

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**SER PROFESSOR DE PIANO:  
dois casos de atuação dentro da igreja católica em  
Canoas/RS**

**PIETRA JEFREMOVAS**

**Porto Alegre  
2017**

PIETRA JEFREMOVAS

**SER PROFESSOR DE PIANO:  
dois casos de atuação dentro da igreja católica em  
Canoas/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
Música, para obtenção do título de  
Licenciatura em Música – ênfase Piano do  
Departamento de Música, Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jusamara Souza

**Porto Alegre  
2017**

## AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida, em especial às vidas listadas a seguir;

À orientadora Jusamara Souza pelo suporte no pouco tempo que lhe coube;

Ao professor de piano Ney Fialkow pelas aulas cheias de sabores, pratos e temperos, que me causavam muita fome, sobretudo fome de piano;

À minha mãe, Inês, por ter doado sua vida para que esse momento pudesse enfim chegar (mãe, o TCC ficou pronto, mas ainda precisarei de sua vida para carregar o piano digital para tudo quanto é paróquia);

Ao meu irmão Marcos por ter me ensinado as minhas primeiras notas, e também à sua companheira Lilian, cuja união trouxe à luz a Isadora (a titia só está esperando ter um pouco mais de idade para começarmos a aprender de fato as primeiras músicas);

Aos entrevistados por terem me iluminado com esperanças e motivação;

Ao Padre Lizando Goulart por ter acolhido as esperanças, ter acreditado nos propósitos e ter oferecido espaço para as realizações;

Aos meus alunos dos instrumentos de teclas, por serem a alegria e força que me mantém firme nesta jornada por vezes exaustiva.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar experiências de ensino de piano realizadas por dois professores no contexto da Igreja Católica em Canoas/RS. Neste trabalho a Igreja não é compreendida como um prédio concreto, mas passa a se estender para lares e outros ambientes onde se encontram indivíduos atraídos pelo vínculo religioso. Os casos analisados compõem-se de uma leiga com formação em licenciatura em música, e um religioso lassalista com formação superior em piano. A partir de entrevistas semiestruturadas realizadas com os professores foram desenvolvidos três temas: os professores, os alunos e as aulas. Com este trabalho foi possível constatar que a Igreja é um potencial espaço de atuação de professores de piano não necessariamente vinculados à igreja, que contempla alunos dos mais diversos níveis e adapta-se aos mais diversos objetivos destes e beneficia a própria Igreja uma vez que pianistas formados neste contexto, dentre outros espaços, podem vir a atuar também na própria igreja.

**Palavras-chave:** educação musical, pedagogia do piano, Igreja Católica.

## ABSTRACT

This work aims to analyze experiences of piano teaching performed by two teachers in the context of the Catholic Church in Canoas / RS. In this work the Church is not understood as a concrete building, but is extended to homes and other environments where individuals are attracted by the religious link. The cases analyzed are composed of a lay woman with a licentiate degree in music, and a Lasallian religious with a higher education in piano. From the semistructured interviews with teachers, three themes were developed: teachers, students and classrooms. With this work it was possible to verify that the Church is a potential space for piano teachers not necessarily linked to the church, that it contemplates students of the most diverse levels and adapts to the most diverse objectives of these and benefits the own Church since pianists formed in this context, among other spaces, can also act in the church itself.

**Key words:** musical education, piano pedagogy, Catholic Church.

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	8
1.1 A Igreja e a música .....	8
1.2 O piano .....	9
1.3 Objetivos e Justificativa .....	11
2. Metodologia .....	13
2.1 Abordagem qualitativa e estudo de caso .....	13
2.2 Coleta de dados .....	13
2.3 Análise dos dados .....	14
2.3.1 Transcrição e análise das entrevistas .....	14
2.3.2 Identificação de categorias.....	15
3. Os Professores .....	16
3.1 O ambiente familiar musical como gérmen de suas histórias.....	16
3.2 A formação instrumental em outras instituições formativas em serviço à Igreja .....	17
3.3 Como se tornaram professores de piano .....	18
3.4 Formação pedagógica .....	19
3.5 Diálogo entre pares .....	20
4. Os alunos.....	23
4.1 Quem são os alunos.....	23
4.2 Porque os alunos procuram por aulas de piano.....	24
4.3 Permanência dos alunos .....	25
5. As Aulas.....	27
5.1 Divulgação das aulas.....	27
5.2 Atendendo às demandas dos alunos.....	27
5.3 Uso e escolha do método .....	29
5.4 A escolha do repertório.....	30

4.5 Controle das aulas.....	31
4.6 Retorno Financeiro .....	32
6. Considerações Finais.....	35
Referências.....	37

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 A Igreja e a música

Não é do berço que provém a causa que me liga de maneira tão veemente à Igreja católica, devo dizer, na verdade, que a Igreja foi um berço, foi um lar para mim. Mas o que é a Igreja? O Instituto Pastoral da Juventude – Porto Alegre lembra que a palavra Igreja vem da palavra grega *Ikklesia* que significa “Assembleia do Povo”. Este significado amplia-se no cristianismo, que passa a definir a Igreja como o conjunto de pessoas que professam a mesma fé e que, como sinal de aderência, pedem o batismo. Neste sentido a Igreja não é compreendida como um prédio concreto, mas passa a se estender para lares e outros ambientes onde se encontram indivíduos atraídos pelo vínculo religioso.

Na Igreja Católica, a música acontece nestes múltiplos ambientes, alguns destes, enumerados por Lorenzetti (2013, p. 200), são: “nas salas das paróquias, em reuniões, salões, dentro da igreja - nas missas e outras celebrações”. Brandenburg (2009) afirma que a música sacra se expressa em diversos contextos, pois possui diversas funções: “doxológicas, didáticas, comunitárias, de ligação com o transcendente, poimênicas e diacônicas” (p. 124).

Inserida neste contexto musical e cantante da Igreja, não tardou para que logo despertasse em mim o interesse por aprender música. Foi meu irmão mais velho quem me ensinou noções básicas do instrumento predominantemente usado na paróquia a qual frequentávamos: o violão. E a prática musical, através do tocar nas missas, em cursos de formação litúrgica e em grupos de jovens, foi proporcionando minha aprendizagem técnica musical, aprendizagem nominada por Lorenzetti como “aprender na prática” (2015).

A respeito do uso do violão na liturgia da Igreja Católica, Fonseca e Weber (2015) destacam que este só foi consentido a partir das conclusões do II Encontro de Música Sacra de Vitória, em 1966, uma vez que na cultura brasileira o violão era um dos instrumentos mais característicos e difundidos. Até então os instrumentos admitidos eram o órgão e o harmônico.



O predomínio do violão em terras brasileiras já havia sido relatado em 1817 na referência que fazem Spix e Martius sobre a vida musical brasileira quando aqui desembarcam, a qual é mencionada por Almeida:

O brasileiro tem, como o português fino talento para a modulação e progressão harmônica e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. É aqui a viola, tanto como no sul da Europa, o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra na casa dos abastados. (1942, p. 308).

Por meio desta referência pode-se também constatar que a questão econômica seja um dos principais motivos para a preferência dos instrumentistas pelo violão.

## 1.2 O piano

Não obstante todo o contato com o violão que me era oportunizado dentro da Igreja, também dentro dela, em um curso de formação litúrgica, eu assisti a uma primeira execução de piano ao vivo pelas mãos de um religioso Lassalista, o que influenciaria completamente na minha escolha do instrumento. Foi amor ao primeiro contato, e eu decidi que queria aprender a tocar piano, a partir daí passei a ter aulas com uma professora particular de piano em uma escola de música.

É curioso o fato de que, diferente do violão, para suprir o desejo de aprender piano a primeira estratégia adotada por minha mãe tenha sido a de procurar um professor fora da Igreja, quando, na verdade, o gérmen da educação pianística brasileira advém das mãos de um padre.

Segundo Abreu (1992), padre José Maurício Garcia, autor do *Compêndio de Música é Método de Pianoforte*, o primeiro método brasileiro para instrumentos de teclas que se tem notícia, embora tenha vivido inteiramente consagrado à produção de música sacra, era excelente executante ao piano.

Passei então a questionar: teria o ensino do piano desaparecido de dentro da igreja católica?

Embora a experiência pessoal e a documentação praticamente inexistente sobre o tema me levassem a responder positivamente a esta

questão, alguns indicativos esperançosos a respeito de atividades de ensino de piano dentro da igreja católica aparecem nos relatos dos entrevistados por Lorenzetti (2015) em sua dissertação de mestrado. Exemplos destes são aulas em conjunto de piano e teclado ministradas nos ambientes das igrejas. Paralelamente, diversos entrevistados relatam que buscaram desenvolver aprendizagem musical em escolas de música, porém impulsionados pelas experiências feitas na igreja.

Em relação ao ensino particular do piano, Bozetto (1999), ao apresentar suas constatações a partir da revisão de literatura estrangeira a cerca do tema, cita a autora Camp (1975). Esta chama atenção para o papel deste profissional que exerce formação de pianistas que atuam, dentre outros espaços, também nas igrejas. A mesma autora afirma haver certa negligência dada a essa ocupação pelas pesquisas em educação musical, e ressalta que se o ensino particular desaparecesse, não apenas faculdades e universidades seriam as únicas a sofrerem com esta perda, mas, dentre outras instâncias, também a igreja.

Não seria a atuação de professores de piano dentro do próprio espaço da igreja uma estratégia de prevenção? No entanto, é possível que haja professores de piano atuando dentro da igreja católica? De qual maneira sua atuação pode ocorrer?

Mais tarde tive a oportunidade de conhecer uma senhora que ministrou aulas de piano para estudantes que, dentro do contexto religioso, lhe solicitaram aulas particulares. Esta por sua vez, dentre tantas outras experiências de vida com as quais nos identificamos, possui formação em licenciatura em música. Além desta, descobri que o próprio religioso, quem pela primeira vez assisti executando piano ao vivo, possui formação em bacharelado em música com ênfase em piano por meio do Instituto de Belas Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, e também ministrava aulas de instrumento na própria capela próximo ao local onde reside.

Essa dupla identidade do professor de música, que se reconhece e é reconhecido ora como músico que ensina, ora como professor que atua tocando, segundo Vieira (2009), é característica comum entre professores de

instrumento. Além disso, o autor afirma que a multiplicidade de possibilidades de atuação, tanto para o professor de música ensinando, quanto para o músico tocando, resulta em trajetórias multifacetadas. Vieira (2009), compreende o professor de música, mais especificamente o professor de violão, na perspectiva das identidades múltiplas de Louro (2004), ou seja, como alguém que exerce uma atividade profissional permeada de representações, onde ser professor de música e músico compõe características na forma de ser e agir intrínsecas à sua cultura profissional.

Ter conhecimento da atuação de dois professores de piano dentro da igreja e em capelas localizadas tão próximas à minha casa minimizou minha anteriormente citada preocupação, porém também originou em mim o questionamento que norteia este trabalho: como um professor de piano atua dentro do espaço da igreja católica? Tendo localizado dois casos de atuação, restava-me estudá-los a fim de buscar respostas para a minha dúvida e também contribuir para as discussões do ensino de música em ambientes religiosos.

### **1.3 Objetivos e Justificativa**

A presente pesquisa teve como objetivo geral analisar experiências de ensino de piano realizadas por dois professores no contexto da Igreja Católica em Canoas/RS. Como objetivos específicos o estudo pretendeu: a) verificar nos relatos dos professores possíveis especificidades de ensino de piano no contexto da igreja e; b) compreender o conjunto de valores e atitudes dos professores entrevistados e seus contextos de atuação.

Setton (2008) afirma ser a igreja uma instância socializadora e educativa, tal como (e em interação) com a escola, a mídia e a família. Por isso Setton sugere: “que a Sociologia da Educação se ocupe não só da instituição escola, mas também de outras matrizes de cultura, como a família, as mídias e, no caso aqui específico, a religião” (p.15-16).

A realização deste trabalho se justifica visto que busca estudar a atuação de professores de piano em um contexto eclesial, contribuindo,

dessa forma, para reflexões sobre o ensino de música, tendo em vista a diversidade de espaços onde a prática pedagógica-musical se consolida.

## **2. METODOLOGIA**

### **2.1 Abordagem qualitativa e estudo de caso**

Por se tratar de uma pesquisa que se propõe a investigar a atuação de professor de piano que ocorrem em um contexto específico, a utilização da abordagem qualitativa mostrou-se a mais apropriada, pois, conforme Goldenberg:

Na pesquisa qualitativa a preocupação do pesquisador não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, mas com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma instituição, de uma trajetória etc. (GOLDENBERG, 2004, p. 14)

Tal abordagem, portanto, permitirá uma profunda clareza os detalhes da atuação dos casos pesquisados, ou seja, os professores de piano, o que não seria possível por meio de uma pesquisa quantitativa.

Goldenberg (2004) afirma que o estudo de caso, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, reúne o maior número de informações detalhadas para a apreensão total de uma situação e a descrição complexa de um caso concreto.

Por sua vez, a escolha dos casos, ou seja, a escolha dos professores de piano para a realização desta pesquisa deu-se devido à localização da igreja onde participam, além de levar em consideração sua faixa etária: trata-se de professores que carregam consigo um longo tempo de atuação, o que, conforme Bozzetto (1999, p.2) agrega ao trabalho de pesquisa uma grande riqueza devido o tempo vivido repleto de significações e ressignificações.

### **2.2 Coleta de dados**

Minayo (2009) refere-se à entrevista, de uma maneira ampla, como comunicação verbal e, num sentido restrito, como coleta de informações sobre determinado tema. A entrevista é, portanto, uma forma de interação social com a finalidade de coletar dados, o que a torna uma ferramenta propícia para este trabalho.

A opção pela entrevista semiestruturada, por sua vez, possibilita que os entrevistados discorram sobre o tema em questão sem se prender à pergunta

formulada, conferindo ao entrevistador a habilidade de manter a conversa fixa ao foco de interesse temático.

O roteiro pré-elaborado das entrevistas é composto pelas seguintes perguntas, as quais serão feitas conforme a flexibilidade das entrevistas:

- Quando você começou a dar aulas de piano na igreja?
- Como foram as primeiras experiências?
- Como você divulgava seu trabalho?
- Quais foram os vínculos profissionais que você possuiu?
- Quantos alunos você teve?
- Quem foram estes alunos?
- Quais são os interesses dos alunos?
- Como você lida com estes interesses?
- Como você estipulava os valores das aulas?
- Como você selecionava os conteúdos das aulas?
- Como você selecionava o repertório para cada aluno?
- Por quanto tempo os alunos ficam com você?
- Você possuiu alunos iniciantes? Como é lidar com os alunos iniciantes?
- Quais competências você acha necessárias para dar aulas de piano na igreja?
- Como você avalia sua trajetória como professor de piano dentro da igreja?
- Você conhece outros professores de piano que atuam dentro da igreja?
- Alguns de seus alunos tornaram-se professores de piano dentro da igreja?

## **2.3 Análise dos dados**

### *2.3.1 Transcrição e análise das entrevistas*

As entrevistas gravadas em áudio totalizaram aproximadamente 3 horas de gravação, tendo sido cada uma delas transcrita imediatamente após a realização, o que permitiu uma maior riqueza dos gestos corporais impossíveis de ser registrado pelo gravador. A primeira entrevista, realizada do dia 16 de abril de 2017 com Maria Zenóbia, que permitiu que utilizasse seu nome real,

ocorreu em sua própria residência. Após a transcrição desta notei que o decorrer da conversa me levou a substituir a ordem de algumas questões e acabei deixando de fazer duas das perguntas do roteiro. Para que não houvessem diferença entre as questões de ambos os entrevistados, entrei em contato com Maria Zenóbia a fim de marcar uma segunda entrevista, a qual ocorreu no dia 30 de abril no mesmo ambiente. Embora tenha planejado fazer na segunda entrevista apenas as questões que faltaram, a conversa se estendeu por aproximadamente uma hora.

A entrevista com o religioso, o qual solicitou a utilização do codinome Otaner Chok, foi realizada no dia 20 de maio de 2017 na sacristia da capela na qual o mesmo atua como Mestre de Capela.

As transcrições resultaram em três arquivos de 22, 9 e 24 páginas de folha A4, escritas com fonte Arial em tamanho 12 no Word.

### *2.3.2 Identificação de categorias*

Após ter transcrito as entrevistas comecei a demarcar as falas nos próprios arquivos digitais Word por meio de alterações de cores, buscando identificar os temas que emergiam das entrevistas. Notei que uma mesma fala poderia pertencer a dois ou mais dos temas assinalados. Agrupei-os então como subtemas em três temas mais abrangentes: os professores, os alunos e as aulas. Cada um dos temas será discutido em um diferente capítulo deste trabalho.

### 3. OS PROFESSORES

#### 3.1 O ambiente familiar musical como gérmen de suas histórias

Investigar como iniciaram sua própria formação musical, e quais foram os impulsos iniciais para as primeiras atuações como professores de cada entrevistado ajuda a captar e a compreender a forma como se tornaram professores de piano dentro do contexto religioso.

Em suas narrativas os entrevistados relataram sobre como iniciaram seu vínculo com a música. O contexto familiar parece ter desempenhado grande papel na aprendizagem musical de ambos. Maria Zenóbia, ao citar seus pais e irmãos, relaciona cada um aos respectivos instrumentos musicais que tocavam:

Sou de família de gente que/ meu irmão mais velho estudou pra padre, tinha um piano dentro de casa, meu pai tocava flauta transversa, mamãe cantava, mamãe era professora, mas ela desafinava um pouco. Mas ela era/ os hinos pátrios eu aprendi tudo com a minha mãe! Tudo com a mamãe...

Quando interrogado a respeito de sua formação musical, Otaner Chok também relembra o ambiente musical de sua casa, e como este ambiente teria influenciado em sua opção por estudar música e, especificamente, o piano:

A minha formação então começou, no campo da música, eu fiz, os anos fundamentais de piano, e já em casa a minha mãe tocava piano e tinha esse piano e isso favoreceu profundamente; meu avô paterno era músico profissional, clarinetista, e a minha mãe cantava muito bem e tinha ouvido absoluto. (...) Isso influenciou profundamente a minha formação, não é? Arte não se transmite por gene, mas por ambiente, não é? Então se dava um valor muito grande à música, e logo que eu consegui estudar, eu fui estudar música.

Conforme os depoimentos, o ambiente familiar assumiu papel relevante na aprendizagem musical dos entrevistados. A família também parece ter papel relevante na escolha do instrumento o qual seria estudado, quando citam a disponibilidade do piano no ambiente familiar.

A importância da família na formação do instrumentista é constatada por Nohr (apud. Rauber, 2017) ao investigar autobiografias de 41 músicos buscando a construção de uma teoria que auxiliasse a entender a relação



destes com seus instrumentos. A autora também observa que a relação dos músicos com seus instrumentos na maioria dos casos inicia-se na infância.

### **3.2 A formação instrumental em outras instituições formativas em serviço à Igreja**

Como corpo da igreja católica e no papel de instrumentistas, ter passado a atuar tocando em ações da igreja aparece como um resultado natural na narrativa de ambos os entrevistados. Esta atuação também aparece como uma gratidão em forma de serviço à Igreja, como pode ser observado na seguinte fala de Maria Zenóbia:

Eu trabalhei no estado(...), mas os últimos anos eu ganhei da Secretaria de Educação, uma licença: LQP, Licença Qualificação Profissional. Então eu fiquei muito grata a isso aí, né? Que tinha duas vagas para a Delegacia (sic) de Ensino aqui, 27ª Delegacia [Coordenadoria Regional] de Ensino, tinha duas vagas e só eu que apareceu. Aí eu fui, né, eu fui beneficiada com este afastamento, então [durante] 3 anos eu simplesmente estudava e não trabalhava. (...) Então, aí eu sempre pensei assim: se Deus me deu essa oportunidade, pra mim (sic) poder estudar e não precisar trabalhar, eu vou ter que mostrar essa minha gratidão. Então eu fui trabalhar na igreja gratuitamente como voluntária.

Com a Licença Qualificação Profissional a qual Maria Zenóbia se refere, lhe foi possível buscar formação superior em licenciatura em música, curso no qual se dedicou ao estudo do piano. É interessante ressaltar como sua formação instrumental ocorre fora do contexto da igreja. A mesma ocorrência também pode ser observada no seguinte relato do religioso Otaner Chok:

Quando entrei aqui [na rede La Salle], depois, eu já fui (havia sido) aluno dos Lassalistas em Carazinho, mas não era seminarista. Lá já estudava no conservatório, né? E depois de ter (me) formado no noviciado, já tinha os primeiros votos, eu, então, fui estudar no conservatório de piano e fiz os anos de conservatório e fui termina-los em Belo Horizonte. Mas cursei também ali o curso de graduação em música.

Em fala posterior Otaner Chok complementa dizendo “Eu sei que o meu superior se orgulhava dizendo: você foi o primeiro que foi no conservatório público estudar oficialmente música”.

Em relação às inter-relações que ocorrem entre as diversas instituições de ensino de música e a igreja, Lorenzetti (2015) constata que não é possível dizer precisamente que o aprendizado ocorre em somente um lugar. Contudo a autora observa que há entre os músicos o desejo de que o conhecimento aprendido seja aproveitado na prática musical da igreja.

### **3.3 Como se tornaram professores de piano**

Os caminhos pelos quais cada um dos entrevistados tornou-se professor de piano aparecem relacionados à atuação com música na igreja. Em ambos os relatos foi o fato de já saberem tocar e de serem reconhecidos tocando que os impulsionaram para darem as primeiras aulas, como pode ser observado na seguinte fala de Otaner Chok:

Olha, eu, já quando eu entrei no seminário, eu já tinha um certo desempenho no piano, então já pros meus colegas eu ajudava. Tinha professores também que davam, mas eu fazia uma espécie de complementação.

A generosidade em passar aquilo que se sabe ao outro no contexto da igreja se sobressai nas falas dos entrevistados por Lorenzetti (2015). A autora explica que tal atitude, mesmo quando “se conhece pouco”, é vista como de grande valor. Tal valorização pode justificar o início da trajetória de Maria Zenóbia, que, embora não se considerasse uma pianista, não negou dar aulas àqueles que a solicitavam:

As pessoas me enxergavam na igreja e vinham me perguntar se eu ensinava. Eu dizia que sim, aí eu comecei, mas como eu disse (...), eu não sou pianista e não me considero. Eu não sabia que tinha essa facilidade de ensinar as pessoas a tocar piano.

A entrevistada revela surpresa ao reconhecer a própria capacidade de ensinar os outros a tocar, o que pode estar relacionado ao fato de sua formação não ser em performance, mas sim em licenciatura, como fica claro a seguir:

Como eu sou... o meu curso é licenciatura, eu não sou e não me considero pianista, mas eu, eu não sabia, eu não sabia que tinha capacidade de ensinar alguém a tocar piano. Isso aqui surgiu para mim como uma grande surpresa.

Segundo Fonterrada:

(...)os cursos de licenciatura são direcionados para o ensino de Música em escolas de nível fundamental e médio, o que representa um universo muito diferente da prática do ensino do instrumento e trabalham com outros objetivos, que não a formação do instrumentista professor (2017, s.p.).

Maria Zenóbia constata sua capacidade em ensinar analisando o progresso de um de seus estudantes. Ela expõe isso dizendo: hoje ele não tem medo de nada, vergonha de nada. Ele é o meu orgulho! (...) É o meu orgulho! Eu nem sabia que eu sabia ensinar piano! Nem sabia...

### 3.4 Formação pedagógica

A preocupação quanto à qualidade da sua própria atuação como professores de piano surge nas falas dos entrevistados quando estes relatam diferentes estratégias adotadas para se informarem sobre a docência. Otaner Chok revela ter buscado através da leitura de livros.

Eu li o livro “O Piano e Suas Dificuldades Técnicas” de Fontainha. (...) Pois é, esse livro diz que o professor tem que primeiro amar e estimar o aluno de modo que ele tenha ali um amigo e que o aluno tenha um amigo no professor. (...) E nesse sentido eu investi sempre nesse ponto.

Maria Zenóbia, porém, afirma ter solicitado ajuda de uma de suas irmãs que possuía formação musical em nível superior e também mais experiências como professora de instrumento.

Bem, como eu não/ já disse anteriormente, eu não sou professora de piano, mas eu vi que eu tinha uma certa didática minha, e mesmo eu aproveitei a didática que eu fiz no curso de licenciatura. Como eu tenho uma irmã, ah, ela já faleceu, professora de música, de piano, de canto, de gaita, de flauta, de violão... Ela é muito preparada! Então muitas sugestões essa irmã me deu (...).É assim que eu/ Então eu ia muito pelo o que a minha irmã me ensina/ me dizia, me esclarecia!

A utilização de conhecimentos das Ciências da Educação para o ensino de piano na Igreja emerge na fala de Maria Zenóbia quando esta afirma utilizar de “certa didática” pessoal e também da didática aprendida no curso de licenciatura. Otaner Chok também descreve a utilização de recursos didáticos, o que pode ser revelado na seguinte fala:

tu tens que fazer amizade com a criança; ela vem se divertir! Ela vem que nem no jardim de infância, né? Ela vem e desenha uma borboleta colorida, outra borboleta colorida, agora essa aqui voa um pouco mais alto, alcançava as notas um pouco mais altas, agora ela pousou nessa, e agora/ eu me lembro que em italiano eu dizia: una farfala! É, que achavam bonito, etc. E, é, eles tem que sair encantados, a criança tem que sair encantada. Não pode ser severo, bater nas mãozinhas nunca, né? Tem que ser MUITO calmo, muito tranquilo, e que a criança diz assim: ah! Ele fez um joguinho comigo!

O entrevistado, no entanto, não traz pistas que possam evidenciar o que lhe levou a adotar tais maneiras de lidar e ensinar para crianças.

Tornou-se evidente que a formação docente dos dois professores deve ser considerada segundo uma ideia ampliada de formação de professores de instrumento, a qual abrange sistemas formais e informais de formação e também diferentes níveis de socialização dialogando com ambientes dentro e fora da Igreja Católica. Esta ideia ampliada é também apresentada por Souza (2001) ao refletir sobre os múltiplos espaços e novas demandas profissionais do professor de música.

### **3.5 Diálogo entre pares**

O diálogo entre os professores é fundamental para consolidar saberes emergentes da prática profissional. Mas a criação de redes colectivas de trabalho constitui, também, um factor decisivo de socialização profissional e de afirmação de valores próprios da profissão docente. O desenvolvimento de uma nova cultura profissional dos professores passa pela produção de saberes e de valores que dêem corpo a um exercício autónomo da profissão docente (NÓVOA, 1995, p. 26, apud BOZETO, p. 1999).

Em se tratando do professor particular de piano, pelo fato de muitos professores não estarem ligados a instituições oficiais do ensino de música pode surgir um sentimento de “isolamento”. Bozetto (1999), no entanto, ao entrevistar professores particulares de piano verifica que essa expectativa não se confirmou totalmente. Segundo a autora, a prática de conversar com colegas para dividir experiências e trocar ideias é relativamente comum de muitos professores particulares. O mesmo ocorre com Maria Zenóbia, que descreve entrar em contato com outra professora, sua irmã, para solicitar orientações como, por exemplo, escolha de métodos:

Como eu tenho uma irmã, ah, ela já faleceu, professora de música, de piano, de canto, de gaita, de flauta, de violão... Ela é muito preparada! Então muitas sugestões essa irmã me deu e o livro ela me indicou. Eu comecei a usar o “Método Rose”, ou “Método Rosa”, não sei bem o nome, aquilo não dá! É muito difícil! O aluno desanima... Aí eu peguei um outro livro que a minha irmã me sugeriu. E aí foi através desse livro. (...) Então eu ia muito pelo o que a minha irmã me ensina/ me dizia, me esclarecia!

Em outra fala Maria Zenóbia também descreve ter estabelecido diálogos para estabelecer os preços de suas aulas:

Olha, eu, às vezes eu entrava em contato com outras professoras de Porto Alegre, né? E, mesmo com uma professora que tem aqui no centro de Canoas, a Maria, tu conhece a Maria? A Maria... Eu sempre cobrava menos! Sempre, sempre!

No entanto, ao ser indagada sobre o conhecimento de mais professores que também atuassem no contexto da igreja, Maria Zenóbia, embora tenha sido capaz de indicar alguns nomes, responde negativamente: “Olha... Eu não conheço... Eu conheço muitas freiras! Irmãs (...). E tem uma outra senhora que toca aqui numa outra paróquia, logo ali a diante na igreja do Rosário.”

A referência a religiosas professoras de piano também emerge nas falas de Otaner Chok:

Antigamente as irmãs, sei que em São Leopoldo, na São José, tinha dezesseis pianos. Tinha todo o conservatório em alas construídas especialmente para isso: quatinhos com piano; e uma sala maior com quadro negro, com piano de cauda e pra dar teoria musical; e as professoras que tinham vindo da Alemanha, as irmãs, eu conheci algumas ainda, diplomadas em piano, lecionavam, e ganhavam o seu sustento no mosteiro dando aulas de piano, né?

Irmãs religiosas são claramente as maiores referências para a prática do ensino de piano ocorrida no contexto da Igreja Católica. Otaner Chok, também religioso, traz uma possível justificativa para este dado: o fato de ser mantido pela ordem e, portanto, poder dedicar-se ao ensino do piano sem grandes necessidades financeiras, como relembra:

Eu sei que eu ia daqui à Viamão lecionar para os seminaristas, lecionar piano, lecionar órgão, isso, e não dava pra pagar a gasolina. Isso porque uma ordem religiosa me mantinha

também. Lá, se eu fosse uma pessoa leiga não podia ter feito isso, né?

Não obstante, Otaner Koch cita diversos nomes de padres que também atuaram dando aulas de piano no contexto da Igreja Católica. Cita também um empecilho em relação aos sacerdotes que não ocorre com religiosos: o fato de servir tendo que administrar uma paróquia.

Olha... Não são muitos... Eu conheci, muitos já são falecidos, né? Pe. Otávio Ritter foi um deles, faleceu já há muitos anos num acidente, o Pe. Guido Both foi um deles, os nossos Lassalistas, já são todos falecidos, que eram bons professores de piano e professores de órgão, é, falecido, ou saíram da congregação e daí desaparecem, né? Quando muito continuam tocando em alguma igreja ou/ mas como professor não sei mais. E também era muito difícil no convento, na casa religiosa, ter alguém diplomado oficialmente!

Ambos os entrevistados mostraram-se positivos em relação aos próprios alunos, vendo neles a possibilidade de continuidade da atuação do ensino de piano dentro da igreja e também citando casos de alguns alunos que já ensinaram a outros. No entanto, referindo-se à quantidade de alunos que seguirão ensinando Otaner Chok compara com outra realidade demonstrando consciência de que os números serão baixos: “É que nem no conservatório de piano. E quantos concertistas saem? Às vezes nenhum, às vezes um ou dois, né, e geralmente eles foram ‘pro’ estrangeiro estudar! É só assim que eles deslançam e vão.”

## 4. OS ALUNOS

### 4.1 Quem são os alunos

Segundo os relatos dos dois professores entrevistados, ambos possuem experiência em lecionar para alunos de uma ampla faixa etária de idade, desde de crianças a idosos. Questionada sobre quem foram os alunos que a procuram, Maria Zenóbia deixa evidente em seu relato que a maioria daqueles que a buscaram para ter aulas de piano foram pessoas de mais idade: “três senhoras (...), e outra também (...). E uma outra senhora(...) É... E uma menina também”.

Em relação à suas estudantes, Maria Zenóbia afirma “São todas elas da igreja!”, Otaner Koch, contudo, parece atender estudantes sem necessariamente a preocupação de que estes pertençam à igreja e professem a mesma fé, embora tenha ministrado aulas de piano e de órgão para seminaristas no seminário localizado em Viamão, como esclarece: “eu ia daqui a Viamão lecionar para os seminaristas, lecionar piano, lecionar órgão”. À pertença à igreja, no entanto, emerge na fala onde descreve a realização de um processo de seleção dos candidatos que o procuram para ter aulas, e dar preferência a alunos que atendem a perfis mais específicos:

É, aluno que a mãe diz assim: acho tão lindo a minha filha estudar piano. Sim, mas porque tu quer estudar piano? Ah, eu acho lindo. Então eu não lecionava. Eu pegava alunos que tocavam numa igreja, alunos que lecionavam, que/ pra fazer um aperfeiçoamento comigo, né? E alunos então que tocavam concertos. Esses eu lecionava. Mas só porque é bonito, etc, não caminha, não caminha!

Essa fala demonstra uma preocupação com a aprendizagem efetiva do piano numa relação onde o próprio aluno e também seus pais assumem responsabilidades para seu bom desenvolvimento. Otaner Koch também afirma ter ministrado aulas para crianças iniciantes, mas devido a condições de necessidade financeira pessoal.

Eu trabalhei iniciantes, atualmente não mais. É, não faço mais com alunos iniciantes. (...) Olha, na Itália eu lecionei ainda alguns anos pra alguns alunos iniciantes porque eu precisava do dinheiro pra me manter, e então, olha, tu tens que fazer

amizade com a criança; ela vem se divertir! Ela vem que nem no jardim de infância, né?

Otaner Koch, contudo, realiza atualmente apenas trabalho de reforço para estudantes que já possuem formação instrumental: “ainda estou atualmente dando complementação para alunos de piano e alunos de órgão da [Universidade Federal do Rio Grande do Sul], e que fazem aqui o exame de graduação de mestrado e de doutorado”.

#### **4.2 Porque os alunos procuram por aulas de piano**

Eberle (2008) explica que a música vem sendo amplamente utilizada pela igreja contemporânea relacionada à fé. Para a autora, a música é tida como dádiva de Deus e a prática musical como resposta de fé e reconhecimento da graça de Deus.

Blazina (2013), ao investigar o ensino e a aprendizagem musical na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Porto Alegre, constata que muitos dos alunos se dedicam ao aprendizado musical com objetivo de tocar nos cultos. A autora cita falas de entrevistados onde se ressalta o desejo de aprender a tocar para poder realizar um serviço bem feito ao Senhor nos cultos.

Apenas nos casos relatados por Maria Zenóbia, o “tocar na missa” emerge como elemento motivador da decisão dos alunos em lhe solicitarem aulas de piano, não sendo, porém, o único. Segue um trecho da entrevista:

Maria Zenóbia: O interesse do Rodrigo seria o de ficar no meu lugar na igreja porque eu já tava com a ideia de me afastar da igreja. (...)

Pietra: As senhoras, as que você falou também, as senhoras que atendeu aqui, elas possuíam quais objetivos em iniciar as aulas? ... “Ao” iniciar as aulas?

Maria Zenóbia: É, uma delas era pra tocar na igreja, tá? E uma outra, ela só queria tocar, queria tocar alguma coisa... Inclusive ela deu, ela já deu o teclado dela pro Rodrigo.

A música no contexto eclesiástico possui uma natureza funcional, como se pode ver a seguir:



É música a serviço do “encontro” das pessoas humanas entre si e com as Pessoas Divinas. Não uma música qualquer. Não simplesmente uma bela música. Nem, apenas, piedosa. Mas uma música funcional, com finalidade e exigências bem delimitadas: um rito determinado, com seu significado específico. (CNBB, 1999, n. 196)

Por consequência, a formação e a prática musical são de grande importância para o rito cristão. No entanto, em uma das falas de Otaner Chok pode-se verificar que os alunos que o procuravam possuíam objetivos diversos não necessariamente ligados a prática musical da Igreja que justificariam a decisão de iniciarem aulas de piano, o professor, no entanto, selecionava os estudantes que se adequassem a determinados perfis:

Entende-se dessa maneira que a procura da amostra pelas aulas de piano dentro da Igreja está relacionados a objetivos vários, inter-relacionados a projetos individuais. Todavia, a importância que a música assume neste contexto, relacionada a outros motivos que possam justificar a escolha do instrumento, pode servir como alicerce para a decisão de aprender a tocar piano.

Por fim, pôde-se verificar que, ao considerarmos ambos os casos analisados, o ensino do piano na Igreja Católica contempla alunos dos mais diversos níveis e adapta-se aos mais diversos objetivos destes.

### **4.3 Permanência dos alunos**

Nos depoimentos colhidos percebe-se que há uma “alta rotatividade” dos alunos de piano. Maria Zenóbia declara que a desistência dos alunos que a procuraram foi uma situação muito recorrente. Vieira (2009) alega que são várias as situações que podem fazer um aluno desistir das aulas, “como, por exemplo, dificuldades financeiras, falta de tempo, problemas de saúde, desinteresse, incompatibilidade com o professor e outras questões de fundo emocional” (p. 127).

Maria Zenóbia credits a desistência à frustração dos alunos quanto ao tempo necessário de estudo para o aprendizado do instrumento: “É uma pena que os alunos desistem! Eles desistem... Eles já querem sair tocando, e não é bem assim.”

Em contrapartida Otaner Chok descreve ter passado por situações em que, devido às dificuldades de aprendizagem do aluno, aconselhou-o procurar outra atividade cultural que pudesse praticar, como, por exemplo, pintura. Para este professor a desistência pode é uma forma de evitar o sofrimento do próprio aluno: “E quem fica sempre catando milho, catando milho, catando milho, você vê, faz um esforço, na aula são os últimos... É tempo perdido! Coitados, só sofrem!”.

Outro motivo relevante na desistência dos alunos está relacionado à disponibilidade de instrumentos. Otaner Chok, referindo-se aos seus alunos de piano do seminário explica que muitos param de estudar ao saírem de lá por não terem mais acesso ao instrumento. Maria Zenóbia também discorre sobre uma aluna cuja falta de instrumento foi um empecilho para progredir no estudo do piano:

A Laura tinha um instrumento bem pequeno e pedia pro pai que queria um maior. O pai não dava, não dava porque sabia que ela não ia seguir e ela... É, a Laura! Ela veio bem principiante! Não sei se ela ficou meio ano e parou.

Ambos os professores concordam que ter um instrumento, e um instrumento de qualidade, é essencial para a aprendizagem do piano, o que é exemplificado na seguinte fala, onde Otaner Chok também exalta o piano:

E o piano é sem dúvidas um instrumento fantástico! Claro, ele não é tão antigo quanto o cravo, e quanto o órgão que é de antes de Cristo, né, mas o piano, ele fascina! E depois ele FORMA a pessoa musicalmente; muito completo! É, ele tem uma extensão de sete oitavas, geralmente hoje em dia tem oitenta e oito teclas, né? E então ele forma! E por isso é importante que o piano seja bom, que esteja afinado para não dar defeito no ouvido, né? Se não o ouvido se acostuma a coisas desafinadas, né? E o piano, olha, o Rio de Janeiro chamava-se de Pianópolis de tanto piano que tinha, né? E ali que surge, o ensino de instrumento não surge! Não surge! Mas o piano sem dúvida é um fascínio, é belíssimo, é, e tocar piano com desenvoltura é fantástico!

## 5. AS AULAS

### 5.1 Divulgação das aulas

Os dois entrevistados relataram não terem adotado nenhuma estratégia para divulgação da atuação como professores de piano. Maria Zenóbia descreve sucintamente a forma como foi solicitada para dar as primeiras aulas de piano:

Maria Zenóbia: As pessoas me enxergavam na igreja e vinham me perguntar se eu ensinava. Eu dizia que sim, aí eu comecei, mas como eu disse na pergunta anterior, eu não sou pianista e não me considero. Eu não sabia que tinha essa facilidade de ensinar as pessoas a tocar piano.

Pietra: Elas te viam tocando, no caso.

Maria Zenóbia: Viam tocando, elas me enxergavam tocando na igreja e, eu tocava em casamentos também, e cantava Ave Maria nos casamentos, essa foi a minha divulgação.

A atuação como instrumentista em outros eventos além da missa propriamente dita como sua própria divulgação é também apontada por Otaner Chok, que se fez conhecer por apresentar diversos recitais na cidade.

### 5.2 Atendendo às demandas dos alunos

As narrativas dos professores revelam que em suas atuações como professores de piano, ambos buscaram desenvolver uma metodologia que atendesse às demandas dos alunos.

Ao ser questionada sobre como lidava com os objetivos dos alunos, Maria Zenóbia afirma que sempre buscou fazer o que os alunos quisessem: “Pra mim foi fácil porque eu/ os objetivos são deles, eu faço o que eles querem! Pra mim tanto faz, né?”. A entrevistada referiu-se assim aos alunos que a procuravam apenas para aprender algumas músicas para poder “tocar para visitas”, ou então apenas a realizar acordes básicos para acompanhar canções através de cifras, o que Maria Zenóbia se refere como “técnica do teclado”. Maria Zenóbia relata que apenas dois estudantes a procuraram com o objetivo de aprender a técnica do piano propriamente dita: “elas tinham como, como

princípio, de estudar o piano, de gostar e de mostrar o que tinham aprendido, né?”.

Otaner Chok, embora ministre aulas para outro perfil de alunos, ou seja, estudantes de piano já avançados, ao avaliar sua trajetória como professor de piano, descreve que aprendeu muito com as necessidades dos próprios alunos a buscar maneiras de ensino que pudesse leva-los a superá-las.

Eu avalio a minha trajetória como professor de piano muito positiva no sentido de que eu aprendi muitíssimo lecionando, aprendendo com os alunos, né? Vendo a dificuldade que eles tinham e achando métodos e jeitos de como ensinar. É, isso nesse ponto, e sobretudo nos últimos, talvez os últimos 20 anos, eu mais ajudei alunos que tinham professores de conservatório e vinham aqui ter aulas de/ a mais, e que tinham piano onde estudar e alguém que os escutava e que dizia: assim não.

É interessante ressaltar que, embora a atuação dos dois professores ocorra no contexto da Igreja Católica, nenhum tem a atuação do instrumentista na igreja como foco do ensino. O valor que os entrevistados atribuem à formação musical é devido à sua importância para formação humana, o que fica claro na seguinte fala de Maria Zenóbia: “Tem que ser incentivado! Tem que ser valorizado! Tem que/ as pessoas tem que saber que é importante! Isso é uma formação, é a formação da pessoa que sabe tocar, que sabe cantar... Que entende!”. Neste sentido Otaner Chok afirma que o vínculo religioso é dispensável para professores atuarem no contexto da Igreja Católica:

Eu acho que qualquer pessoa pode dar aula no contexto da igreja, não precisa ter é... Pode ser até um professor de outra denominação que leciona. Não tem nada a ver, por exemplo, aqui no conservatório não se requer que seja um da igreja... Luterana! Que seja da igreja Católica, etc, isso não precisa ser.

Segundo Lorenzetti (2015), esta é uma das tensões e incompreensões do papel do músico na Igreja Católica. Para a autora, embora a Igreja Católica considere a música necessária e integrante da liturgia, a atuação de músicos profissionais, quando tocam em casamentos, por exemplo, ou a pertença maior de um músico que é membro da igreja e participa de grupos, e, junto somando-se a isso, o ser ou não ser remunerado são pontos que necessitam de discussões mais amplas no contexto atual.

De qualquer forma, embora o vínculo com a Igreja e a necessidade de instrumentistas para nela atuarem não sejam fundamentais para ensinar piano neste contexto, a Igreja parece se beneficiar deste uma vez que oferece formação para pianistas que, dentre outros espaços, podem vir a atuar também na própria igreja. Camp (1975, apud Bozetto, 1999) ressalta que se o ensino particular de piano desaparecesse, não apenas faculdades e universidades seriam as únicas a sofrerem com esta perda, mas, dentre outras instâncias, também a igreja.

Otaner Chok compartilha suas preocupações a respeito da formação dos instrumentistas que atuam nas ações litúrgicas da Igreja:

Esse é um grande problema da música sacra hoje em dia! Os grupos de jovens que não tem ninguém que os ensaie, coitados! São queridíssimos! Amabilíssimos! Mas não sabem! Ficam lá raspando violão e não sabem tocar, Nem afinar os violões do mesmo tom! É! E depois gritar muito em cima do microfone como se estivesse tomando chimarrão com a bomba assim, né? É. Fica horrível, né? Ah, eu, nesses locais, eu fico sempre contente quando termina o canto! Então é melhor muitas vezes só tocar um fundo musical, se o cara sabe tocar bem, né? É, esse é o grande problema nosso! Nosso problema da música sacra é bem, bem forte! Não é tão simples! (...) E depois nós temos uma ideia, né, de que tudo na igreja que é música não se paga! É tudo gratuito, né? Mas a gente paga uma professora de catequese, a gente paga a faxineira que limpa a igreja, a gente paga uma espórtula lá para um padre que vem celebrar uma missa... Né? A gente paga água e luz, tudo, e se o telhado está estragado tem que mandar arrumar e custa! Mas o músico, que muitas vezes tem mais formação que o próprio padre, não se paga nada! Então sempre tem gente de boa vontade e que não tocam nada! Senhoras que aprenderam a tocar um pouquinho de piano na juventude, então elas ficam lá arranhando umas notas, assim, tocando em oitavas a melodia. Pelo menos daí o pessoal fica no tom, né?

### **5.3 Uso e escolha do método**

Os dois entrevistados relatam que utilizavam livros de métodos para dar aulas aos alunos iniciantes. Em relação ao método utilizado, ambos declararam ter iniciado com “O Método Rosa”, o que pode revelar uma “tendência”. Bozetto (1999) ressalta que estes métodos são tidos como “essenciais”, pois foram adotados por grande parte dos professores e utilizados ao decorrer de

muitos tempo. Maria Zenóbia e Otaner Chok, contudo desistiram de usá-lo ao perceberem que era muito difícil e os alunos não conseguiam acompanhar.

Eu comecei a usar o “Método Rose”, ou “Método Rosa”, não sei bem o nome, aquilo não dá! É muito difícil! O aluno desanima... Aí eu peguei um outro livro que a minha irmã me sugeriu. E aí foi através desse livro (Maria Zenóbia).

Olha, eu cheguei até a usar o método Rosa no início um pouco, mas o método Rosa é muito difícil! Porque ele toca mão direita sempre fora da clave, lá em cima em vez de tocar no meio, né? Depois usei outros que agora não recordo! Eu sei que tive alunos que tocaram os métodos Rosa 1, 2 e até o 3 inteiros! (...) E eu pessoalmente também tinha escrito várias coisas que eu mimeografava e passava para os alunos, exercícios, né? E tirando excertos daqui e dali, e de estudos de Clementi e outros mais (Otaner Chock).

Maria Zenóbia revela que a escolha do outro método o qual passou a utilizar foi alicerçada pela sugestão de sua irmã que também ministrava aulas. A entrevistada afirma ter aprovado a abordagem de iniciação à leitura do novo livro:

Olha! As notas são muito grandes, né, e tem sempre uma explicação. Já tem a explicação: o que é  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ . Vem toda a explicação! Então, e quando vai dividindo as notas, né, em 1 tempo, meio tempo... Tem tudo! Explica tudo direitinho!

Otaner Chok, não revela se adotou outro método para o ensino de piano após ter constatado a dificuldade exacerbada do Método Rosa, o que pode estar relacionado ao fato de ter atuado com foco em alunos já avançados, e não em iniciantes.

Os professores também costumam entregar aos alunos matérias complementares, como no caso de Otaner Chok que compartilha ter escrito “várias coisas” que, na época, “mimeografava” para seus alunos. Da mesma forma, Maria Zenóbia entregava aos seus estudantes cópias de tabelas com a formação das tríades.

#### **5.4 A escolha do repertório**

Ao serem indagados sobre como escolhiam o repertório que seria desenvolvido com seus alunos, os dois entrevistados apresentaram princípios

semelhantes que condicionavam a escolha: a facilidade e a simpatia do estudante para com as músicas.

Maria Zenóbia também considerava as solicitações dos alunos para escolher o repertório, contudo apoiava sua escolha também no repertório facilitado que ela própria já dominava, mas principalmente na graduação do repertório indicado pelo próprio método, o qual trata-se de melodias populares.

Muitas vezes as crianças/ os alunos me davam uma dica. Mas eu, como tenho muitas partituras fáceis eu fazia assim. Mas geralmente eram músicas da igreja. Por exemplo: *Ave Maria* de *Gounod* simplificada. (...) Então, eu escolhia assim: ah, essa é bonitinha, ela vai gostar. Entendeu? Porque tem muita musiquinha aqui [no método]... ah, esse é o primeiro volume. Esse não tem, né? Por exemplo, o 40, o 50, que é *Noite Feliz. Parabéns a você* o 40, olha. São músicas do primeiro ano, né? E eles levaram, mas/ então eu colocava uma ou outras assim, mas, o que eu exigia mesmo era daqui [do livro].

Otaner Koch, no entanto, ao escolher o repertório considerava também a integração entre os alunos e as oportunidades de tocar em público.

Olha, o repertório, quando o aluno já estava um pouco mais adiantado eu botava eles a tocar a quatro mãos, e nas seções que nós fazíamos de grêmio literário, seções de seminário que a gente fazia sempre um teatro, e daí tocava sempre uma peça de piano lá entre um ato e outro, então dois alunos tinham tocado uma peça a quatro mãos. Tocava, por exemplo, o *Danúbio Azul*, de *Strauss*, a quatro mãos. Então esse era o repertório. Então eles se empenhavam e estudavam aquele troço e aprendiam o ritmo bem, porque um tinha que ir junto com o outro, né? É, e assim tocávamos a *Marcha Militar* de *Schubert*, tocávamos tantas coisas, *Sobre as Ondas* de *Juvenito Rosas* também a quatro mãos, *Flor de Laranjeira* era outra música que eles gostavam de tocar! E daí eles sabiam fazer “tum-pa-pá”, só isso, né, mas já se apresentavam em público (...) e criavam um interesse, uma motivação que é muito importante! Porque estudar música pras quatro paredes não funciona!

Para o entrevistado o repertório a ser desenvolvido era também uma maneira de motivar o aluno para dedicar-se. Este mesmo fato é constatado por Vieira:

Organizar apresentações é outro importante recurso utilizado por alguns professores para motivar e integrar os alunos, dar retorno do trabalho desenvolvido aos pais, e, quando o trabalho é realizado numa escola, servir como uma espécie de “prestação de contas” à instituição (VIEIRA, 2009, p. 112).

#### 4.5 Controle das aulas

Na conversa com Otaner Chok o controle das aulas e do desenvolvimento dos alunos é considerado muito seriamente. O professor descreve a metodologia adotada para o controle:

Então, como professor, [dava aulas] uma vez por semana, mas eles tinham que ter horas por dia de estudo, e eu tinha um caderno de trabalho deles, então no caderno eu anotava: essa peça, essa e essa e aqui tu faz agora uma ficha do trabalho. Ficha do trabalho consistia o seguinte: por exemplo, uma Sonata de Mozart, I movimento, está dividido em cinco partes, tá? Agora a primeira parte, escreve aqui: primeira, segunda, terceira, quarta e quinta em linha diferente. A primeira parte eu fiz no primeiro dia quatro vezes, faz quatro risquinhos azuis e a segunda parte eu não fiz, então só fiz a primeira. Dia seguinte fiz mais três vezes, então bota vermelho. No outro dia fazia preto, com lápis preto, depois voltava ao azul, aí eu via se ele tinha estudado. Isso é uma ficha de trabalho. Isso eu aprendi na Europa. É, aprendi na Europa essa técnica, esse método! Meu professor dizia: você nem assinalou a partitura! Não tem um traço teu ali! Ah, eu estava com medo de estragar o livro que é novinho! Tira um xerox, e um pouco ampliado! E agora dividi em partes! E o professor RISCAVA!

Maria Zenóbia, embora não tenha relatado ter registros das aulas ministradas ou ter alguma medida de controle quanto do estudo dos seus alunos adotada, revela sensibilidade quando estes não se dedicam o suficiente, chamando-os a atenção: “E quando não estudava a lição eu também falava/reclamava, porque a professora sabe quando tu dá uma lição pra ele e ele vem na outra semana que ele tá catando as notas, não sabe nada, a professora logo nota”.

#### **4.6 Retorno Financeiro**

Lorenzetti, em sua pesquisa de mestrado, verificou que a atuação de músicos na igreja ocorre especialmente de duas maneiras: como profissional remunerado ou como voluntário. A autora cita Ratzinger (2010, p. 697, in Lorenzetti 2015, p. 100), que defende a profissão dos músicos que atua na igreja e afirma que esta requer uma verdadeira qualificação musical. Lorenzetti, no entanto, admite que seja necessário ampliar a discussão a respeito da remuneração do trabalho musical realizado dentro da Igreja Católica, pois, embora se abra a possibilidade de atuação profissional do músico, é algo inviável para muitas paróquias por questões financeiras.



Lorenzetti (2015) descreve casos de atuação de professores de música remunerados pelas próprias paróquias onde atuavam para atuarem ministrando aulas no contexto da igreja. Nos casos dos dois professores de piano, no entanto, isso não ocorreu.

Maria Zenóbia cobrava de seus alunos pelas aulas de piano, os valores, no entanto, eram adaptados conforme as possibilidades de cada aluno. A entrevistada se questiona “Agora tu vê uma coisa: uma pessoa que tá louca pra tocar, né? Por causa de 20, 30 pila [reais] eu vou deixar de fazer esse/ essa pessoa ter esse prazer, né?”.

Maria Zenóbia, além das aulas de piano, desenvolvia um trabalho com um grupo de cantores para um grupo pastoral. Segundo seus relatos, há uma diferenciação entre trabalho desenvolvido no grupo pastoral e o trabalho com alunos particulares em sua casa:

É que, assim, como o meu trabalho na igreja pertence à uma pastoral eu não cobro. E mesmo a igreja não ia pagar. Mas em casa eu cobro. O que sai da pastoral, né, que eu fico independente da pastoral, fico totalmente senhora de mim mesmo, né, então eu cobrava, sim.

Otaner Chok reconhece que há possibilidades de variações dos valores cobrados pelas aulas que varia conforme a formação do próprio professor:

Mas os valores eles têm, eles têm um NÍVEL, se o professor é diplomado, ele tem um nível, né? Se o professor é mestrado, se é doutorado, né? Então tem níveis, né? Nem sempre o que tem doutorado é o melhor professor. Às vezes uma professora que estudou com a mãe dela ela conseguiu passar TUDO pro aluno dela, né? Isso é bem interessante. É.

Contudo ele revela dificilmente ter cobrado pelas aulas, como pode ser visto na seguinte fala: “meu trabalho a vida inteira com a música foi de colaboração, dificilmente eu cobrava aulas”. O fato de não cobrar pelas aulas pode ser justificado pela falta de necessidade de se auto sustentar, como ele mesmo revela: “Isso porque uma ordem religiosa me mantinha também. Lá, se eu fosse uma pessoa leiga não podia ter feito isso, né?”. Além disto, Otaner descreve situações em que precisou cobrar pelas aulas por necessidade financeira: “na Itália eu lecionei ainda alguns anos pra alguns alunos iniciantes porque eu precisava do dinheiro pra me manter”.

Bozzetto (1999) reconhece casos de professores de piano para os quais o retorno financeiro pelo ensino pode simplesmente não ser tão importante e que, portanto, cobram muito barato pelos seus serviços ou, por vezes, não cobram nada. No entanto a autora afirma que este tipo de visão altruísta pode descaracterizar a profissão docente como tal. A autora também afirma que a visão do ensino de piano que valoriza o lado sacerdotal do ensino:

não permite vê-lo [o ensino] como digno de ser, por si só, uma fonte de subsistência. Essa visão deve ser refletida e repensada, pois se quisermos elevar o status da profissão de professor particular, precisamos negar essa visão sacerdotal, assumindo a importância e relevância desse trabalho para a sociedade como qualquer outra profissão digna de remuneração e valorizada. (BOZZETTO, 1999, p. 110).

Em se tratando do contexto da Igreja Católica, onde a música possui caráter essencial devido a sua funcionalidade ritual apontada no documento da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (1999), o profissionalismo daqueles que atuam, seja tocando, seja ensinando, juntamente com sua valorização e remuneração, deveria ser repensado. Além disto, o trabalho voluntário, como identifica Lorezetti (2015) pode trazer a dificuldade da falta de tempo pela necessidade de possuir outras fontes de renda.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apresento e analiso depoimentos de dois professores de piano cuja atuação ocorreu no contexto da Igreja Católica localizada em Canoas/RS. Nos relatos são reveladas informações quanto à formação musical e o início da atuação dos professores entrevistados, o perfil e os objetivos dos alunos os quais estes professores atenderam ao longo de sua atuação e também as escolhas didáticas realizadas por estes professores.

Através da análise dos relatos foi possível perceber que a Igreja é um espaço potencial de atuação de professores de piano. O ensino de piano, por sua vez se destina à formação musical dos estudantes, e, portanto, os professores não necessitam ser vinculados à Igreja. É notório, no entanto, que a Igreja se beneficia desta formação, uma vez que os pianistas formados neste contexto podem vir a atuar na própria igreja. Neste sentido dois apontamentos emergiram das falas dos professores: o primeiro deles se relaciona ao vínculo religioso do professor de piano que, se por um lado não é condição necessária para atuar no contexto da Igreja Católica, por outro, é evidente nas falas dos entrevistados a maior recorrência de padres, religiosos e religiosas que atuam como professores em supremacia aos leigos. As causas desta observação, no entanto, tratam-se de um possível aprofundamento para pesquisas futuras.

O segundo apontamento diz respeito à diminuta disponibilidade de pianos de qualidade nas próprias igrejas, o que por sua vez influencia na escolha do instrumento por futuros instrumentistas, bem como na possibilidade de oferecimento de formação técnica instrumental e musical através do piano nas igrejas e também na própria atuação de pianistas nas ações litúrgicas-musicais. A possível causa da falta de interesse em adquirir pianos por parte das igrejas pode ser justamente a falta de instrumentistas com formação para utilizar o instrumento. Esta última, por sua vez, pode ser superada através da própria aquisição do instrumento. Sendo o piano um instrumento de amplas possibilidades sonoras e grande ferramenta para a educação musical, sua aquisição deveria ser mais refletida e estimulada nas igrejas, uma vez que serão elas mesmas beneficiadas.

Outra questão revelada neste trabalho é o fato de os casos observados de ensino de piano na Igreja contemplarem alunos dos mais diversos níveis e adaptarem-se aos seus mais diversos objetivos.

O presente trabalho, organizado como um estudo de caso, utilizando a entrevista semiestruturadas feitas com professores de piano trouxe dados contextuais que poderão auxiliar outros professores de piano na reflexão sobre a possibilidade de atuação dentro da Igreja Católica. Além disto, as reflexões a cerca da utilização do piano no contexto eclesial são capazes de contribuir para a valorização deste instrumento dentro da igreja.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. **O piano na Música Brasileira: Seus compositores dos primórdios até 1950**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª Edição, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942.
- BLAZINA, Franciele Maciel da Rocha. **O ensino e a aprendizagem musical na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Porto Alegre**. Trabalho de Conclusão de Especialização em Pedagogia da Arte. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.
- BOZZETTO, Adriana. O professor particular de piano em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.
- BRANDENBURG, Laude Erandi; et al. Sobre o uso da música e a espiritualidade: a tensão entre canto comunitário e a música de performance. In: **VI Simpósio de Ensino Religioso – Fenômeno Religioso e Metodologias**. Editora Sinodal/EST, São Leopoldo, 2009. p. 116 – 124.
- CONCÍLIO VATICANO II. Constituição sobre a Sagrada Liturgia Sacrosantum Concilium (SC), 1963. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_19631204\\_sacrosantum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosantum-concilium_po.html)> Acesso em: novembro de 2016.
- CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS NO BRASIL, **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo, Paulus, 1999. (Estudos da CNBB, 79).
- EBERLE, S. H. Um projeto de formação litúrgico-musical para aspirantes ao ministério ordenado. Tear online, v. 2, n.2, p. 172–180, jul./dez, 2013.
- EBERLE, Soraya Heinrich. **“Ensaio Pra quê?”** – Reflexões iniciais sobre a partilha de saberes: O grupo de louvor e adoração como agente e espaço formador teológico-musical. São Leopoldo, EST, 2008. 110 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação Teologia, Escola Superior de Teologia. São Leopoldo, 2008.
- FONSECA, Joaquin; WEBER, José. **A música litúrgica no Brasil: 50 anos depois do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015.
- FONTEERRADA, Marisa; GLASER, Scheilla. MÚSICO-PROFESSOR: UMA QUESTÃO COMPLEXA. **Revista Música Hodie**, [S.l.], v. 7, n. 1, nov. 2007.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- INSTITUTO PASTORAL DA JUVENTUDE – PORTO ALEGRE, **História da Igreja I Desde as Primeiras Comunidade**. São Paulo, CCJ, s.d.

KERR, Samuel; KERR, Dorotéia. A atividade musical evangélica no Brasil – por uma pedagogia musical. **CAIXA EXPRESSIVA, periódico da Associação Brasileira de Organistas**, vol. 14, 2003. p. 25 – 32.

LORENZETTI, Michele Arype Girardi Educação Musical na Igreja Católica. Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Música. Universidade Federal do Rio Grandedo Sul. Porto Alegre, 2012.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. A Igreja Católica como espaço de educação musical. In- XXI Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musica, 2013, Pirenópolis. *Anais...* Pirenópolis: ABEM, 2013, p. 199-208.

LORENZZETTI, Michelle Arype Girardi. **Aprender e Ensinar Música na Igreja Católica**: Um estudo de caso em Porto Alegre/RS. Dissertação (Mestrado) – Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 28ª ed. Petrópolis, Vozes, 2009.

RAUBER, Gustavo Luís. **Percursos de aprendizagem de multi-instrumentistas**: uma abordagem a partir da história oral. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. As religiões como agentes da socialização. **Cadernos SERU**, série 2 v. 19. n. 2, dezembro de 2008.

SOUZA, Jusamara. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da Educação Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 10. 2001, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ABEM, 2001. p. 85-92

VIEIRA, Alexandre. **Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão**: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.