



A Prática Educativa de um Professor de Música: Um Estudo de Caso

Joelson Rodrigues Miguel¹

Resumo: A presente pesquisa é um estudo de caso visando proporcionar uma reflexão da importância da música como instrumento de democratização e suporte no processo interdisciplinar. O objetivo principal foi compreender e identificar os processos de ensino-aprendizagens musicais do professor de instrumento na prática educativa atuante na Escola Sanfônica de Campina Grande, Paraíba, Brasil, bem como a lógica que guia as suas ações pedagógicas. Os resultados levaram a uma maior reflexão sobre algumas contribuições do registro pedagógico para a educação musical, bem como, a importância para a historiografia, musicologia das tradições populares do sanfoneiro do nordeste. Foram ainda consideradas algumas implicações desse estudo para as discussões sobre a formação dos professores de música e suas competências e habilidades, de forma que possam contribuir para futuras políticas públicas que contemplem a música no ambiente educacional.

Palavras-chave: Registro musical, Ensino do instrumento, Práticas pedagógicas.

The Educational Practice of a Music Professor: A Case Study

Abstract: The present research is a case study aiming to provide a reflection of the importance of music as an instrument of democratization and support in the interdisciplinary process. The main objective was to understand and identify the teaching-learning processes of the teacher of the instrument in the educational practice at Campina Grande School of Sanitation, Paraíba, Brazil, as well as the logic that guides their pedagogical actions. The results led to a greater reflection on some contributions of the pedagogical record to music education, as well as the importance for the historiography, musicology of the popular traditions of the northeast accordionist. We also considered some implications of this study for the discussions about the training of music teachers and their skills and abilities, so that they can contribute to future public policies that contemplate music in the educational environment.

Keywords: Musical register, instrument Teaching, Pedagogical practices.

Introdução

O ensino musical coletivo é um poderoso instrumento de democratização de acesso à música. A utilização de metodologias de ensino coletivo de instrumentos musicais ainda é recente no Brasil.

¹ Bacharel em Performance Contrabaixo Acústico pela Universidade Federal da Paraíba. Master in Arts - Musicologia pela Universidade de Campbellsville KY. Doutorado em Ciências da Educação pela Universidade Autónoma de Asunción PY e Pós-Doutorando pela Florida Christian University. Contato: joelsonrmiguel@hotmail.com

que tiveram acesso aos programas de ensino coletivo no País. Cada vez mais, percebe-se a necessidade de discutir formas de democratização do conhecimento e inserção social no contexto musical, a fim de que possamos indissociar o ensino da música no âmbito formal e informal.

A música na sociedade atual deve ser entendida como um poderoso instrumento de transformação, não só do indivíduo, mas do ser humano social, que vive em sociedade, pertence a um grupo. Nesse sentido, por meio de uma educação musical transformadora, os alunos podem vivenciar novas experiências, tanto no âmbito individual quanto no coletivo, procurando conhecer seu mundo interior e exterior, uma vez que o processo de socialização musical é uma ferramenta para que os alunos entendam, de maneira mais sensível e crítica a realidade na qual estão inseridos. Por isso, o educador musical deve ter em mente questões como qual é o papel do educador musical na sociedade, quais são os espaços de atuação, qual ser humano pretende-se formar pela música, de que maneira e a partir de quais metodologias e processos pedagógicos melhor se adaptam ao indivíduo. Dentro desse contexto é que se discute qual é o papel do educador musical na sociedade contemporânea?.

Koellreuter (1990) entende que o ensino musical na sociedade moderna deve ter um caráter funcional, aceitando a tarefa de transformar critérios e idéias artísticas em uma realidade, de modo a resultar em mudanças sociais.

A partir dessa concepção, a educação musical pode ser entendida como um meio de transformação social, levando ao ser humano não só novos conhecimentos na área musical, mas também nas áreas interdisciplinares, proporcionando uma formação musical mais crítica. Do estudo e da criação de metodologias eficientes do ensino em conjunto, mais indivíduos teriam acesso ao aprendizado e a formação como um todo, uma vez fortalecida a construção da cidadania e reconhecida a disciplina como agente de transformação social.

O ensino da música em escolas brasileiras ainda não consegue alcançar um grande número de pessoas. As escolas particulares que atuam no ensino específico de música são elitistas, inacessíveis economicamente para a grande parte da população brasileira. As escolas de músicas classificadas como oficial “Universidades” não contempla com seus programas de extensão a formação musical, o que se percebe é que a academia esta cada vez mais distante da população, restringindo uma formação que deveria ser ofertada a todos. Por outro lado, a realidade das escolas públicas é preocupante, os recursos são insuficientes para condições

ideais para o desenvolvimento do processo pedagógico. A área musical, entre outras, ainda é vista como integrante de atividades meramente complementares na formação do aluno, e não como parte de disciplinas prioritárias.

Com um propósito maior, de fortalecer o conhecimento sobre o ensino informal, que é um sistema educacional presente na educação brasileira, apresenta-se o estudo de Caso de um professor de Música Nordeste. O objetivo geral foi avaliar o perfil do educador e seu desenvolvimento na prática pedagógica adotada.

Através de estudos dessa natureza, acredita-se poder-se criar uma espécie de “consciência progressiva sobre a prática” (GIMENO, 1995) do professor de música.

A trajetória musical do professor Edmar Miguel¹

Um homem, uma sanfona, um destino, “a arte não tem política [...] A política da arte é educar” essa frase retrata a trajetória do professor e educador Edmar Miguel. Um educador que se tornou referência no ensino da sanfona de uma região, de um estado que foi pioneiro na inserção orquestral da música de câmara para sanfona. Foi fundador da primeira Orquestra de Sanfona do Brasil.

A presente proposta esta além de uma simples trajetória musical, trata-se do relato inédito de parte da memória cultural de uma cidade, revelada no cotidiano de um homem que dedicou sua vida à arte, à música. Contém uma abordagem panorâmica dos métodos adotados por um maestro que resgatou o ensino da sanfona no cenário musical nordestino brasileiro, e além de tudo um educador e formador de pessoas.

O princípio da inovação proposto por Edmar Miguel de Assis está desde a concepção da inserção teórica ao estudo de um instrumento que tem como principal agente difusor; a oralidade, e que é discriminado tanto em termos de escolas específicas “informal” quanto em âmbito acadêmico “escola oficial” no nosso país, às variações de estilo musicais no mesmo instrumento, quanto ao processo pedagógico e metodológico utilizado, baseada na diversidade e tendo como foco o crescimento gradativo e uniforme do coletivo.

¹ Todos os dados conferidos a este sub ítem fazem parte do caderno de entrevista, do professor Edmar Miguel. Entrevista concedida ao pesquisador Roberto Akira, sob orientação do pesquisador Prof. Joelson Rodrigues Miguel. Em 15 de novembro de 2008, nas dependências da Escola Sanfônica de Campina Grande, Paraíba, Brasil.

A música por si só se faz detentora de apreciação e ultrapassa qualquer forma escrita. Porém se faz necessário o uso da notação para a eternização da obra e da contribuição dada a nossa herança cultural.

Nietzsche em crepúsculo dos ídolos, falou: “quão pouca coisa é necessária para a felicidade”! o som de uma sanfona”, sem música a vida seria um erro...”. Essa frase pode descrever a história de vida do músico, compositor, arranjador, produtor, professor Edmar Miguel de Assis, cuja felicidade está traçada pela vivência para a música, na música e pela música.

Edmar Miguel é paraibano nascido em 1955 na cidade de cajazeiras, alto sertão. Filho de sanfoneiros foi aos oito anos de idade no sítio Triangulo do Cazumbar, município de Lavras de Mangabeira – CE², que teve seu primeiro contato com um instrumento, a sanfona, no seio da família, tocada por sua mãe Francisca Miguel de Assis, que o maravilhava com a música Asa Branca do grande mestre inspirador Luiz Gonzaga³.

A sanfona seria a partir de então sua voz, a responsável pela busca incansável por reconhecimento da arte e pela valorização do aprendizado fundamentado pela troca de vivências. A princípio sua mãe e o pai Vicente Damião Alves, tentaram impedir sua carreira artística devido à vida difícil da época. E quem apostaria no menino do interior tocando um instrumento inusitado ainda que comum na região nordeste?!

Edmar Miguel nasceu em tempos difíceis da história brasileira, de ditadura militar, e advém daí talvez, sua sede pelo conhecimento e compreensão daquilo que detém, pelo não conformismo, da vontade de mudança e renovação do que pode e deve ser modificado. E foi quando ainda jovem deixou o sítio onde morava e segue para a cidade em busca de expandir seus conhecimentos em música. Conheceu o maestro Esmerino Cabrinha da Silva⁴, com quem teve sua iniciação à linguagem teórica musical, pouco valorizada na época. E buscou a partir daí as escolas da região, Cajazeiras era a cidade mais próxima do seu primeiro contato musical que até então era uma incógnita, postulando obter apoio no aprendizado da organologia, foi acariciado com um instrumento, oferecidos na aula de música, auxiliando o entendimento dos signos musicais, apenas a escola de freiras, sustentava a prática e o ensino

² Lavras da Mangabeira é um município brasileiro do estado do Ceará. Localiza-se na microrregião de Lavras da Mangabeira, mesorregião do Centro-Sul Cearense. O município tem cerca de 31 mil habitantes e 993 km².

³ Compositor, interprete da música popular brasileiro, maior representante da música nordestina, conhecido como o Rei do Baião.

⁴ Maestro, compositor e interprete, ficou bastante conhecido na região do vale do Piancó, Paraíba. Teve participação importante na formação de músicos, foi autor do hino da cidade de Bom Jesus, Paraíba.

da música, já que era um fato comum durante a década de 50/60, mulheres tocarem acordeon no Brasil. Em pouco tempo ingressou na filarmônica Santa Cecília na mesma cidade. Ali surgia um espírito aguçado para a música, e que não se restringia a conhecer ou tocar um único instrumento.

Edmar Miguel figura-se como um expoente na música regional, trouxe um modo peculiar nas ações sobre a prática instrumental, foi um difusor sobre a música de câmara para sanfona, conseguir formalizar uma formação nova que unificou os gêneros musicais associado aos ritmos peculiares da música nordestina, formalizou dentro dos processos pedagógicos da escola uma estrutura de aprendizagem reflexiva e sistemática, fortalecendo um estudo que até então vigorava exclusivamente por oralidade, unificou as ações de ensino com o social, aproximando a música com suas especificidades ao contexto mais educacional, e unificou dentro do repertório erudito, a música nordestina, com suas características, identidade e peculiaridades.

Com o objetivo principal de explorar um instrumento de raízes culturais regionais em nosso país, um repertório nunca visto antes. Como jazz, fox, valsa, tango dentre tantos outros gêneros musicais, executados pela sanfona. Edmar ver no universo da sanfona o sinônimo de música brasileira, e que música nordestina não é apenas forró. Passou a conviver com os grandes nomes da música brasileira como o notável Luiz Gonzaga, Sivuca, Jaime Seixas, Jorge Naldo, Zé Calixto, Luizinho Calixto, Dominginhos, Marinês que o tinha como filho, dentre tantos outros nomes que serviram para acrescentar seu crescimento artístico. Edmar é parte integrante da memória cultural da cidade de Campina Grande, assim como da Região Nordeste e de forma mais ampla do nosso país.

A aula de música para Edmar Miguel

O objetivo central das aulas de música para Edmar Miguel é musicalizar seus alunos. De acordo com Ermelinda A. Paz (2000), temas relacionados aos problemas de apropriação e transmissão da música tem sido o centro das reflexões na área de pedagogia da música. A respeito das questões relativas à transmissão, autores têm utilizado de diferentes abordagens que vêm sendo discutidas através de pesquisas e trabalhos científicos de ao redor do mundo.

Paz revela em seus estudos que o ensino de instrumento, “em uma abordagem mais simples, pode ser considerado tanto como transmissão de conhecimento como facilitação da aprendizagem”. A autora afirma também que a cada dia vem sendo colocada maior ênfase na facilitação da aprendizagem.

Formulações mais complexas e específicas têm sido estabelecidas por diferentes autores para caracterizar um ideal para as aulas de instrumento. De acordo com Sdalla (1998), para que haja um ensino de instrumento efetivo é necessário que o ambiente de aprendizagem seja direcionado para a aquisição das habilidades necessárias à performance das estruturas da música ocidental. Para o autor, os fatores sociais e a motivação estão diretamente relacionados ao fato de o aluno manter ou não a constância de atividades relacionadas à aquisição de habilidades, tais como a prática. Widmer (1988) corroborando afirma que as habilidades em performance instrumental não são apenas técnicas e motoras. São necessárias também habilidades interpretativas que gerem diferentes performances expressivas de uma mesma peça de acordo com o que se quer comunicar de forma estrutural e emocional.

Para Paz (2000), a qualidade básica de um professor bem-sucedido consiste em conhecimento, personalidade, entusiasmo, autoconfiança, entre muitos outros atributos pessoais. A autora apresenta quatro características principais necessárias à personalidade de um professor de instrumento para que este obtenha sucesso em seu ensino: ser agradável, entusiástico, ser encorajador, ser paciente. Widmer afirma ainda que professor bem sucedido é usualmente uma pessoa positiva, que sente satisfação ao trabalhar com pessoas de idades variadas e que isso vem a ser com frequência um importante fator na escolha do ensino como carreira. O autor defende a postura de que, apesar de o ensino ser uma arte pessoal, o professor deve estudar e se preparar para isso e não deixar que seu trabalho simplesmente aconteça. Ele afirma que: deste que os professores trabalham com pessoas, eles devem estar buscando constantemente novas e efetivas linhas de comunicação. Já Siqueira (1986) afirma que o professor de instrumento deveria ser consciente dos valores, princípios e propósitos da educação musical, sendo essa uma responsabilidade profissional do mesmo.

O trabalho desenvolvido por Edmar Miguel durante a aula de música esta pautado e fundamentado nesses educadores musicais, que justificam as suas ações performáticas atribuídas no ensino da sanfona na escola Sanfônica de Campina Grande (ESCG). Segundo ele, suas atividades em sala de aula estão desenvolvidas através de três procedimentos:

Primeiro a gente avalia a postura, segundo faz a atividade prática, e a terceira faz uso a técnica do fole juntamente com o posicionamento e dedilhado....em seguida ensina as notas, no sistema de responsório , sempre procurando proporcionar um contato direto com o instrumento “sanfona” (CEEM3, L. 8-11, p. 180) .

Tento fazer a leitura musical com eles. Outro tipo de atividade que utilizo nesse processo inicial muito importante é cantar, acredito muito nessa atividade. Acredito que cantar tonifica a voz e desenvolver a prática perceptiva dos sons musicais: altura dos sons, intervalos, dinâmica, ajuda a perceber o nome das notas e sua altura na escala: “é muito importante cantar”.

É fundamental a prática seguida do perceber, a gente tem que ouvir, analisar os tipos de músicas, que tipo de instrumentos estão presentes nas músicas quando ouvimos. Edmar ver que nas aulas de música devem focalizar o aluno. Ela deve ser criativa, participativa e sempre proporcionar ao aluno, sua participação direta. O aluno deve ser participativo deste o primeiro momento, assim ele sempre vai interagir diretamente com o conhecimento musical e aprender com essa interação.

Eu acho que o aluno aprende música com a interatividade. A socialização dos conhecimentos apresentados durante a aula deve-se propor essa ação, ele começa a tocar, começa a ouvir, e começa a cantar. [...] Praticando, assobiando, tocando, vai abrindo leques musicais proporcionando novas tendências vão surgindo novos caminhos musicais que até então era desconhecido, durante o manuseio do instrumento. É assim que ela aprende música, com curiosidade e pesquisa sonoras. O aluno vai experimentando o som vai se dando conta, que as junções acontecem com um simples manejo, com uma simples atitude de querer visualizar o novo. As novas acessibilidades vão aparecendo e novas perspectivas perceptivas passam a ser possível, a partir desse formato que faz uso da prática reflexiva, daí ele começa a acreditar e vivenciar novas possibilidades musicais (CEEM3, L. 14-23, p. 180).

Dando aula, Edmar Miguel foi percebendo o que é importante para a compreensão do aluno. Para ele, a experiência de trabalhar com os alunos, de faixas etárias diferentes é que lhe permitiu compreender a sua prática, lhe deu o *know how* de saber o que está fazendo em sala de aula.

Nesses anos todos, fui notando que eu não me dava conta de que os alunos estavam do meu lado, ver um aluno empunhando uma sanfona, afinando as pregas vocais, digitando e teclando, aprendendo um rítmico novo de uma música, visualizar o que eles estavam aprendendo. É majestoso, impar esse processo de construção e formação musical do conhecimento. Eu não me dava conta de como era rápido. Porque o aluno tem uma coisa boa uma argüição perceptível que jamais poderemos dimensionar, o que atentamos é que esse desenvolvimento é importante dentro do processo constitutivo musical. Quando socializamos células musicais ele, ouve e desenvolve daí a parti desse processo de perceber, ele começa a sugerir e a perguntar sincretismos musicais que foram gerados a parti daquela célula musical proposta

inicialmente, assim aquela música que estava sendo trabalhadas, seus fragmentos passam a ser novos exemplos musicais geradores de novas tendências e gêneros musicais. O aluno sempre parece que está atento a tudo que você ensina, no entanto, depois você percebe que ele não está só tentando ouvir ou a ritmar aquela música, ele está aprendendo socializando junto os conhecimentos adquiridos durante todo aquele conjunto de aprendizado. Muitos alunos me surpreenderam com isso. E como é bonito isso! (CEEM3, L. 30-46, p. 180-181).

Assistindo a suas próprias aulas no vídeo, Edmar Miguel concentrou sua atenção nas ações dos alunos, analisando seus comportamentos no decorrer da aula. Em vários momentos, o professor interrompeu a reprodução da aula e analisou a forma como os alunos estavam interagindo com o conhecimento musical. Considerando a curiosidade e a vontade de tocar o instrumento como jamais tinha imaginado, Edmar se encantava com suas ações: “olha só que interessante, todos eles tocando, um ouvindo o outro” (CEEM3, L.106-109, p. 182).

Edmar ministra suas aulas em uma sala de aula equipada com sonorização auxiliando o processo perceptivo, além de instrumentos como um teclado, flauta doce e uma variedade de instrumentos de percussão de som indeterminado. Além de uma sanfona individual por aluno. Para ele, o sucesso da aula de música depende muito dos materiais disponíveis:

Com esses instrumentos que eu tenho, teclado... Quem não gosta? [...] Esse material é extremamente didático, acho que o aluno deve ser neste momento um pesquisador daquilo que ele almeja alcançar com a música, assim quando ele se deparar com seu instrumento ele terá curiosidades despertadas enquanto ele pesquisava em outros instrumentos como o teclado, que consegue ver as teclas, o nome das notinhas escritas... começa a descobrir, fazer intervalos e a toca, começa a sentir, a ouvir o som. Eu acho que esse é o material que chega mais perto do processo reflexivo que procuro desperta no aluno (CEEM3, L.62-70, p. 181).

Além dos instrumentos musicais que, segundo Edmar, por si só motivam os alunos para a aula de música, ele considera a sua própria influência profissional importante durante este processo de formação na sala de aula, acredita que essa troca, de experiência com os alunos, desmistifica, as distancia existente que por vezes vigora entre o professor e o aluno:

Eu adoro tocar, adoro escutar, então eu passo isso pra eles. Eu adoro tocar também! Adoro ouvir os instrumentos, mostrar pra eles, então eu acho que eles vêem isso. Eu sou assim! Aí eles querem fazer também. (CEEM3, L.96 100, p. 205).

Avaliando uma das aulas assistidas no vídeo, no final, Edmar Miguel fala: “Eu consegui atingir, assim, aquela coisa da pessoa querer fazer. Não tinha ninguém querendo fugir, ou querendo inventar desculpa para sair ou querendo fazer outra coisa. Eu percebi que

todos estavam bem interessados, comprometidos com algo mais do que simplesmente aprender a tocar uma música” (CEEM3, L. 100-104, p. 182).

Edmar entende que suas ações enquanto pedagogo deve: sintetizar uma postura que “facilita” o processo. “Um líder ou uma pessoa percebida como figura de autoridade na situação acha-se tão suficientemente segura, em si mesma e em seu relacionamento com os outros, que experimenta uma confiança essencial na capacidade dos outros em pensar e aprender por si próprios”.

Os educadores citados quando faz referencia ao processo pedagógico clarificam “aqueles que orientam o processo, sem interferir, mas incentivando e observando”. É uma postura próxima defendida por Edmar Miguel, na aplicação de suas aulas, na qual “o professor é o possuidor do conhecimento; o estudante, o recipiente esperado”.

Também a liberdade para a experimentação, concedida e incentivada no processo de refletir sobre o que estar fazendo, assemelha-se, a uma situação em que “o estudante efetua as escolhas quanto à sua própria direção de aprendizagem e tem a responsabilidade pelas consequências dessas escolhas”. Além da ênfase ao processo, do incentivo a uma aprendizagem “mútua”, da conscientização a respeito da necessidade de auto-disciplina, também assemelha-se às colocações defendidas e utilizadas por Edmar Miguel, que sempre propicia ao aluno a avaliação previa daquilo que esta sendo executado. Assim Edmar se expressa: “Deve ser, primeiramente, feita pelo próprio aluno, a avaliação musical que ele esta querendo com relação ao instrumento, para depois direcionarmos, segundo as aplicações técnicas performativas”.

Quanto ao processo criativo, Edmar adota uma postura mais ampla do que aquelas das teorias tradicionais. A criatividade viria como resultado do processo vivenciado e estaria diretamente relacionada à auto-realização. Para ele, segundo Ernest Widmer, “uma pessoa é criativa na medida em que realiza suas potencialidades como ser humano”.

De fato, nesses educadores já referenciados na conjuntura pedagógica que sustenta as ações de Edmar Miguel apoia-se mais em crescimento interior e desenvolvimento total da pessoa do que no desenvolvimento específico de potenciais criativos. Mas os alunos percebem que pela vivência com o professor suas atividades criadoras são desenvolvidas. Daí parece possível a dedução de que para os educadores o desenvolvimento dessas capacidades seja parte daquele desenvolvimento total que enfatizam em suas premissas. Nesse sentido, há semelhança com a concepção adotada pelo professor.

É importante ressaltar, entretanto, que essa postura a respeito da criatividade em sala de aula, mesmo entre os educadores, não é defendida apenas por Edmar. Também por Widmer, Jose Ramos Tinhorão e José Siqueira, que todos enfatizam e potencializam o processo criativo que deve ser estudado não como o produto de uma doença, mas como a representação do mais alto grau de saúde emocional, a expressão de pessoas normais, no ato de atingir a própria realidade musical.

Um outro fator que destacamos que fora percebido durante a ministração da aula, Edmar explora o processo criativo do aluno, comumente ele convida o aluno a questão da *novidade*. Alguns educadores já citados associam diretamente a criatividade ao surgimento de algo novo, isto é, desvinculado de padrões já estabelecidos de organização e elaboração de sons nos processos tradicionais. Entre os educadores musicais também parece não haver consenso nesse sentido. O autor, analisando a postura de alguns deles, conclui que: “É evidente que uma coisa pode ser criadora sem ser inteiramente nova. Até mesmo nas mais talentosas criações sempre há algo sugerido por uma fonte ou forma anterior”. Ermelinda A. Paz lembra, no entanto, que: “É preciso favorecer a estimulação às potencialidades criadoras dos indivíduos através do incentivo às *idéias originais*, do reforço ao pensamento divergente...”. É certo, entretanto, que o estímulo e o direcionamento para a originalidade pode fazer com que algumas etapas do processo criador sejam mais penosas para o aluno.

Edmar Miguel, procura sempre se fazer presente nas concepções da participação direta com seus alunos. Ele entende que quando o professor se faz presente, tirando dúvidas, socializando músicas, aprendendo, ensinando o aprendizado dará ênfase à prática.

Na aprendizagem humana, o individuo primeiro aprende a falar para depois saber a ler. O músico pode aprender, primeiro, a produzir sons e, posteriormente, entender o sinal gráfico que os representa. Isso facilita o processo de aprendizagem da leitura, já que os simbolos partem de uma prática musical. No processo inverso, o simbolo, para o aluno, não possui significados concretos, nem utilização imediata (OLIVEIRA, 1998, p.62).

Após reflexão sobre as visões teoricas dos autores citados, conclui-se que, apesar de existirem diferentes recomendações e materias publicados que podem certamente orientar a formação do professor de instrumento, ainda não se tem encontrado estudos sitemáticos que focalizem a atuação prática desses professores. Detendo-se especialmente as características apresentadas acima pelo professor Edmar Miguel, é possível concluir que entre seus muitos papéis, o de facilitador da aprendizagem, com habilidade de identificar o potencial musical de

seu aluno, manter com ele um bom relacionamento pessoal e proporcionar ao mesmo um ambiente favorável para que esta aprendizagem ocorra, levando em conta as implicações sociais, culturais e familiares, o professor sempre demonstrou sua intencionalidade tornando legítimas as práticas não-formais às quais se dedica. Ele sinaliza o tempo todo, mediante suas falas, sua entonação, que a interpenetração dos meios é uma realidade e que não é só ele que a pratica, outros fazem igual.

Os conhecimentos práticos de Edmar Miguel: a orientação pessoal, social e situacional: “A música e a arte subjetiva”

Para Edmar Miguel, o mais importante da aula de música é a experiência musical direta, cantando ou tocando um instrumento musical.

O professor acredita que para um bom desenvolvimento durante a aula é necessário ter sensibilidade ao conduzir o ensino performático durante a aula. Edmar acha que durante a preparação da aula, é imprescindível momentos de relaxamento e reflexão afim de que o aluno possa se sentir confiante visando a produção performática. Ele cita Hallam (1998) que assim diz Uma boa preparação técnica e psicológica para a performance é um dos grandes fatores no controle na condução musical.

Edmar procura fortalecer as ações desse trabalho performático procurando sempre propiciar ao aluno uma prática relaxada, reflexiva sobre suas ações musicais. Sempre procura deixar o aluno tranquilo durante o processo performático, ele explica que o papel do educador é proporcionar prazer durante a execução, o aluno tem que ter carinho consigo mesmo, para tocar sorrindo, tranquilo, para imaginar que está perante um grande público apreciando sua obra.

Essas ações adotadas pelo professor são chamadas de: atividades múltiplas nos domínios afetivos, cognitivo e psicomotor, segundo Susan Hallam (*ibid.*). Ele acredita que esse trabalho imaginativo faz com que o aluno tenha segurança das suas ações musicais, além de proporcionar articulações entre os saberes e o nível de desenvolvimento de cognição do aluno.

Durante todo esse processo Edmar sempre faz menção ao processo complementar, que é o exercício sempre visando propiciar o relaxamento performático, entre esses exercícios, o professor solicita que o aluno toque, primeiro uma expressão feliz, depois uma expressão

zangada e depois com uma expressão tranquila, repetindo algumas vezes cada exercício. As ações do professor, que incluíram a utilização dos exercícios acima citados, mostraram-se efetivas, pois o aluno ao final da aula já estava tocando de forma bem mais tranquila.

Percebeu-se que todas essas ações performáticas utilizadas pelo professor estão fundamentadas em uma comunicação chamada de professor–aluno, que acontece de forma natural durante todo processo de aprendizagem. Edmar identifica que três capacidades importantes dentro desse processo de formação: a primeira seria a capacidade desse professor de instrumento de oferecer ao seu aluno uma perspectiva de carreira, o que significa que o mesmo deveria apresentar ao seu aluno diferentes opções de atividades profissionais viáveis, seja como solista, músico de orquestra, músico de banda, músico de igreja ou professor de instrumento, entre outras, levando sempre em conta tanto as capacidades como as limitações desse aluno. Uma segunda competência necessária ao professor de instrumento seria a capacidade do mesmo para oferecer ao seu aluno parâmetros relativos ao desenvolvimento de suas habilidades técnicas. Tal professor deveria informar seu aluno a respeito de questões relativas ao tempo de estudo médio (em anos) necessário para que este possa atingir a excelência em interpretação do seu instrumento, de acordo com os objetivos dos mesmos. Esse mesmo professor poderia oferecer ao seu discípulo uma noção da média de horas diárias de estudo necessárias para um bom aproveitamento, bem como instrução quanto a organização de sua prática para que suas metas sejam alcançadas (Paz 2000). A terceira competência necessária ao professor de instrumento seria a de adaptar os programas pré-estabelecidos, bem como de construir planejamentos pessoais flexíveis, respeitando a cultura, valores e gosto do aluno. Dessa maneira o professor estaria estabelecendo pontes, a partir das características individuais do aluno, visando à transmissão de novos conhecimentos e habilidades em instrumento. Uma quarta competência desejável ao professor de instrumento seria o conhecimento profundo que o mesmo deveria ter a respeito das discussões relacionadas com a interpretação musical, o que incluiria a expressividade e o conhecimento histórico, entre outros. Tais conhecimentos possibilitam a esse professor prover uma melhor orientação ao seu aluno quanto às decisões interpretativas relacionadas às obras executadas pelo mesmo.

Paz, mostra uma característica apresentada por alguns professores de instrumento que seria exatamente o oposto das qualidades realçadas no presente texto como importantes para que o professor auxilie o aluno em sua aprendizagem. Essa característica seria a

tendência de muitos deles em utilizar abordagens de certa forma autoritárias em seu ensino, o que a autora denomina como “discurso professor-aluno”. Esse tipo de abordagem não seria benéfica em relação ao desenvolvimento do aluno, pois, um processo criativo como a aprendizagem de um instrumento musical toma tempo e exige um contexto que proporcione ao mesmo a liberdade necessária para que este desenvolva suas habilidades criativas. Em vez de apresentar um discurso autoritário, seria importante que o professor oferecesse ao estudante a oportunidade para este refletir a respeito do que está aprendendo e trabalhar suas idéias e questionamentos. Dessa forma, ao invés de criticar de forma negativa o trabalho do aluno, o professor deveria oferecer críticas construtivas a respeito do progresso da aprendizagem do mesmo.

Paz afirma ainda que professores podem auxiliar os alunos a aumentar sua aprendizagem de habilidades ao discutir com eles alternativas interpretativas e ao avaliar com os mesmos seus pontos fortes e fracos. Um bom professor deve aceitar que alunos cometem erros e buscar auxiliá-los a desenvolver a habilidade de resolver problemas, dando a estes alunos liberdade de fazerem suas escolhas. Para a autora:

Professores podem ajudar no desenvolvimento de estratégias de suporte permitindo oportunidades para discutir com o aluno questões relacionadas ao planejamento, ao estabelecimento de objetivos, ao monitoramento do trabalho e administração do tempo, buscando promover concentração, direcionar a motivação e garantir que o envolvimento com o trabalho seja ideal (PAZ, 2000, p.54)

Paz ainda comenta que dessa maneira o professor estaria estabelecendo pontes, a partir das características individuais do aluno, visando à transmissão de novos conhecimentos e habilidades em instrumentos.

Edmar acredita que esse processo apenas proporcionará o sucesso se o discurso das informações musicais passadas pelo professor ao aluno, for passada de forma espontânea, livre, sem atenuações hierárquicas. Entende que o processo de aprendizagem é basicamente vivencial. Para ele é fundamental o processo onde é incentivado o “aprender fazendo”. Nesse sentido é possível relacionar a metodologia a um contexto histórico-pedagógico bastante amplo.

Ao comparar a proposta educativa as proposições adotados por Edmar, nota-se que existe concordância com relação à ênfase em uma aprendizagem que ocorra em uma situação real de vida, partindo do interesse do indivíduo. No entanto, o formato pedagógico do professor na Escola Sanfônica de Campina Grande, não tem um objetivo pragmático

imediatos. Não é funcional nesse sentido. As contribuições que o professor busca e aplica espera findar e desenrolar em um processo de formação do indivíduo, para que ele seja alguém capaz de ser mais livre, de ter uma melhor estrutura de pensamento, e, em música, uma percepção mais aberta. Logicamente disso deverão advir consequências sociais, mas elas não aparecem em primeiro plano.

Os ideais desenvolvidos por Edmar também se aproximam aos de Rousseau, aos quais já foram referidos anteriormente, principalmente quanto à “educação da natureza”, ou seja “o desenvolvimento interno de nossas faculdades e de nossos órgãos”. Existem semelhanças também quanto ao papel atribuído ao professor: “...o mestre não é mais o autor da educação; é testemunha e protetor” (CEEM2. P.178).

Além das atividades de tocar instrumentos musicais, Edmar Miguel considera importante que os alunos aprendam a ler partituras. Ele explica que ler música é como na alfabetização, “uma descoberta da leitura de códigos que eles vão poder tocar” (CEEM3, L. 74-75, p. 181). Edmar entende que os aspectos teóricos devem ser necessários para a iniciação instrumental, ou seja, os princípios elementares da teoria musical são passados de acordo com a necessidade prática. O elemento teórico deve surgir somente da necessidade da prática, como o claro propósito de uma teoria aplicada.

A eficiência da captação teórica em conjunta com a prática está pautada na fixação do conteúdo por meio da estrutura de aula por estudo dirigido. A construção do conhecimento é feita de maneira eficaz, sempre revisando os conteúdos já conhecidos e introduzindo apenas um novo conteúdo de cada vez. Dessa forma, o ensino-aprendizado acontece de forma prazerosa e segura.

Edmar Miguel entende que os níveis de entendimento e desenvolvimento para tocar instrumentos musicais são heterogêneos. Alguns devem ofertar possibilidade de desenvolvimento técnico, outros mais teóricos, outros devem trabalhar mais possibilidades práticas com certa fluência, outros não.

O professor acredita que quando os alunos socializam as informações apresentadas na aula, eles demonstram que o conteúdo da escrita “teoria” foi vivenciado na prática, assim a sua associação fica mais perceptível em função da aplicação em que ela está inserida.

Conhecimentos sobre história da música também são considerados importantes porque permitem que o aluno escute música de outra maneira.

Eu acho que se você consegue distinguir se uma música é mais antiga, se é mais moderna, que tipo de música é essa, se foi feita para uma igreja, se foi feita para tocar na rua... o aluno pode perceber mais coisas e vai gostar muito mais de ouvir, porque ela vai perceber essas coisas todas. [...] Se você sabe de onde as coisas vieram, você entende tudo melhor. (CEEM3, L. 116-120, p. 182).

Apesar de considerar importante o conhecimento sobre história da música, Edmar não desenvolve um trabalho desse tipo com os seus alunos, porque considera que o tempo das aulas é muito curto para isso.

Quanto ao repertório musical, Edmar utiliza tanto músicas “populares de sua autoria” como músicas “clássicas” em seu trabalho. Para o professor, a música “popular” tem maior valor, mas “as músicas que tocam no rádio e na televisão” podem servir como um recurso para despertar o interesse do aluno.

Edmar quando faz uso do repertório procura resultados musicais relacionados a fatores de estímulo sonoro do grupo, intensifica uma postura sempre em direção dos resultados sonoros que cada aluno possa produzir e desenvolver, de forma que seja agradável e eficiente.

É notadamente e identificado a utilização de composições de Edmar Miguel durante o processo de aprendizagem, o professor faz uso porque acredita que suas composições são identidades musicais de realidades vivenciadas no campo musical que o aluno está inserido. Como também as composições de Edmar comportam de forma estrutural musical os requisitos necessários para uma boa compreensão musical pedagógica.

Segundo Oliveira (1998), “É estimulante e agradável a sonoridade do grupo quando compartilhamos as práticas mútuas, assim percebemos que musicalmente estamos crescendo e aprendemos juntos”. (p.67)

Ainda, segundo Siqueira (1963), o aprendizado musical em grupo é agradável pelas seguintes razões: o aluno percebe que suas dificuldades são compartilhadas pelos colegas, evitando desestímulos; o aluno se sente logo no início dos estudos participante de uma orquestra ou de um coral e, ao conseguir executar uma peça, sua motivação aumenta.

Widmer (1988) por sua vez entende essa atividade proporciona ao aluno um maior estímulo com um conseqüente maior rendimento de seu desenvolvimento. Para ele, o estímulo está na interação do grupo, com o indivíduo observando, comparando e aprendendo com o grupo: o aluno observa que seus colegas têm as mesmas dificuldades e percebe que os problemas não são exclusivamente seus; muitas vezes, ao observar um colega, o aluno acha a solução para um problema seu.

Destacou-se também nas ações de Edmar, os aspectos positivos adotados por ele nesse procedimento de estimulação sonora do grupo, o professor destaca que além de todos esses fatores constitutivos importantes dentro desse processo perceptível, comunga para uma maior compreensão musical dos alunos, devido a associação ao repertório desenvolvido pelo grupo. O professor complementando esta atividade trabalha formações musicais referentes a: estilo, harmonia, polifonia e noções de práticas de conjunto.

Durante a ministração das aulas de Edmar Miguel, foi observado e identificado resultados positivos, pois foi possível observar que dentro de um breve período de tempo houve uma grande transformação dos conceitos musicais na interpretação dos alunos. Essa transformação começou a ocorrer ao professor colocar em ação a sua técnica pedagógica competente através das suas ações acima apresentados.

A conversação reflexiva com a prática: aprendendo com a experiência

Aprende-se a fazer fazendo. Mas também refletindo. À luz do que já se sabe. Com vista à ação renovada. E nesse processo de ação-reflexão-ação se desenvolve o saber profissional. (INFANTE, SILVA e ALARCÃO, 1995, p. 167).

Ao falar sobre o próprio desenvolvimento profissional, o professor Edmar destaca que aprenderam “com a experiência”. Quanto ao conteúdo dessa aprendizagem, Edmar afirma que “é com o aluno que a gente aprende”. Com essa afirmação, ele ressalta o valor dos conhecimentos sobre o aluno de que o professor precisa dispor para atuar em sala de aula.

Na situação descrita pelo professor, parece ficar evidenciado como o professor coloca em ação o processo de reflexão-na-ação, que permite a ele tomar decisões no momento em que a aula está acontecendo. Segundo Schön (2000), a reflexão-na-ação é acionada pelo profissional quando ele se depara com uma situação singular, incerta ou conflituosa que exige solução. Esse tipo de competência, segundo o autor, só pode ser aprendido passando-se pela experiência. Outro tipo de aprendizagem através da experiência é descrito por Edmar quando ele fala sobre os seus planejamentos. Ele costuma elaborar suas aulas a partir de atividades que já desenvolveu anteriormente. Nesse caso, ele desencadeia um processo de reflexão-sobre-a-ação, revendo práticas anteriores e potencializando-as em um novo contexto.

O discurso de Edmar também permite a identificação do processo de reflexão-sobre-a-ação. Ele refere-se a ele quando explica que passou a compreender melhor suas aulas a partir

do momento em que começou a escrever relatórios, porque para escrever tinha que pensar sobre o que havia feito.

A partir da teoria de Schön (*ibid.*) é possível compreender como o professor traz experiências anteriores para uma situação única. Segundo o autor, o profissional vai construindo um repertório de exemplos, imagens, compreensões e ações que vão sendo incorporados aos seus conhecimentos práticos. O autor explica:

Quando um profissional consegue entender uma situação que percebe como única, ele a vê como algo já presente em seu repertório. Ver *este* local como *aquele* não é colocar o primeiro sob uma categoria ou regra. É, ao invés disso, ver a situação não-familiar tanto como semelhante quanto como diferente da familiar, sem ser capaz, em princípio, de dizer familiar ou diferente a respeito disso ou daquilo. (SCHÖN, 2000, p. 62).

De acordo com essa teoria, o desenvolvimento do professor depende do seu repertório de ações, imagens, representações e esquemas, possibilitando que ele deduza uma forma de conceber a situação atual. Ao mesmo tempo, cada situação nova enriquece seu repertório de conhecimentos práticos. O “talento artístico”, descrito por Schön (2000), depende da capacidade do professor trazer esse repertório para as situações singulares da prática, não as reduzindo a categorias padronizadas.

Compreendendo o “tornar-se professor” dessa forma, pode-se perceber a legitimidade e singularidade dos conhecimentos profissionais construídos através de sua prática educativa concreta e localizada. Através da reflexão-na-ação e da reflexão-sobre-a-ação o professor vai incorporando novas imagens, ações, esquemas e compreensões ao seu conhecimento prático, evitando que suas ações se tornem mecânicas. Por isso, a experiência e o saber-fazer não são suficientes para explicar o desenvolvimento profissional, porque é através do diálogo reflexivo com sua prática que o profissional aprende a lidar com as situações únicas, incertas e conflituosas das relações estabelecidas nos espaços de produção do conhecimento, seu mundo prático.

Discutindo os conhecimentos práticos do professor

Quando alguém aprende uma prática, é iniciado nas tradições de uma comunidade de profissionais que exercem aquela prática e no mundo prático que eles habitam. Aprendem suas convenções, seus limites, suas linguagens e seus sistemas

apreciativos, seu repertório de modelos, seu conhecimento sistemático e seus padrões para o processo de conhecer-na-ação. (SCHÖN, 2000, p. 39).

O professor participante desta pesquisa iniciou seu processo profissional contando com o apoio de colegas mais experientes. Edmar espelhou-se na prática de um colega e afirma que isso “foi uma mola muito forte” para ele começar a refletir sobre a sua prática.

Essa forma de “iniciação na profissão”, o professor “aprenderam fazendo” e, simultaneamente, apoiaram-se nos conhecimentos de colegas de profissão. Segundo Schön (p. 37), cada profissional traz perspectivas particulares para o seu trabalho, mas também participa de uma “comunidade de profissionais” que compartilham conhecimentos característicos de sua profissão.

Nesse sentido, ser professor de música significa também aprender as convenções e as regras de uma “comunidade de práticos” (SCHÖN, 2000). Segundo o professor, as partilhas de experiências com colegas de profissão proporcionam esse tipo de aprendizagem. Edmar conta que costumava encontrar-se com colegas para “conversar sobre os trabalhos”, lamentando que atualmente não tem mais tido esses momentos de comunhão.

O sentimento de solidão profissional do professor, segundo Sarmiento (1994, p. 78-80), está relacionado a características individualistas do trabalho docente, que normalmente acontece a portas fechadas. Na área de música, Bozzetto (1999) discute o sentimento de isolamento profissional de professores particulares de piano. A autora atribui esse sentimento ao “fato de muitos professores não estarem ligados a instituições oficiais de ensino de música, e também por exercerem seu trabalho sozinho em casa, sem um controle maior de pertença a um grupo profissional estabelecido”. (*ibid.*, p. 100).

No caso do professor de música que atua na escola, o sentimento de isolamento profissional parece ser acentuado pelo fato de muitas vezes ele ser o único professor. No entanto Edmar sempre convida e participa de encontros promovidos por artista da terra.

No estudo de caso do professor Edmar Miguel, foi possível perceber que a prática do professor é orientada por princípios singulares, próprios a cada situação enfrentada. Toda prática em sala de aula está permeada de concepções e crenças particulares, determinantes sociais, históricos e cognitivos que tendem a direcionar a atuação profissional do professor.

A prática, vista dessa maneira, configura as “teorias em uso” do professor, podendo este ser mais ou menos explícitas ou conscientes para o professor. Como afirma Brandão (1974), “as concepções pessoais sobre o currículo estão imbuídas dos seus valores e refletem

o conhecimento prático e pessoal do professor, de acordo com a sua maturidade e experiências profissionais”. (p. 58).

As práticas profissionais, segundo Cunha (1989), “são resultado de um quadro interpretativo pessoal, construído através de múltiplos fatores, que tem a ver com a globalidade da história de vida, e que constitui um modo próprio de ver, sentir, pensar e agir” (p. 53).

Edmar Miguel evoca essa indissociabilidade entre a pessoa e o professor quando fala do que significa o fazer musical para ele, dizendo que fazer música “é a minha vida” e “eu passo aquilo que é a minha vida, que é fazer música, na sala de aula”. Referindo-se ao seu jeito de ser e ao seu gosto pela música, Edmar também coloca a pessoa em primeiro plano quando conta que adora tocar e que os alunos sentem isso, porque “eu sou assim!”.

O professor Edmar Miguel quando utiliza os princípios da indagação e da reflexão dentro do processo estratégico criativo musical fazendo uso de suas composições formula um roteiro a ser seguido pelo aluno:

Escolha de uma música	Reflexão sobre as idéias musicais	Estrutura do contexto musical
<p>Inicialmente, o professor apresenta a proposta com-posicional: coloca uma opção de recriação, a partir de uma música de vivência dos alunos. Pede se então, que os alunos escolham uma música popular brasileira em analogias a música do professor (canção, com letra). O professor /orientador conduz (ou observa, conforme o grau de autonomia do grupo) o trabalho de seleção: solicita e acata deiferentes sugestões, pede que a turma cante trechos das diversas músicas sugere- ridas e que escolha uma para se trabalhar, podendo apresentar alguns critérios para a escolha da música.</p>	<p>Colocando a questão “o que a música lhe diz”, o professor/orientador so-licita um levanta-mento livre das significações e asso-ciações sugeridas pe-la música, anotando no quadro tudo o que é apresentado, mas sem fazer nenhuma avaliação ou censura. No entanto, o professor pode se necessário, estimular, solicitando sentimentos, paisagens, sons (etc) evocados pela mu-sica.</p>	<p>Com base no painel obtido na segunda etapa, estrutura-se conjuntamente uma nova expressão sonora, podendo ou não utilizar elementos for-mais presentes na música original (como um esquema rítmico, um trecho da melodia, partes da letra re-elaboradas rítmica ou melodicamente, etc.). O professor conduz o processo, solicitando sugestões do grupo e registrando no quadro, com uma grafia simples (notação alter-nativa), o que for decidido em conjunto, construindo assim a partitura. As soluções encontradas são expe-rimentadas sonora-mente, de modo que possam ser reajustadas ou complementadas pelo grupo, progres-sivamente, até se chegar a uma versão aceita coletivamente. A execução final é gravada, para que o resultado possa ser analisado e avaliado em audição posterior.</p>

Figura 4 – Quadro contextual sobre as composições de Edmar Miguel

O professor Edmar Miguel complementa que toda essa proposta criativa, para ter êxito deverá ser bastante aberta, as partituras apresentadas registram apenas realizações possíveis – com base nas composições do professor.

Os processos composicionais do professor Edmar Miguel, tem o trato habitual com as obras primas dos clássicos, românticos e dos modernos. Despertou-lhe o amor ao estudo da sanfona, a composição e a análise da prática em conjunto.

Mais, todavia Edmar jamais abandona a índole pelo nacional, sempre desejou que sua arte fosse também uma mensagem do Brasil ao mundo, percebeu que sua fonte inesgotável permanecia no folclore brasileiro. Toda a sua estética musical está voltada para o aproveitamento do folclore, unir a posse da técnica acordeonista a essa orientação estética constitui o propósito essencial de suas melhores composições.

A influência cultural dos grandes mestres compositores (que tanto concorreram para seu aperfeiçoamento técnico) não conseguiu desfigurar a sua originalidade. Esta manteve sempre pura e integral. É a prova de sua forte personalidade de artista. Nunca se rendeu à imitação. Dentro do processo criativo artístico, nacionalista no sentido de sua obra, resguarda sempre, nas composições, a originalidade de seu poder criador. Assim são estas as características de sua arte composicional, e as que melhor definem a sua posição no cenário musical brasileiro.

Conclusões

Este trabalho evidenciou tanto o valor da experiência, do saber-fazer do professor, quanto a sua suficiência para explicar o seu desenvolvimento profissional. No decurso do estudo de caso do professor, os conhecimentos são construídos a partir das suas práticas educativas.

A pesquisa também constatou que foi possível dar uma nova posição aos conhecimentos pedagógicos do professor, abordando-os de um ponto de vista teórico e conceitual, conhecimentos estes construídos sobre práticas reais e a partir delas, indo além das discussões sobre a eficácia de técnicas e métodos de ensino.

Outro dado importante que veio à tona durante o processo investigativo, foi que compreender que o conhecimento prático do educador musical só pode ser desenvolvido

através de uma formação em que sejam oportunizadas experiências concretas de ensino, orientando os processos de reflexão sobre as próprias práticas, sem secundarizar a importância dos conhecimentos musicais e pedagógicos.

A análise e interpretação do discurso reflexivo do professor levaram a inferência de que práticas do professor Edmar Miguel parecem ser sustentadas, em primeiro plano, pelas suas orientações sociais, o que, para ele, envolve a compreensão individual de cada aluno, dos seus interesses e vivências musicais, além das condições oferecidas pelo contexto escolar no qual ele atua.

Analisando o conhecimento prático do professor, foi possível evidenciar como ele aciona os processos de reflexão na/sobre-a-ação para resolver situações singulares, incertas ou conflituosas do contexto prático e de como potencializar esse conhecimento. Através das suas reflexões sobre as situações concretas enfrentadas em sala de aula, o seu repertório de exemplos, imagens, compreensões e ações foram progressivamente ampliados, orientando suas práticas em situações futuras.

O conhecimento prático é, por natureza, teórico e prático, sendo as “teorias” colocadas em ação para mediar as reflexões dos professores sobre as próprias práticas, como instrumento de análise que permite a construção de novos conhecimentos – “teorias em ação”. Assim, o valor dos conhecimentos teóricos não é de forma nenhuma diminuído, e sim, visto como referências ou parâmetros de análise que podem mediar a reflexão do professor.

Pelo estudo de caso aqui analisado, a orientação pessoal sugere serem as que mais facilmente podem ser tomadas como verdades incontestes pelo educador musical, principalmente em relação às suas concepções sobre música e conhecimento musical. Essas concepções estão fortemente relacionadas às vivências musicais do professor, de como ele se relaciona com música. Quando essas concepções não são conscientes, os processos reflexivos não são acionados, podendo levar à reprodução de padrões e a uma automatização das práticas.

A partir destes resultados da pesquisa, infere-se que as conclusões dos processos musicais do professor foram plenamente constatadas. Mostrando a contextualização do resgate do texto e concepção musical, para com o contexto histórico, da representação e da historiografia. Ainda essa pesquisa construiu a importância do texto musical para a formalização e entendimento pedagógico, da importância da aplicação nos âmbitos do ensino formal, informal e não formal.

Referências

- BRANDÃO, T. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CUNHA, M. I. *O bom professor e a sua prática*. Campinas : Papirus, 1989.
- GIMENO S. J. *Consciência e ação sobre a prática como libertação profissional dos professores*. In: NÓVOA, António (org.). *Profissão professor*. 2. ed. Porto : Porto Editora, 1995, p. 63-92.
- HALLAN, S. *Music Psychology in Eeducation*. London: Institute of Education, University of London, 1998.
- INFANTE, M. J.; SILVA, M. S.; ALARCÃO, I. *Descrição e análise interpretativa de episódios de ensino: os casos como estratégia de supervisão reflexiva*. In: ALARCÃO, Isabel (org.). *Formação reflexiva de professores: estratégias de supervisão*. Porto : Porto Editora, 1996, p. 151-169.
- KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, p.138., 1990.
- OLIVEIRA, A. *A Atuação profissional do educador musical*. São Paulo : EPU, 1998.
- PAZ, E. A. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologias e Tendências*. Brasília: Editora MusiMed, 2000.
- SADALLA, A. M. F. de A. *Com a palavra, a professora: suas crenças, suas ações*. Campinas : Alínea, 1998.
- SCHÖN, D. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- SILVA, M. C. M. da. *O primeiro ano de docência: o choque com a realidade*. In: ESTRELA, Maria Teresa (org.). *Viver e construir a profissão docente*. Porto : Porto Editora. 1997, p. 51- 80.
- SIQUEIRA, B. *Comunicação pessoal*. Rio de Janeiro: inédita, 1986.
- WIDMER, E. *A formação dos compositores contemporâneos. E o seu papel na Educação Musical*. Documento datilografado, 1988, 5 f.

Como citar este artigo (Formato ABNT):

MIGUEL, Joelson Rodrigues. A Prática Educativa de um Professor de Música: Um Estudo de Caso. **Id on Line Rev.Mult. Psic.**, 2019, vol.13, n.45 SUPLEMENTO 1, p. 370-391. ISSN: 1981-1179.

Recebido: 13/05/2019

Aceito 23/05/2019