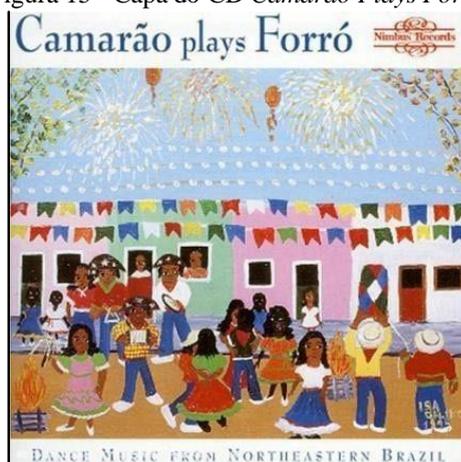
¹⁶ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=701225893344638&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=1&theater>>. Acesso em: 21 de abr. de 2016.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.forroemvinil.com/trio-nortista-trio-nortista/>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

fórró do país com a inserção de instrumentos de sopro (clarinete, tuba, trombone e trompete). Além disso, atuando como maestro e arranjador, lançou a **Orquestra Sanfônica de Caruaru**, que além de tocar os ritmos tradicionais dos festejos juninos, também incluiu ao repertório os ritmos do frevo e do maracatu (AMORIM, 2010).

Figura 15 - Capa do CD *Camarão Plays Fórró*



Fonte: Página do site Fórró em Vinil¹⁸

No início da década de 1980 mudou-se para Recife e passou a dar aula de acordeon em sua própria casa, ensinando crianças e adultos. Sobre o ofício de professor, na entrevista dada ao Programa Patrimônio Vivo 2015, ele afirmou não se sentir professor, apesar de sempre ter sido bastante requisitado para dar aulas:

Eu nunca fui professor. Muitas vezes a gente via que o cara tinha... tinha um potencial muito grande pra ser músico mas, não tinha técnica, não tinha nenhum aprendizado, não aprendia com ninguém. "Você ensina?". Vá lá na minha casa que a gente troca umas idéias. Aí nisso, já faz num sei quantos anos, que até hoje ainda tem gente que vem (FERREIRA, 2015).

O reconhecimento e a consagração da carreira artística do Mestre Camarão aconteceram, de fato, no início do século XXI. Em 2002 ele foi contemplado com o título de **Patrimônio Vivo de Pernambuco**, ou seja, recebeu o reconhecimento em vida pela importância do trabalho como mestre de cultura em seu Estado. Nesse mesmo ano, em São Paulo, participou do projeto **Sanfona Brasil**, que produzia shows promovidos pelo SESC São Paulo com sanfoneiros brasileiros. Em 2004 participou do projeto **O Brasil da Sanfona**, dirigido por Myriam Taubkin, que resultou na gravação de CDs, um livro de fotografias e um DVD. Nos anos de 2009 e 2010 participou do 1º e 2º **Festival Internacional da Sanfona**, ministrando oficina de sanfona de 120 baixos na cidade de Juazeiro-BA. No ano de 2010,

¹⁸ Disponível em: < : <http://www.forroemvinil.com/cd-camarao-camarao-plays-forro/>>. Acesso em: 21 de abr. de 2016.

comandou o projeto Tem sanfona na sala de aula, realizado na rede municipal de ensino da grande Recife, onde o mestre ministrava aulas espetáculos, dando oportunidade aos alunos das escolas a um contato direto com os ritmos e com a música nordestina. Além disso, ele também desenvolveu o projeto **De pai para filho**, ao lado do seu primogênito Salatiel D’Camarão, realizando shows musicais, contribuindo assim para a concretização da carreira do seu filho e sucessor de sua obra (AMORIM, 2010, p. 23).

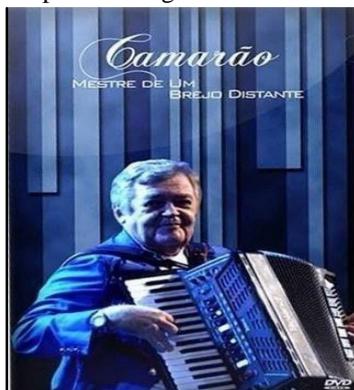
Figura 16 - Foto do projeto Tem sanfona na sala de aula -Escola Professor Antônio de Brito Alves



Fonte: Site da prefeitura de Recife - PE¹⁹

Gravou seu primeiro DVD em 2013 juntamente com seu filho Salatiel D’Camarão, intitulado **Camarão: Mestre de um Brejo Distante**.

Figura 17 – Capa do primeiro registro em DVD do Mestre Camarão



Fonte: Jornal Diário de Pernambuco online²⁰

Esse foi o último trabalho artístico registrado do respeitado Mestre Camarão, que antes mesmo de ser lançado veio a falecer. Ele sofria de insuficiência renal e há anos passava por

¹⁹ Disponível em:

<http://www.recife.pe.gov.br/2010/06/17/mestre_camarao_ensina_a_vibracao_da_sanfona_a_criancas_da_rede_municipal_172391.php>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

²⁰ Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/22/internas_viver,572666/dvd-inedito-do-mestre-camarao-sera-lancado-e-tributos-ja-estao-agendados.shtml>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

processos de hemodiálise. No dia 21 de abril de 2015, a pouco mais das oito horas da manhã, na cidade do Recife, silencia a sanfona do Mestre-professor que aos 74 anos, deixou órfão seus alunos e admiradores da sua obra. Seu corpo foi velado na capital do Estado de Pernambuco e seu sepultamento foi realizado na cidade de Caruaru, sua terra natal.

4 MESTRE CAMARÃO: O PROFESSOR DE ACORDEON NA VOZ DE SEUS APRENDIZES

As entrevistas foram realizadas com quatro acordeonistas alunos de Mestre Camarão e os dados foram integralmente registrados por meio de áudio, em formato mp3, sendo posteriormente transcritos.

Os entrevistados descreveram através de suas memórias as vivências, as experiências das aulas e os ensinamentos que tiveram com o Mestre, que serão apresentadas e analisadas a seguir.

4.1 Formação e atuação profissional dos pesquisados

Como mencionado anteriormente, os quatro músicos que colaboraram com nosso estudo foram alunos do Mestre Camarão e atuam como músicos instrumentistas do acordeon. Além disso, também trabalham como produtores da área musical e como professores de acordeon. Todos eles mantêm uma atuação intensa no cenário da música regional e nacional. Vejamos a seguir.

Deivison Barbosa da Fonseca, ou como prefere ser chamado artisticamente, **Deivinho Sanfoneiro**: é natural de Carpina (PE), tem 30 anos e, atualmente, reside em Olinda (PE). Faz parte da segunda geração de uma família de artistas pernambucanos que é formada pelos tios Lula, Paulinho e Terezinha do Acordeon. Seu contato com o acordeon vem de berço, seus tios foram seus maiores incentivadores e seus primeiros professores. Atualmente está concluindo sua formação superior em Direito. Profissionalmente, atua como músico, tem o seu próprio grupo musical e também tem trabalhado com diversos artistas da região, como Alceu Valença e Santana o Cantador.

Figura 18 - Deivinho Sanfoneiro



Fonte: Página do Jorge Silva Sanfoneiro no Facebook²¹

²¹ Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1755708224657198&set=t.100008289480336&type=3&theater>>.
Acesso em: 21 de abr. 2016.

Julio Cesar Mendes de Melo: é natural de Garanhuns (PE), tem 28 anos e atualmente reside na capital pernambucana. Iniciou seus estudos de acordeon ainda criança em sua cidade natal com um professor particular. Já morando em Recife, estudou piano erudito no Conservatório Pernambucano de Música. Está concluindo sua formação superior na própria área musical, cursando Licenciatura em Música na Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é professor de acordeon do Conservatório Pernambucano de Música, além de participar como acordeonista da **Orquestra Spok Frevo**, da **Orquestra Forrobodó** e de tocar com diversos artistas pernambucanos.

Figura 19 - Julio Cesar



Fonte: Jornal Diário de Pernambuco online²²

Mahatma Costa: é natural da cidade de Olinda (PE), tem 32 anos, e atualmente reside na cidade de Timbaúba (PE). Começou seus estudos com o acordeon ainda na adolescência, no interior de Pernambuco. Concluiu o Ensino Médio e antes mesmo de estudar com Mestre Camarão, também estudou no Conservatório de Música de Olinda, além de estudar harmonia e improvisação na Bahia e também na Itália, no *Conservatorio Nuova Armonia*. Mesmo jovem, já estabeleceu uma carreira artística internacional como acordeonista e tem sido destaque em festivais e campeonatos realizados na Europa, Ásia e nas Américas, do Sul e do Norte. No ano de 2014 consagrou-se campeão do mundo de acordeon no Festival de Spoleto (Itália) e, nesse mesmo ano, conquistou o vice-campeonato mundial de acordeon em Kaunas (Lituânia), além do vice-campeonato mundial em Castelfidardo (Itália).

²² Disponível em:

<<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/22/internasviver,572666/dvd-inedito-do-mestre-camarao-sera-lancado-e-tributos-ja-estao-agendados.shtml>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

Figura 20 - Manhatma Costa



Fonte: Página de Mahatma Costa no Facebook ²¹

Marcos Antônio da Silva, conhecido no meio artístico como **Marquinhos Café**: é natural de Caruaru (PE), filho de um afinador de acordeons. Atualmente tem 35 anos e reside em Salvador (BA). Estudou até o ensino médio e, no campo da música, teve contato com o instrumento ainda criança. Começou a estudar acordeon com o seu pai e, aos quatorze anos, passou a ter aulas com o Mestre Camarão. Desde então, vem se aprimorando por meio de oficinas e *workshops* de acordeon. Em sua carreira artística conquistou o primeiro lugar no III Festival de Sanfoneiros de Caruaru, participou da Orquestra Sanfônica de Caruaru e também excursionou pela Europa. Em 2013 gravou seu primeiro cd solo, que contou com a importante participação do músico Dominginhos. Além disso, atua como arranjador e toca com diversos artistas pelo Nordeste.

Figura 21 - Marquinhos Café



Fonte: Página de Marquinhos Café no Facebook ²³

²¹

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204997301671419&set=pb.1208232241.2207520000.1453826983.&type=3&theater>>. Acesso em: 21 de abr. 2016.

²³ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/116721481860466/photos/pb.116721481860466.2207520000.1453827946./422658981266713/?type=3&theater>> . Acesso em: 15 de ago. 2015.

Após essa sucinta apresentação dos sanfoneiros entrevistados, seguiremos apresentando e refletindo sobre os dados coletados, buscando desvelar a trajetória musical do mestre Camarão enquanto instrumentista e professor de acordeon. Com o objetivo de dinamizar a leitura e facilitar o entendimento do leitor, serão utilizados os nomes artísticos dos entrevistados. A seguir o leitor encontrará os nomes Julio Cesar, Marquinhos Café, Mahatma Costa e Deivinho Sanfoneiro para Julio Cesar Mendes de Melo, Marcos Antônio da Silva, Mahatma Costa e Deivison Barbosa da Fonseca, respectivamente.

4.2 Da fama do sanfoneiro ao contato com o professor

De maneira geral, todos os entrevistados já tinham contato com a sanfona antes de conhecer Mestre Camarão, cada um com um nível diferente de conhecimento e envolvimento com o instrumento. Todavia, todos em busca de meios que viabilizassem o propósito de qualificação. Certa fama entre os músicos e artistas da região fazia com que o nome de Mestre Camarão fosse citado como sinônimo de bom professor, o que levou os entrevistados a procurarem o Mestre para estudar acordeon.

Julio Cesar relata que teve aulas de acordeon em Garanhuns, sua terra natal. Quando passou a morar em Recife procurou por muito tempo um professor de acordeon, porém sem sucesso. Foi quando resolveu tocar em grupos profissionalmente que conheceu acordeonistas que logo lhe indicaram o Mestre Camarão, enfatizando que ele seria o professor que poderia auxiliar na continuidade dos seus estudos. Como o próprio Julio Cesar relatou:

Conheci Terezinha do Acordeon e Lula do Acordeon (que é um afinador e um homem que conserta sanfona aqui), e eles me indicaram: “[...] a única pessoa aqui em Recife que possa dar aula a ele é Camarão, porque ele já toca e Camarão só vai ensinar o molejo, a manha, vai dar as dicas e é só isso que ele precisa.” Aí, a gente foi na casa de Camarão, me apresentei a ele, toquei um pouco pra ele e já na outra semana comecei a ter aula (CESAR, 2015, p. 48).

O mesmo também aconteceu com o músico Deivinho Sanfoneiro. Foi por intermédio de seus tios, Terezinha e Lula do Acordeon, que no início da sua adolescência, passou a vivenciar as rodas de forró na casa dos familiares que moravam na capital pernambucana, o que consequentemente lhe permitiu conhecer o sanfoneiro Camarão em um destes eventos. A partir deste encontro, Deivinho Sanfoneiro passou a admirá-lo e em seguida teve aulas e a conviveu de modo mais próximo com o Mestre.

A [minha] família toda é de forrozeiro, então eu ficava por ali acompanhando meus tios, logo cedo tocando triângulo e sempre quando eu via o Mestre Camarão, era... era uma energia diferente que eu sentia, era uma coisa que me despertava o interesse pelo acordeon. E só a partir dos 13 anos de idade foi que eu tive contato com o mestre com relação a aula, né? De passar a freqüentar a... a casa do Mestre. Passar a estudar

acordeon com o Mestre para mim foi uma experiência incrível (SANFONEIRO, 2015, p. 40).

Os primeiros contatos de Marquinhos Café com o Mestre Camarão também aconteceram cedo, durante a adolescência do músico. O seu pai vendo o interesse do filho de apenas 14 anos em aprender a tocar acordeon, procurou o Mestre Camarão com o intuito de colocá-lo para ter aulas com o conhecido sanfoneiro, que havia iniciado uma orquestra de sanfonas em sua cidade natal, Caruaru. Quando Marquinhos Café passou a fazer parte do grupo, e conseqüentemente a ensaiar e ver o mestre tocar, despertou ainda mais o desejo de estudar o acordeon, como ele recorda em suas memórias:

Quando ele fazia alguma coisa bonita, tocava alguma coisa bonita, eu perguntava: como é esse acorde? Como é isso no prático? Aí atrapalhava muito o ensaio, o ensaio era mais pra gente... Ele dava a música pra gente estudar em casa, estudava chegava lá ele corrigia e a gente passava, montando repertório pra se apresentar né? Pela prefeitura, só que eu atrapalhava muito, aí ele falou: ó, eu vou ter que lhe ensinar algumas coisas, eu vou ter que lhe dar aula fora daqui, então eu vou conversar com seu pai. Aí conversou com o meu pai pra me dar aula fora lá da orquestra. Só que meu pai tinha conversado com ele que não tinha condições de pagar a aula de acordeon. Aí ele falou: Não, você num vai precisar me pagar não. Eu quero ensinar tudo a ele que ele quer aprender e... quer desenvolver (CAFÉ, 2015, p. 25).

A história de motivação que levou o aluno Mahatma Costa a ter aula com o Mestre foi um pouco diferente dos demais. Não foi a interferência familiar que o conduziu até o professor, foram os amigos e colegas músicos que recomendaram Mestre Camarão. Mahatma já era músico prático e tocava em diferentes grupos e bandas da região quando procurou o Mestre para ter aulas.

Antes d'eu estudar com Mestre Camarão eu tocava em bandas, bandas de forró. Eu viajava muito pelo Estado; em Caruaru; eu viajava pra Araripina e fazia show em toda parte. E, sempre que eu pesquisava assim, alguma pessoa na sanfona, que eu ouvia falar é... as pessoas falavam que, pra ensinar realmente, eu procurasse o Mestre Camarão. Que seria a melhor opção e assim, de tanto ouvir aquilo é... eu fui gerando esse interesse aí, muito grande (COSTA, 2015, p. 32).

Essa ação de escolher um músico mais experiente, que tenha *know-how*²⁴ para passar seus conhecimentos e experiências a músicos mais novos e/ou em formação, converge com a compreensão que as autoras Miranda e Borges (2013) têm sobre o ensino-aprendizagem informal, ou seja, o conhecimento que é adquirido por meio da vivência direta com músicos mais experientes. Couto (2009) compartilha do mesmo entendimento, e acrescenta que o ensino-aprendizagem informal acontece tanto na convivência de grupos e de familiares, quanto

²⁴ *Know-how*: expressão inglesa que ao pé da letra quer dizer: saber fazer. Quando se diz que alguém tem *know-how* em alguma atividade, diz-se que essa pessoa sabe realizar tal tarefa com conhecimento de causa e experiência.

no convívio com músicos mais experientes, que ensinam sem a intenção ou o ofício formal de professor. Nessa mesma direção, Santiago (2006) entende que o ensino-aprendizagem informal da música também acontece por meio da imitação e da interação espontânea. Para o autor Nascimento (2012) e para os autores Junior e Souza (2013), essa prática informal tem uma fundamental importância na formação de músicos acordeonistas por ser expressivamente mais acessível, prático e menos burocrático.

Dentro desse contexto, Reis (2012) afirma que o indivíduo adquire conhecimento quando procura vivenciar a música que está ao seu redor. A exemplo dessa afirmativa, o entrevistado Deivinho Sanfoneiro descreve que conheceu e passou a ouvir Mestre Camarão tocar nas rodas de sanfona (sanfoneiros reunidos tocando livremente, sem repertório pré-estabelecido) ou saraus que aconteciam na casa de seus tios e que, pouco tempo depois, começou estudar com o Camarão. Ele ainda relata que a interação com o professor foi além do tempo limitado das aulas, ele passou a conviver com o Mestre e, conseqüentemente, passou a observá-lo.

Para os autores Guimarães Júnior e Souza (2013) as festividades e os encontros sociais são tão importantes no processo de aprendizagem por observação, quanto o ensinamento entre pai e filho ou entre familiares. Que a sociabilidade também é importante para que os alunos tenham seus primeiros contatos com o instrumento e com o professor, para que, posteriormente, eles passem a participar de saraus e festas, porém, não mais somente como ouvintes.

Os relatos dos entrevistados evidenciaram que a notoriedade, a qualidade musical, o reconhecimento e respeito de músicos e artistas e as experiências adquiridas por décadas do músico-professor Camarão, somadas à vontade de aprofundar-se nos estudos técnicos e performáticos do acordeon, foram fatores determinantes para que eles procurassem o Mestre como orientador.

4.3 Organização das aulas e primeiros contatos com o mestre-professor

Segundo os quatro informantes, em geral as aulas de acordeon mantinham a seguinte organização: aconteciam semanalmente, com duração de cerca de uma hora e eram realizadas na própria casa do Mestre. Mahatma Costa, Deivinho Sanfoneiro e Marquinhos Café relataram que suas aulas aconteciam oficialmente duas vezes por semana com uma hora de duração. Porém, os três afirmaram que havia certa flexibilidade na quantidade de dias e no tempo das aulas. Por opção, e também pelo desejo de conviver mais com o orientador, os quatro ficavam na aula mais do que o combinado. Como relata Deivinho Sanfoneiro:

[Eu] fazia que estava arrumando a sanfona para demorar mais. Tinha hora que eu pedia um pincel, eu pedia um pincelzinho dele porque enquanto ele estava dando a aula aos outros (os próximos alunos), eu fazia que estava limpando a minha sanfona pra guardar e ficava olhando ali as aulas e tal... Então são coisas que só a vontade explica né? (SANFONEIRO, 2015, p. 43).

Julio Cesar relata que suas aulas tinham duração de uma hora e aconteciam só uma vez por semana. No entanto a flexibilidade do tempo e o desejo de conviver mais com o Mestre eram comuns a todos:

Nesse período que eu fiquei estudando com ele, não tinha aluno no dia que eu estava com ele, ele não dava outras aulas. Tava sem alunos depois de mim, então a gente ficava bem mais que uma hora. Às vezes eu chegava às duas ou as três horas da tarde e só saía a noite. Ficava lá escutando música e ele sempre fazia questão em dizer: “olha, tá demorando hoje porque não tem aluno, viu? Mas é uma hora só”. Depois, ficou sendo uma hora mesmo porque tinha outros alunos (CESAR, 2015, p. 51).

Um misto de expectativa e curiosidade, além de muita tensão e nervosismo fez parte do primeiro encontro dos quatro entrevistados com o professor Camarão. Além disso, todos relataram que tocaram, cada um do seu jeito, uma música de seu próprio repertório para ele. Foi uma espécie de avaliação, de sondagem informal.

Os entrevistados Mahatma Costa e Deivinho Sanfoneiro relataram que o professor não os recepcionou positivamente, como aconteceu com os outros dois alunos. Ele não os encorajou, nem os motivou a estudar acordeon. Pelo contrário, no primeiro momento ele os questionou se de fato queriam aprender a tocar acordeon, afirmando ainda que o caminho não era fácil. Para Deivinho Sanfoneiro, ele até sugeriu que ele fosse tocar outro instrumento:

Eu tinha um visual meio *rock'n'roll*, assim eu usava uma camisa Nirvana, sabe? Cabelão, pá. E aí o Mestre quando me viu, disse: ‘não, olhe, vejo que você é um menino bom, mas se quiser aprender guitarra ainda tá em tempo, antes de começar a sanfona’ (risadas), mas eu fiquei por ali, fiquei aperreando o Mestre e... foi uma experiência maravilhosa (mais risadas) (SANFONEIRO, 2015, p. 40).

Deivinho Sanfoneiro também lembra que em seguida a este episódio, tocou uma sequência de acordes para o Mestre no ritmo de xote (prática conhecida como levada de xote, entre sanfoneiros nordestinos), por não ter repertório pronto:

Eu toquei um xotezinho, e eu me lembro que, na verdade, eu tentei fazer a base, é por que a base do xote que, que eu fazia na época era isso aqui (fez demonstração na sanfona), e num era nem uma música ainda era, era eu tentando fazer levadas né? O Mestre teve a preocupação de cara de tentar corrigir essa levada. Porque ele fazia aquela levada bem gonzaguiana né? Que é com o fole cortadinho (demonstração na sanfona). Então eu tenho muito essa lembrança do Mestre, assim na primeira atuação dele, ele disse: não, a gente vai primeiro corrigir a base porque um sanfoneiro sem base sólida [...] (risadas). (SANFONEIRO, 2015, p. 41).

Para Mahatma Costa, o Mestre Camarão tentou mostrar a realidade do que era estudar sanfona e lhe aconselhou a concluir seus estudos antes de estudar sanfona. “Ele falou pra mim que, se eu tivesse um outro estudo no momento, eu terminasse primeiro. Eu me formasse, porque a sanfona era uma coisa muito difícil” (COSTA, 2015, p. 32).

Já com o aluno Marquinhos Café, pediu pra que ele tocasse uma música de seu repertório. Logo em seguida o integrou na Orquestra de Sanfonas de Caruaru e também o aceitou como aluno, segundo Marquinhos Café por entender que ele estava determinado e interessado em aprender:

Quando eu cheguei lá, meu pai me apresentou a ele. Aí ele conversou comigo, ele disse: mas você quer tocar sanfona mesmo? Quer aprender a tocar sanfona? Aí eu: quero tal... Aí ele: pegue essa sanfona aí, toque alguma coisa. Aí, aí eu toquei. Meu pai já tinha me ensinado Asa branca, já tinha me ensinado Assum preto, eu tocava Feira de Caruaru já. Aí ele gostou do que viu, assim né? Aí falou pro meu pai que eu tinha futuro que queria que eu fosse a todos os ensaios; queria me integrar na orquestra, aí ele me integrou na orquestra sanfônica e daí eu fiquei indo, né? (CAFÉ, 2015, p. 24).

Com Julio Cesar a avaliação de diagnóstico foi um pouco diferente dos demais. O Mestre pediu para que ele tocasse e, logo em seguida, fez algumas observações. Segundo Julio Cesar:

Eu escutava César Camargo Mariano tocando e via a maneira que ele tocava o samba no piano sozinho, no piano solo e tentava puxar aquilo pra sanfona. E toquei com o baixo bem elaborado, aí ele disse: “mas você toca moderno, de um jeito moderno assim, mas toca antigo. Você usa muito o baixo, usa muito elemento que entra muito ar lá no fole, você fica cansado tocando desse jeito.” Foi a primeira coisa que ele disse, uma observação que eu achei interessante (CESAR, 2015, p. 49).

Talvez o leitor esteja se questionando sobre o posicionamento do Mestre enquanto professor, quando num certo momento questiona dois dos alunos e até sugere outro instrumento e em outro momento logo integra um aluno à orquestra de sanfonas. Acredito, neste momento enquanto investigador, porém também como aluno de Mestre Camarão, que o fato era que o Mestre conseguia, enquanto músico, transcender o lado professor e ir além do ensinar a tocar um instrumento. Ele levava em consideração o fato de que sobreviver da música não era fácil; que talvez o aluno pudesse optar por outra profissão, não sanfoneiro; e gostava, a meu ver, de se certificar que o aluno estava certo do que queria, valendo a pena investir naquele aluno, já o vislumbrando no meio profissional, uma vez que todos eles procuravam mais que aprender um instrumento.

4.4 Primeiras aulas

Ao serem provocados a recordar sobre suas primeiras aulas com o professor Camarão, os entrevistados, de maneira geral, ressaltaram: (1) que o Mestre costumava ensinar uma música por aula; (2) que as aulas eram pautadas na observação do aluno para com o professor, ou seja, o professor tocava uma determinada música para que através do ouvir e da observação da performance, o aluno pudesse imitá-lo, repetir o que o orientador estava tocando sem o auxílio de partituras; (3) e que a correção era uma constante, o aluno executava a música para o professor e ele fazia as devidas correções dando exemplos de como devia ser feito ou executada determinada frase ou trecho musical. Em suma, o Mestre baseava suas aulas no seu tocar para que os alunos observassem e, em seguida, o imitassem. Já no momento das correções, os alunos tocavam músicas de seus repertórios e o professor seguia corrigindo e dando dicas sobre a execução da música tocada, sempre com firmeza e segurança no que estava fazendo. Como conta Julio Cesar:

A primeira música que ele me passou foi Festejo. E eu me lembro que muita gente dizia: "olha, Camarão é meio ignorante"; "Camarão é grosso". Eu já fui assustado, né? Mas na verdade o que aconteceu foi uma coisa engraçada, que eu conto inclusive nos meus shows essa história. Ele começou a me ensinar e tocando pra eu ver. Eu achei a música complicada e eu disse: "Professor, não tem uma música mais simples pra o primeiro dia de aula?". Ele olhou pra mim e disse: "Quer aprender ou não quer?". Eu disse: "Quero, quero aprender!". Eu estudei. Foi Festejo a primeira música. Era assim, ele tocava em um acordeon e eu tocava no outro. Vendo o que ele tocava, imitando ele (CEASR, 2015, p. 50).

Mesmo com a sistemática metodológica de ensinar uma música em cada aula, Mahatma Costa declarou que sua primeira aula com o Mestre Camarão foi um momento de apreciação sobre a forma de tocar do Mestre. Especialmente, sobre o trabalho bem sucedido e de grande repercussão que ele estava realizando naquele momento, sua execução diferenciada nos baixos do acordeon²⁵. Mahatma Costa lembra: "Eu tão ansioso, né? Pra poder ter logo exercício, tudo mais, mas não foi logo de cara (risadas)" (COSTA, 2015, p. 33).

Já o entrevistado Deivinho Sanfoneiro lembrou que sua primeira aula foi um momento muito significativo, pois ao chegar à casa do Mestre (o local onde ele passaria a ter aulas) ficou

²⁵ Mestre Camarão utilizava os baixos de forma peculiar, além da função rítmica e harmônica, em seus arranjos tinha muito contraponto entre a melodia dos teclados e os baixos.

muito encantado com a atmosfera do local, pois nesse ambiente constavam os troféus e os registros fotográficos que contavam a trajetória musical e artística do Mestre:

Quando a gente chegava na casa do Mestre tinha aqueles quadros, né? Com a história dele, os troféus, tal... Então eu fiquei... Eu fiquei muito encantado ali. Que na verdade na minha primeira aula era ele passando as coisas assim, eu tava mesmo era encantado ainda e tal... Ele pediu que eu estudasse a base, e eu me lembro que fui pra casa e chorava que só porque eu, a gente muito novo na época e eu fiquei com medo homem, porque quando a gente via ele fazendo a base daquele jeito, como ele fazia, a gente dizia: 'hômi', eu vou fazer isso nunca! E na verdade, eu tava destinado a tocar sanfona, eu queria tocar sanfona e viver da música (SANFONEIRO, 2015, p. 42).

Diferentemente dos outros entrevistados, a primeira aula do Marquinhos Café aconteceu na casa dos pais do Mestre Camarão em Caruaru. Ele já estava convivendo com o professor quanto passou a ter aula. Relata:

Minha primeira aula com ele já foi corrigindo a mecânica, né? Corrigindo os dedos. Meu pai me ensinou certinho mais tinha algumas escalas que eu tinha dificuldade de... Aí ele corrigiu logo a minha mecânica tanto é que... Mas aí eu agradeço muito a ele porque foi a primeira coisa que ele me corrigiu, foi os dedos né? Como fazer a escala, aquelas coisas todas. Depois veio corrigindo os acordes, como eu podia tocar pra... ter mais facilidade de tocar com os dedos certo, tal, essas coisas... Mas, primeira coisa foi a mecânica mesmo (CAFÉ, 2015, p. 25).

Na descrição dos alunos sobre a primeira aula, ficou evidente que geralmente o professor tocava e/ou pedia para que tocassem o que eles quisessem (músicas, exercícios rítmicos e escalas). Em seguida fazia as devidas correções, dentro da necessidade de cada um e aproveitando o repertório que cada estudante dispunha. Depois disso, designava uma determinada música para que na próxima aula o aluno apresentasse a ele. Tal atitude mostra que os principais recursos metodológico utilizados pelo professor em suas aulas eram: o tocar de ouvido, a observação e a imitação. Aquilo que os autores Junior e Souza (2013) definem como sendo característica do ensino-aprendizagem informal.

É possível perceber também nesses episódios sobre as primeiras aulas que o professor demonstrava certa segurança sobre seus ensinamentos. Quando o entrevistado Julio Cesar o questiona sobre o grau de dificuldade da música apresentada pelo Mestre, ele automaticamente o indagou com firmeza, olhando em seus olhos e perguntando se ele, de fato, queria aprender. Essa atitude com o seu aprendiz demonstra que ele está disposto a ensinar, porém do seu jeito, da sua forma, com suas próprias técnicas de ensino.

Para Weiss e Louro (2011) é a ausência da academia na preparação dos professores de acordeon que faz com que cada um busque sua própria maneira de ensinar. Os autores ainda sugerem que o professor de acordeon deve ampliar os horizontes das práticas musicais dos alunos, porém a partir das experiências que os próprios alunos trazem para sala de aula. A atitude acolhedora do Mestre de dar espaço em suas aulas para que os aprendizes mostrem seus conhecimentos valorizava, conquistava e motivava os orientandos a continuar nas aulas.

Desse modo, o ensino-aprendizagem e o convívio entre mestre e aprendiz torna-se mais fácil, mais agradável. Afirmativa essa que diverge do formato do ensino-aprendizagem musical da academia trazido também pelos pesquisadores Weiss e Louro (2011, p. 142) que mencionam que o aprendizado da academia ocorre em “um ambiente de aprendizagem difícil, onde o aluno não pode dizer nem A nem B”, conseqüentemente sem haver possibilidades de interação entre o professor e o aluno.

4.5 Orientações sobre instrumento adequado

Os entrevistados estudaram em momentos diferentes com o Mestre Camarão, entretanto todos mencionaram a preocupação do professor em alertá-los no que se refere à qualidade e adequação do instrumento, além de orientá-los para que tivessem um instrumento que contribuísse para o desenvolvimento profissional de cada um. Para o Mestre Camarão, cada sanfoneiro tinha que procurar um instrumento de boa qualidade, sonora e mecânica, mas também um instrumento leve, que não fosse tão pesado, que não prejudicasse a saúde do músico. Ele falava que, com um acordeon mais leve, o músico prevenia problemas de coluna. Segundo ele, essa precaução traria maior longevidade ao músico, o que acarretaria mais tempo de atuação musical para o sanfoneiro.

Marquinhos Café começou a ter aulas com Mestre Camarão muito novo, aos 14 anos, usando um acordeon desproporcional ao seu tamanho e ao seu peso da época, como ele mesmo descreve:

Ele falava pro meu pai que aquela sanfona era pesada pra mim, que ia prejudicar minha coluna. Realmente era, né? Eu, pequenininho que eu era, bem magrinho, com uma sanfona 120 baixos. Quando tava em casa eu ficava em cima da cama, mas quando eu ia pra lá [na casa do Mestre] eu tinha que ficar suportando o peso. Aí meu pai, a gente, batalhou muito lá e conseguiu comprar uma de 80 baixos. Aí melhorou. (CAFÉ, 2015, p. 26).

Conforme Julio Cesar, as indicações que Mestre Camarão dava eram mais no aspecto profissional, sobre a qualidade do instrumento que iria contribuir no seu desempenho como

instrumentista. Ele acredita que essas indicações não vinham de uma consciência pedagógica: tinha relação muito mais com a cultura do sanfoneiro nordestino e com a sua atuação no mercado de trabalho. Vejamos:

Ele indicava pra você no mínimo um instrumento em quarta. Essa coisa da cultura do forró, um instrumento de quarta de voz²⁶. Depois eu cheguei a comprar um de quarta mas, a indicação que ele fazia não era relacionada necessariamente como se entende a didática moderna, um instrumento pelo tamanho do seu corpo, do seu tronco ou nada do tipo assim. Era o que você ia precisar profissionalmente. O ensino dele era direcionado pra coisa profissional mesmo (CESAR, 2015, p. 51).

Já nos relatos do entrevistado Mahatma Costa, o professor Camarão o aconselhou que ele tivesse um instrumento de boa qualidade, porém, leve (menos pesado):

Quando ele ia me dá algum conselho sobre instrumento, ele sempre falou que eu pegasse... priorizasse os instrumentos mais leves, porque, porque a gente no Brasil tem uma tradição de tocar em pé a sanfona, com a sanfona em pé, e isso prejudica muito a coluna. E ele falava isso, que eu buscasse um instrumento bom sim, mas, que fosse leve para que no futuro não fizesse tanto, tanto desgaste na minha coluna. (COSTA, 2015, p. 34).

Essas mesmas orientações de buscar um instrumento menos pesado, e sem abrir mão da qualidade, também foram feitas ao aluno Deivinho Sanfoneiro que descreve:

Ele sempre falava em instrumento “maneiro” (leve) porque até os problemas que ele teve mesmo, ele sempre relacionava ao uso da sanfona, ele sempre dizia: é interessante Deivinho que você use um instrumento maneiro, um instrumento que seja bom. Essa visão de um instrumento maneiro, ele já vinha tendo a algum tempo né?! Apesar que eu conheci ele ainda com a Excelsior branca, pesada danada. (SANFONEIRO, 2015, p. 43).

As declarações dos entrevistados sobre o instrumento mais adequado mostram que o professor tinha preocupações e observações diferenciadas para cada um deles, apesar de salientar para todos as questões ligadas ao peso e a qualidade sonora do instrumento. É possível entender que as orientações estavam atreladas às necessidades de cada um. Com o aluno Julio Cesar as orientações foram voltadas para a qualidade do som, onde o mestre sugeriu um instrumento em quarta. Para Marquinhos Café, a tônica das recomendações foram relacionadas ao tamanho do instrumento e conseqüentemente também ao peso e volume, pois o mesmo relata que quando foi estudar com Camarão era um adolescente de quatorze anos pequeno e magro,

²⁶ Quarta de voz: A maioria dos acordeons tem quatro vozes, que são diferentes oitavas para uma mesma tecla ou botão. Portanto, num acordeon de quatro vozes com o registro 'master' pressionado, ao tocar um dó, na verdade são tocados dois dós na oitava que foi pressionada: um dó uma oitava acima e um dó na oitava abaixo, e isso é responsável pelo som único do acordeon.

que tocava com um instrumento de 120 baixos bastante pesado, indicado normalmente para adultos. Em relação aos entrevistados Mahatma Costa e Deivinho Sanfoneiro, os apontamentos do Mestre foram para que eles usassem acordeons mais leves, todavia sem esquecer a qualidade.

4.6 Postura e performance

A respeito da postura, as lembranças mencionadas pelos alunos reforçam a ideia de que o professor instruí-los de modo diferenciado; o assunto postura, acontecia de maneira direta para uns e para outros era abordado indiretamente.

Mahatma Costa afirma que o Mestre não tratou especificamente sobre a postura, sobre como portar o instrumento. Ele lembra que a atenção maior do professor estava voltada para a performance musical: “A preocupação dele era que a gente tocasse de maneira que se pudesse entender, de que a gente pudesse mostrar para as pessoas que estavam ouvindo que as notas eram limpas, né?” (COSTA, 2015, p.34). As lembranças de Mahatma Costa também revelam que, quando resolveu procurar o professor Camarão para estudar, já atuava profissionalmente, e havia estudado acordeon no conservatório. Nesse caso, a proposta de estudo com o professor era muito mais voltada para a performance e interpretação da obra do próprio Mestre e da música nordestina (COSTA, 2015). É possível que o tema postura não tenha ocorrido por não ser necessário para o aluno Mahatma Costa naquele momento.

O aluno Julio Cesar também relata que não se recorda de Mestre Camarão falando sobre postura. Ele afirma, entretanto, que a preocupação do professor em suas aulas estava voltada para o uso do fole, assunto que de certo modo inseria questões sobre postura, uma vez que nos próprios exercícios de manuseio do fole questões posturais são acionadas. Como ele mesmo declara: “Ele se preocupava muito com o uso do fole. Quando a música tinha o uso do fole, naturalmente isso levaria a uma coisa de você consertar a postura.” (CESAR, 2015, p.52).

Apesar disso, ele acredita que essa metodologia do Mestre de trabalhar o fole, de modo indireto corrigia a postura, não era proposital ou intencional. Contudo, ele admite que para tocar o repertório que estava sendo visto nas aulas, o aprendiz teria que corrigir sua postura obrigatoriamente: “Ele tocava e você, obrigatoriamente, pra conseguir fazer como ele indicava, você teria que se ajeitar de um jeito que lhe ajudasse.” (CESAR 2015, p.52).

As experiências vivenciadas pelo aluno Marquinhos Café com o professor Camarão sobre postura foram diferentes dos demais entrevistados. O entrevistado relata que o Mestre enfatizava incessantemente sobre o modo adequado de tocar, sobre a postura do músico no

palco. Ele especifica minuciosamente como o Mestre Camarão corrigia o posicionamento das pernas e da coluna:

Ele sempre falava que não era para eu ficar olhando muito para o teclado, era para estudar bem, pra não ficar aquela coisa de ficar com a cabeça... no teclado... que era feio a postura. Era pra ficar olhando para o público, essas coisas. E quando a gente ia tocar sentado, ele falava muito da postura, pra não ficar com as pernas abertas, aquela coisa toda... A sanfona é para ficar apoiada na perna esquerda e a postura, a coluna reta. Aí sempre ele reclamava isso aí. Os sanfoneiros lá, chegava, pegava a sanfona de todo jeito, ficava lá e... ele achava feio. Realmente né? A postura é importante também (CAFÉ, 2015, p.27).

Para entender o modo como o professor agia com cada um dos entrevistados é preciso entender que cada um deles teve contato com o Mestre em períodos diferentes da vida, idades e necessidades diferenciadas uns dos outros, assim como experiências e níveis de conhecimentos distintos do instrumento. Tanto Mahatma Costa quanto Julio Cesar mencionaram anteriormente que tiveram contato com outros professores antes de ter aula com Mestre Camarão, e, que já tocavam profissionalmente, entretanto, Mestre Camarão foi o primeiro professor de Marquinhos Café.

A temática postura, citada nas entrevistas, mostrou que Camarão conseguia atender as aspirações dos alunos de acordo com a necessidade apresentadas a cada um, porém, sempre os preparando e os conduzindo a uma boa performance nos palcos. Outro ponto importante que os dados revelaram sobre postura, foram as dicas de como se portar com o instrumento, posição das pernas, da coluna, e mais as recomendações de não olhar para o teclado e de colocar o acordeon apoiado na perna esquerda.

4.7 Conteúdo das aulas

A respeito dos conteúdos trabalhados, foi possível identificar através dos depoimentos de seus alunos, que as aulas ministradas por Camarão eram repletas de experiências e pautadas em: exercícios teóricos, estudos de harmonia, levadas de fole (exercícios rítmicos com o fole – padrões rítmicos: xote, baião etc), resflego do fole (tocar abrindo e fechando o fole com rapidez, mas que não caracteriza um padrão rítmico), atividades de sincronia entre baixo e teclado, escalas, arpejos, formação de acordes, fraseado melódico, entre outros. Entretanto, é importante destacar que todo esse conteúdo era transmitido de uma maneira bastante prática. Todos os alunos afirmaram que as aulas eram sempre muito práticas, mas com peculiaridades, expectativas e necessidades distintas.

Deivinho Sanfoneiro relembra que, em suas aulas, o Mestre passava muitas músicas de Luiz Gonzaga e também composições próprias. Ele acredita que as composições de seu professor eram importantes para o seu desenvolvimento no acordeon, como ele mesmo afirma: “A obra de Camarão, ela tornou-se pra gente que é sanfoneiro, a gente que é sanfoneiro autêntico, que gosta da... da música raiz, ela tornou-se um método de estudo, não é?” (SANFONEIRO, 2015, p. 43).

O depoimento Marquinhos Café evidencia que os conteúdos por ele vivenciados através das aulas do professor Camarão foram pautados em harmonia, arpejos e técnica de manuseio do fole:

Ele ensinou muito a montar os acordes dissonantes, a montar os acordes com sexta, com décima primeira, quinta menor essas coisas... Me orientou muito. Aí foram os arpejos, os cortes de fole. Ele pegava muito no pé. Que eu vinha fazendo uma nota e, as vezes, eu cortava no meio. Sem a maturidade. De você estar tocando e cortar a frase. Aí ele dizia: "Não, termine a frase. Tente identificar o máximo que você vai precisar do ar, pra não... não pode cortar a frase. Você tem que voltar o fole nos intervalos". Essas coisas todas... (CAFÉ, 2015, p. 27).

Com o aluno Mahatma Costa, o conteúdo das aulas foi direcionado mais para a interpretação das músicas estudadas em aula. Ele lembra que, como já atuava profissionalmente e tinha experiência de tocar em grupos e bandas, o Mestre focou o conteúdo das aulas na interpretação da música regional:

Ele passava música de forró, música de frevo. Se eu em uma passagem ou outra, que era difícil pra mim, por exemplo: um fole que era diferente de fazer. Como é que eu vou dizer... tem... tem jeito particular de tocar aquele resfolego do fole, né? Isso não existe em partitura. Mas, ele fazia de uma forma excelente. Então essas passagens é que ele me passava. É... o baixo também, a resposta do baixo, ele sempre sincronizava muito o baixo com o teclado. O baixo não servia só para acompanhamento, era também como solo em algumas partes. (COSTA, 2015, p. 35).

Para Julio Cesar, o conteúdo das aulas estava atrelado ao aprendizado de músicas mais complexas, com um nível mais elevado de dificuldade. O entrevistado recorda que as dinâmicas das aulas eram basicamente: ouvir e tentar reproduzir no instrumento, ver o Mestre tocar e imitá-lo, com as devidas correções do professor. Ele ainda descreve e analisa outros aspectos da didática do Mestre Camarão, de como aconteciam as aulas - tanto com ele, quanto com outros alunos:

Pelo que eu entendo hoje, não era uma sequência temporal de coisas. Cada aula ele via o que ia me ensinar. Não era uma coisa já pré-organizada, que ele pensasse nisso. Mas, logo na primeira aula ele viu o meu nível e sabia da minha vivência. Que eu já era profissional, já tocava com o pessoal. Então, ele não se prendia muito no detalhe de como, por exemplo, coisa de levada no fole. Eu sei que ele ensinava isso para outras pessoas. Mas como eu já tinha, embora não fosse alguma coisa técnica destrinchada, que eu mesmo soubesse disso, mas ele via que eu sabia fazer, então ele não perdia

muito tempo nisso. Ele ia logo pra música. Uma música que tivesse salto, uma digitação mais complexa que ele via que eu não usava muito. E ele sabia que daquilo eu mesmo ia tirar elementos pra colocar em outras coisas. Então, às vezes, eu me lembro que em uma aula tinha uma música bem complexa, uma música dele e não deu tempo de estudá-la detalhadamente toda. Mas, com os elementos que ele já tinha me explicado, eu consegui entender e em casa tirei ela toda de um disco dele, que tinha uma música dele. Era um disco mesmo, de carreira, que eu comprei a ele, acho que antes da primeira aula. Desse disco eu tirei alguma coisa de ouvido, que ele me explicava na aula, e o resto eu tirava de ouvido em casa. E ele ia corrigindo na outra aula e ensinava outra coisa. Mas pelo que eu entendo hoje, ele não tinha uma sequência organizada, ele via na aula. Às vezes eu mesmo pedia uma música: "O senhor toca tal música professor?" Ele: "Toco! Então me ensina essa hoje". Era assim que funcionava. (CESAR, 2015, p.52).

Os depoimentos sobre o quesito conteúdo das aulas revelam um panorama sobre a forma e a maneira como o Mestre Camarão atuava como professor. Além disso, expõem as ferramentas e mecanismos que ele utilizava na transmissão do conhecimento para seus aprendizes. As entrevistas mostraram que os alunos tiveram aulas em períodos diferentes uns dos outros, tanto no aspecto cronológico quanto ao conhecimento e a vivência musical de cada um deles, o que ajudava também a determinar que tipo de conteúdos seriam trabalhados.

Desse modo, as declarações dos aprendizes revelam que o Mestre Camarão foi um professor que não seguia uma receita de ensino-aprendizagem musical pronta e igual para todos. O que os relatos desvelam é que ele tinha propostas de aulas e de conteúdos específicos para cada um deles, aproveitando o conhecimento que cada aluno trazia consigo. Assim, mesmo sem instrução acadêmica para lecionar, o Mestre desenvolveu sua própria metodologia de ensino-aprendizagem. Aquilo que Weiss e Louro (2011) mencionam em sua pesquisa, na qual explicam que a pouca inserção e/ou participação do acordeon na academia fez com que os professores criassem suas próprias técnicas de ensino-aprendizagem.

Além disso, as narrativas também mostram que ele era muito atento, e não descuidava dos ensinamentos mais técnicos (harmonia, escalas, arpejos, formação de acordes e fraseado melódico). Do mesmo modo que ele era atento com o ensino técnico, também buscava repassar, os conhecimentos de manuseio do instrumento (levadas de fole, resfolego do fole, sincronia entre baixos e teclados) com o mesmo cuidado. Além disso, ele conseguia juntar a teoria e técnica de execução, transformando a aula em prática. Porém, todos esses conteúdos mencionados eram repassados através de um acervo voltado para o universo da música nordestina, incluindo seu repertório autoral (do próprio Mestre Camarão) por meio da imitação e do tocar de ouvido, o que a autora Santiago (2006) descreve ser a reprodução de uma música por meio unicamente da audição. É o que os autores Junior e Souza (2013) citam como um dos principais processos de aprendizagem dos acordeonistas do Pontal do Triângulo Mineiro.

4.8 Material didático

A resposta dos entrevistados a respeito do material didático esclarece que neste quesito, o professor Camarão ministrava suas aulas buscando alcançar as necessidades do aluno e para aqueles que precisavam de algum tipo de recurso escrito, ele preparava. Como elucida Marquinhos Café:

Ele usava tipo papel, aí ele dizia: "Eu vou escrever as escalas aqui pra você, aí botava o número dos dedos 1,2,3... 1,2,3,4,5". Era, ele não tinha livro, alguma coisa assim não. Ele ia, ia escrevendo, escrevendo... As cifras né? As cifras dos acordes ele me ensinou também. Ele escrevia no papel, ele... botava no papel pra eu não esquecer (CAFÉ, 2015, p. 27).

Por outro lado, o entrevistado Julio Cesar afirma que o professor não usava nenhum tipo de material didático físico ou áudio, mas que, por conta própria, sentia a necessidade de fazer suas próprias anotações:

Às vezes eu levava o caderno de partitura, quando tinha tempo, quando o aluno da próxima aula não ia ter, ele me avisava e eu anotava. Anotava em partitura muita coisa do que ele fazia e quando não dava tempo, fazia um garrancho lá que depois, em casa, eu passava a limpo. (CESAR, 2015, p. 50).

E o aprendiz Mahatma Costa diz que com ele Mestre Camarão não utilizou nenhum material didático físico. Porém declara:

Só a experiência dele bastava! (risadas). Porque ele tinha um conhecimento muito grande, né? E tudo que ele me passou foi só durante a aula mesmo, tudo. Nada de ir buscar em livro. Nada ele pegou em cd, nem nada. Era sempre ali na minha frente que ele fazia e, realmente, muita gente dizia que: "Olha, se você estudar com Mestre Camarão um mês você já vai ter a diferença. Se você estudar dois anos, se você estudar um ano com ele você já vai se tornar um dos grandes músicos da cidade". E eu sentia a cada aula realmente um crescimento muito grande, porque não era aquela coisa de você pegar num livro e ler, é... uma pessoa que é mestre, que tem experiência passando pra você, como ele tocava, isso que é... eu acho que foi a coisa mais importante. Ver e poder aprender com o Mestre. (COSTA, 2015, p. 35).

Como mencionado anteriormente, o grau de conhecimento musical dos entrevistados enquanto aluno, era diferenciado. Todavia, a captação do conhecimento entre Mestre e aprendizes acontecia de acordo com o nível técnico, com o interesse e com a desenvoltura apresentada por cada um deles. Para Deivinho Sanfoneiro, a própria obra do professor Camarão tornou-se um método de estudo, fala que também converge com as declarações de Mahatma Costa que evidencia que o Mestre não utilizou nenhum tipo de ferramenta didática, quer seja física ou em áudio. Para Mahatma, o professor por si só era fonte de conhecimento e

experiência, e o ato de ver e ouvi-lo tocar era suficiente para seu aprendizado, tornando o conhecimento do professor o próprio material didático. Esse posicionamento corrobora com o que as autoras Miranda e Borges (2013) classificam por ensino-aprendizagem informal em música, ou seja, o conhecimento adquirido por meio da vivência direta com músicos mais experientes.

4.9 Características do Mestre Camarão enquanto professor

Quando questionados sobre Mestre Camarão como professor, se ele era exigente, todos os alunos entrevistados concordaram com o fato de que ele era um professor que cobrava resultado e esforço. Assim como a maioria dos orientadores de instrumento, Mestre Camarão queria que o estudante de acordeon chegasse à aula seguinte com os exercícios e atividades prontas. Quando isso não acontecia, ele reclamava e demonstrava insatisfação, como evidencia a fala de Deivinho Sanfoneiro: “Ele era exigente e brabo, brabo era... (risadas). Tinha dia que a gente chegava lá, aí chegava sem a lição, ele dizia: Mas homem, você parece que não toma jeito” (SANFONEIRO, 2015, p. 44).

As recordações pelo entrevistado Mahatma Costa evidenciam ainda mais a postura firme e objetiva do Mestre:

Ah, nesse ponto realmente! Exigência acho que era o ponto principal dele. É... ou você chegava com tudo muito prontinho, mastigado ou já levava uma bronca. Eu, eu acho que eu levei uma bronca ou duas assim, porque durante a semana eu não tive tempo de estudar. Ele falou que se eu quisesse desistir, eu desistisse (risadas), parasse de tocar. Ou eu tocava bem pra, pra valer ou não. Então ele deixava isso muito claro! (risadas) Tanto que no primeiro momento que eu cheguei lá, foi assim, ele falou ó... "Ou você quer ou você não quer porque é... muito difícil. Assuma o compromisso!". (COSTA, 2015, p. 37).

Os relatos apresentados pelos seus aprendizes mostram que o Mestre Camarão foi um professor que tinha posicionamentos firmes e enérgicos, que cobrava empenho e resultados dos estudantes como condição para continuar ensinando-os. Porém, esse posicionamento não desmotivou nenhum dos entrevistados, todos continuaram estudando e buscando cumprir com o ritmo das aulas estabelecido. Como todos tinham o Mestre como ícone na sanfona e como exemplo de professor de acordeon, respeitavam sua postura e buscavam corresponder a suas expectativas. Essas evidências mostram que o Camarão conduzia suas aulas com seriedade e buscava a excelência de seus aprendizes.

Mesmo com sua característica de professor bastante rigoroso, seus alunos só conseguiram recordar de pontos positivos do Mestre Camarão. Todos os entrevistados

expressaram grande admiração e satisfação por terem estudado e convivido com ele. Também enfatizaram o quanto foram importantes os seus ensinamentos para a formação musical de cada um deles.

Os quatro acordeonistas ressaltaram que Mestre Camarão era um professor que gostava de ensinar. Um professor que tinha a preocupação de ensinar, de repassar suas experiências e conhecimentos a todos que o procurassem demonstrando interesse em aprender acordeon ou em se tornar um sanfoneiro. Para eles, o Mestre ia além dos ensinamentos práticos e técnicos do instrumento, os conselhos e as orientações foram tão importantes quanto os conteúdos musicais. Portanto, enxergam Camarão como um exemplo de músico, artista e professor, como relata o Julio Cesar:

Ele pegava na sanfona mais ruinzinha, às vezes uma de oitenta baixos que ele tava lá pra vender e ele tocava. E você ficava com a sanfona que fosse mais parecida com a que você tinha, que você estudava, tá entendendo? Ele nunca pegou o instrumento dele, caro, a Excelsior que eu sei que ele tinha, de ressonância. Ele ensinava com um instrumento elementar, ele tinha meio que essa preocupação de se colocar no seu lugar para entender como você tava aprendendo. Ele tinha essa preocupação. Ele via que você não tinha entendido, ele perguntava, te explicava de outro jeito, tentava de outra maneira (CESAR, 2015, p. 54).

Essa revelação do entrevistado Julio Cesar é bastante valiosa. Pois mostra que o Mestre buscava usar uma sanfona mais parecida com aquela que o aluno tinha, para demonstrar que mesmo com um instrumento talvez de qualidade inferior era possível aprender.

As declarações dos alunos ao longo das entrevistas reafirmaram que as expectativas que eles traziam nos primeiros dias de aula foram correspondidas. As informações descritas por eles, apresentam um professor que transcendia as perspectivas de seus alunos, tanto pelo conhecimento notório do Mestre, quanto pelo desprendimento e pela vontade de repassar seus conhecimentos, buscando facilitar a compreensão e a transmissão de conteúdos. O facilitador, se preocupava em buscar formas de explicar o conteúdo de maneiras diferentes e possuía sensibilidade em detectar possíveis problemas na interação entre conteúdo, aluno e o instrumento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando o propósito de compreender a trajetória do Mestre Camarão como instrumentista e de revelá-lo principalmente como professor de acordeon, foi possível chegar ao entendimento que a sua metodologia e/ou maneira de ensinar. Sua forma de ministrar as aulas enquadra-se no que a autora Wille (2003), com base no que diz Libâneo (2000), chama de ensino não-formal: “aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas” (LIBÂNEO, 2000 *apud* WILLE, 2003, p. 26).

Os relatos dos alunos do professor Mestre Camarão apontaram para um ensino de música popular que acontecia sem muitas formalidades, a começar da prática, da convivência, da observação, da imitação e da reprodução do conhecimento. Com aulas práticas que eram pautadas não só na observação, mas também no tocar de ouvido, em atividades e exercícios teóricos e nas técnicas de manuseio do instrumento. Do mesmo modo, ficou claro que além dos conteúdos que eram emitidos aos seus aprendizes, o Mestre também dedicava-se a ser um facilitador, compreender as necessidades de cada um deles e interagir com o aluno aproveitando a bagagem que cada estudante trazia consigo, com o intuito de facilitar e de tornar mais eficaz a compreensão do conhecimento. Como foi evidenciado na descrição de Julio Cesar: “ele tinha meio que essa preocupação de se colocar no seu lugar para entender como você estava aprendendo, ele via que você não tinha entendido, ele perguntava, te explicava de outro jeito, tentava de outra maneira” (CESAR, 2015, p. 55).

Os alunos viam o Mestre como um modelo, vendo-o como uma ‘ferramenta didática’ que auxiliava no processo de compreensão dos alunos, uma vez que eles buscavam imitá-lo. Também foi possível perceber que a interação professor/aluno ia além do que necessariamente estava sendo ensinado e/ou repassado nas aulas, já que até mesmo a postura do Mestre ao pegar o instrumento e de como executá-lo foram fatores que contribuíram para o processo de aprendizagem dos entrevistados. Outro fator importante revelado é que mesmo tendo aulas com um horário ou uma duração pré-estabelecida, todos os seus discípulos buscavam ficar o máximo de tempo no convívio do Mestre.

Diante destas constatações, acredito que conhecer a história do Mestre Camarão enquanto instrumentista e enquanto professor de acordeon trará uma significativa contribuição para estudantes e professores que se pré-dispõem a ensinar ou dar aula de acordeon. Diante de fatos apresentados neste trabalho como: a escassez de material didático e de metodologias de ensino que auxiliem na aprendizagem do acordeon, principalmente no contexto da música

nordestina, conhecer a forma e a maneira do ensino e também da condução das aulas do professor Camarão foi um ponto importante que me fez refletir sobre a possibilidade desafiadora de ensinar de uma maneira ainda mais prática, de dar aula de instrumento buscando facilitar a compreensão do estudante.

Outro ponto importante a ser levantado, é a qualidade musical e/ou a destreza do professor: alguns dos entrevistados mencionaram que ver e ouvir o Mestre tocar somava ao processo de aprendizagem. Com isso, entendo que a qualificação técnica do professor somada à experiência e ao domínio (conhecimento) do instrumento são fatores determinantes para o bom desempenho do ofício de professor de acordeon.

Desse modo, em primeiro lugar considero que a reflexão sobre as formas de ensino (ensino formal, não-formal e informal) aplicadas ao instrumento, em especial o acordeon, discutidas neste texto, compõem uma reflexão que poderá colaborar com aqueles que buscam caminhos metodológicos e didáticos para ensinar. E em segundo, percebo que o grande desafio do ensino de acordeon esbarra em duas realidades distintas:

- a academia, que oferece um ensino sistematizado, porém sem tanta oportunidade e a longo prazo, seguindo um caminho talvez mais difícil (distante da realidade de muitos sanfoneiros). Isso sem falar que em se tratando de acordeon a oferta desse ensino é quase inexistente. Um exemplo é a própria UFPB - Universidade Federal da Paraíba - que só começou a oferecer esse tipo de graduação há três anos;
- a realidade do ensino não acadêmico, que tem atendido às necessidades de tantos sanfoneiros que, de forma prática e mais rápida, alcançam seus objetivos, mesmo com alguns déficits, como o fato da maioria deles não saberem ler partitura, por exemplo.

Acredito ser relevante para qualquer estudante de música que pense em se aventurar a lecionar aulas de acordeon, ou mesmo para quem pesquisa sobre o processo de ensino-aprendizagem desse instrumento, traçar um paralelo entre o que se aprende na graduação e no ensino informal /não formal. Ao pesquisar sobre Mestre Camarão, percebe-se que essa forma de ensinar, pouco sistematizada (ou ao menos não ortodoxamente sistematizada), tem funcionado e tem sido muito eficiente e atraente para tantos alunos que buscam uma forma prática, rápida e eficaz de aprender a tocar um repertório do seu agrado, mas também de se inserir no meio artístico como acordeonista. Esse viés do ensino nos faz refletir que postura tomar, enquanto educador, como diferenciar nossa prática pedagógica, de modo a ser sensível às diferenças e necessidades de cada aluno, de não ser apenas um repassador de conteúdos, mas alguém que serve de modelo, que se preocupa com a postura do aluno ou com o instrumento

mais adequado para sua realidade, enfim, que se compromete com sua formação como ser inserido numa realidade coletiva, e ao mesmo tempo particular.

Nesta pesquisa, focamos em experiências de quatro alunos que já haviam tido um contato anterior com o instrumento antes de procurarem o Mestre. Seria interessante, em pesquisas futuras, observar como esse processo de ensino-aprendizagem se dá com alunos iniciantes.

Mesmo tendo chegado ao Brasil ainda no século XIX e se tornado um instrumento popular, o universo que compõe o acordeon ainda é muito pouco explorado, e ao mesmo tempo vasto para novas pesquisas na nossa realidade nordestina. A começar pela etimologia do próprio nome do instrumento, o qual é muito diversificado como já citamos antes. Tanto que em nossa pesquisa encontramos: acordeão no dicionário, uma variante corrompida - acordeom e acordeon, mas não encontramos registros de como se chegou a essa última variante. Essa variação prossegue além do nome. Sabemos que dependendo da região em nosso país, a forma de tocar o acordeon também apresenta-se de modos variados, por isso, acredito ser enriquecedor para futuros estudos uma análise das metodologias utilizadas nessas outras regiões.

Esta monografia retrata apenas um pequeno recorte desse universo musical entremeado de fole, teclas, botões e tantos outros mestres que, assim como Mestre Camarão, têm dado sua parcela de contribuição para a perpetuação da cultura do acordeon e portanto, merecem tornar-se conhecidos no meio acadêmico e estudados como os verdadeiros mestres que são.

REFERÊNCIAS

- AGRÍCIO, Geisa. **Mestre Camarao ensina a vibração da sanfona a crianças da rede municipal**. Câmara de Recife. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/2010/06/17/mestre_camarao_ensina_a_vibracao_da_sanfona_a_criancas_da_rede_municipal_172391.php. Acesso em: 21 abr. 2016.
- AMORIM, Maria Alice. **Patrimônios vivos de Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 2010.
- BAIXOS, Heleno dos 8. **Os inventores da sanfona**. Disponível em: <http://www.escoladesanfona8baixos.com.br/site.html>. Acesso em: 01 jun. 2015.
- BARRETO, Flávia; GASPARINI, Fernando. **Sivuca e a Música do Recife**. Recife: Publikimagem, 2010.
- BUENO, Roberto. **Música para acordeom: tributo a Luiz Gonzaga**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- CONCERTINO. **Acordeão**. 2014. Disponível em: http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5835. Acesso em: 11 ago. 2014.
- COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Opus**, v. 15, n. 2, 2009.
- DOCUMENTÁRIO “O Milagre de Santa Luzia”, 2012. **Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y4uAOVs_1AI. Acesso em: 25 ago. 2015.
- DIÁRIO de Pernambuco. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/22/internas_viver,572666/dvd-inedito-do-mestre-camarao-sera-lancado-e-tributos-ja-estao-agendados.shtml. Acesso em: 21d abr. 2016.
- DICIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. DRAETA, Paulo. **Conheça o Instrumento Concertina**. 2013. Disponível em: <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/conheca-o-instrumento-concertina.html>. Acesso em: 11 ago. 2014.
- DREYFUS, Dominique. **Vida de viajante: a Saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FERRAZ, Ivo Bueno. **Acordeão, sanfona, gaita: uma história de 5.000 anos**. 2017. Radio Rancho da Traíra. Disponível em: <http://radioranchodatraira.com.br/blogLer.php?id=26> Acessado em: 21 abr. 2017.
- FORRÓ Vinil. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/trio-nortista-trio-nortista/>. Acesso em: 21 abr. 2016.
- FORRÓ Vinil. Disponível em: : <http://www.forroemvinil.com/cd-camarao-camarao-plays-forro/>. Acesso em: 21de abr. de 2016.
- FREITAS, Débora. **Educação musical formal, não-formal e informal: um estudo Sobre processos de ensino da música nas igrejas evangélicas do Rio de Janeiro**. 38 f. 2008. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte da pesquisa**: como fazer pesquisa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista Abem**, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.

GUIMARÃES JÚNIOR, Adair Cavalho; SOUSA, José Josberto Montenegro. Música de Acordeom no Pontal do Triângulo Mineiro: repercussão e permanência - (1950 - 1990). Natal, 2013. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: ANPUH, 2013. Disponível em:

[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364895893_ARQUIVO_Artigo_anpuh_-_AdairCarvalho-Mar02-4-2013\[1\].pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364895893_ARQUIVO_Artigo_anpuh_-_AdairCarvalho-Mar02-4-2013[1].pdf). Acesso em: 25 ago. 2015.

MORRE o sanfoneiro Camarão, ícone da música nordestina, Camarão era considerado “Patrimônio Vivo de Pernambuco” desde 2005. **Jornal Commercio**, 21 abr. 2015. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/04/21/morre-o-sanfoneiro-camarao-icone-da-musica-nordestina-177638.php>. Acesso em: 25 ago. 2015.

SALVAT, Instrumentos Musicais. O acordeão. São Paulo: Salvat do Brasil, 2013.

MASCARENHAS, Mário. **Método de acordeão Mascarenhas**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1987.

MARCONI, Maria de Andrade; Lakatos Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

MIRANDA, Simone de; BORGES, Maria Helena Jayme. **O ensino formal e informal de piano visando uma formação mais ampla para o aluno do instrumento**. 2013. Disponível em: http://www.cirandadaarte.com.br/senarte/anais/anais_SENARTE_2013/artigos/5.pdf. Acesso em: 7 jan. 2016.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. “Puxa o Fole Sanfoneiro”: Práticas, Contextos, Memória, Sujeitos. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE ABEM, 12., 2012, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: UnB, 2012, p. 156-165. Disponível em:

<http://abemeducao musical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais%20do%20XII%20Encontro%20Regional%20Centro-Oeste%20da%20ABEM.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2016.

PEREIRA, Júlio Cesar Pires; NASCIMENTO, Flávia Marchini. O acordeon na educação musical: perspectivas para formação inicial no ensino superior. **Revista da Fundart**. n. 26. 73-89, 2013.

PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos**: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PROGRAMA Patrimônio Vivo 2015 - Mestre Camarão, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1p47Wf5ZajA>. Acesso em: 21 abr. 2016.

REDE Social. **Facebook**.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=689446144522613&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=3&theater>. Acesso em: 21 abr. 2016.

_____. **Facebook**. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1755708224657198>. Acesso em: 21 abr. 2016.

_____. **Facebook**. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204997301671419&set=pb.1208232241.-2207520000.1453826983.&type=3&theater>. Acesso em: 21 abr. 2016.

_____. **Facebook**. Disponível em:
<https://www.facebook.com/116721481860466/photos/pb.116721481860466.-2207520000.1453827946./422658981266713/?type=3&theater>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. **Facebook**. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=710358349098059&set=a.108637322603501.11157.100003717011606&type=1&theater>. Acesso em: 21 abr. 2016.

REIS, Jonas Tarcísio. **A aprendizagem do acompanhamento harmônico no acordeon: o percurso de três crianças**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49355>. Acesso em: 18 jan. 2016.

ROBERTS, Calia. **Tipos de acordeons**. Disponível em: http://www.ehow.com.br/tipos-acordeons-info_196043/. Acesso em: 01 maio 2015.

SÁ, Luciano. Dominginhos conta história de vida e descreve trajetória musical em entrevista. **Overmundo**, 2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mestre-camaraoo-timbre-da-sanfona-de-luiz-gonzaga>. Acesso em: 21 abr. 2016.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Batuque Book: forró a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife CEPE, 2013.

SCHOLZ, Ronald. **O Acordeon**. 2012. Disponível em: <http://acordeon-rs.blogspot.com.br/p/o-acordeon.html>. Acesso em: 01 maio 2015.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. **EAD Série educação a distância: a pesquisa científica**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2009.

SONORA BRASIL. Sutaques do fole, 2011/2012. Disponível em: <http://www.sesc-pe.com.br/hotsites/2012/sonora/>. Acesso em: 16 abr. 2016.

TELES, Neto. Camarão mostra que é de todos os ritmos. **Jornal do comercio**, Recife, 29 jul. 2012. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/08/29/camarao-mostra-que-e-de-todos-os-ritmos-54344.php>. Acesso em: 11 ago. 2014.

TERCEIRO, Jonatas. **A Origem do Acordeon**. Disponível em: <http://www.outrosventos.com.br/portal/curiosidades/origem-do-acordeon.html#sthash.ajYsvZUB.dpuf>. Acesso em: 01 jun. 2015.

TRIVIÑOS, Augusto N. **Introdução a Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

WEISS, Douglas Rodrigo Bonfante; LOURO, Ana Lúcia de Marques. Caminhos formativos de professores de acordeom: aportes teóricos a partir de narrativas. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 13, n. 26, p. 141-158, jul./ago. 2011.

WIKIMEDIA Commons. **File:** Sheng (Chinese mouth organ).jpg. 2012. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_\(Chinese_mouth_organ\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_(Chinese_mouth_organ).jpg?uselang=pt-br). Acesso em: 11 ago. 2014.

WIKIMEDIA Commons, 2012. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_\(Chinese_mouth_organ\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheng_(Chinese_mouth_organ).jpg?uselang=pt-br). Acesso em: 11 ago. 2014.

WILLE, Regina Blak. **As vivências musicais formais, não formais e informais dos adolescentes:** Três estudos de caso. 152 f. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

ZANATTA, M. O acordeão no cenário político, econômico e sócio-cultural brasileiro. **Emancipação**, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, p. 201-217, 2004.