

Mestre Agenor Abreu: a trajetória de formação de um professor de música piauiense

Mastre Agenor Abreu: the trajectory of formation of a Piauiense music teacher

*Camila Betina Roptke*¹

<https://orcid.org/0000-0003-0221-9455>

*Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti*²

<https://orcid.org/0000-0003-3513-3316>

Recebido: 16/05/2024

Aprovado: 05/07/2024

Publicado: 27/08/2024

DOI: 10.5965/235809252812024e04698

¹ **Camila Betina Röpke** é doutora em Educação pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e mestre em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui experiência com ensino de instrumento musical – flauta transversal, flauta doce e piano –, teoria musical, musicalização infantil e musicalização de bebês. Atuou também como professora de Música em escolas de Educação Básica. Atualmente, é professora na UFPI. E-mail: camilaropke@ufpi.edu.br

² **Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti** é doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (ProPEd) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com período de estágio no exterior financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), realizado no programa de Pós-graduação em Memória e Crítica da Educação da Universidad Alcalá (Madri-Espanha). Professor permanente de História da Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Piauí (UFPI), instituição na qual atua como Líder do Núcleo de Pesquisa Educação, História e Ensino de Música (NEHEMus) e líder-adjunto do Núcleo de Pesquisa Educação, História e Memória (Nehme). E-mail: ednardomonti@gmail.com

Resumo

Este estudo tem como objetivo refletir sobre a formação do mestre da cultura popular Agenor Vieira de Abreu (Agenor Abreu), como músico e sua atuação docente. O instrumento de coleta de dados utilizado aqui consiste em entrevistas semiestruturadas realizadas com o professor. A perspectiva teórica está fundamentada nos conceitos de folclore de Cascudo (2005) e aprendizagem formal, não formal e informal de Libâneo (2010) e Gohn (2010). Foi possível compreender que Agenor começou a aprender música na infância de modo informal e, na vida adulta, teve contato com o ensino formal dessa arte. Em sua atuação como docente, o músico buscou trabalhar o repertório tradicional de seu estado de origem (Piauí), todavia, com uma abordagem diferente da empregada pelos músicos populares do interior. Por fim, conclui-se que mestres de cultura popular, tais como Agenor Abreu, guardam consigo uma parcela dos saberes de suas regiões. Infelizmente sem registros adequados, esses conhecimentos podem se perder.

Palavras-chave: Cultura Piauiense. Entrevistas Narrativas. Mestre Agenor Abreu.

Abstract

This study aims to reflect on the formation of the master of popular culture Agenor Abreu as a musician and his teaching performance. The data collection instrument used here consists of semi-structured interviews conducted with the master. The theoretical perspective is based on Cascudo's (2005) folklore concepts and formal, non-formal, and informal learning from Libâneo (2010) and Gohn (2010). It was possible to understand that Agenor began to learn music informally in childhood and in adulthood had contact with the formal teaching of this art. In his teaching performance, he sought to work with the traditional repertoire of his home state, however, with a different approach from that employed by popular musicians from the interior. Finally, it is concluded that popular culture masters, such as Agenor, carry with them a portion of the knowledge of their regions and without adequate registration, this knowledge can be lost.

Keywords: Piauiense Culture. Narrative Interviews. Master Agenor Abreu.

Introdução

Agenor Vieira de Abreu (Agenor Abreu) (Figura 1) é um multi-instrumentista nascido em 1954, na região das Cruzes, atual município de Curralinhos, no Piauí. O mestre da cultura popular atua desde a década de 80 do século passado na preservação e difusão da música e da dança de seu estado de origem. Sua trajetória não somente guiou nossas reflexões acerca da relação desse músico com a arte, como também sobre a própria história recente da cultura folclórica piauiense. Utilizamos aqui o termo ‘música folclórica’, pois é o empregado por mestre Agenor em suas narrativas. Conforme aponta Grove (1994), esta expressão é geralmente empregada para se referir à cultura ligada ao meio rural, transmitida oralmente pelos membros de uma comunidade. Cascudo (2005), amplia esse entendimento e salienta que o folclore consiste nos saberes de mulheres e homens que se tornaram normativos pela tradição. Os conceitos trazidos pelo Grove (1994) e por Cascudo (2005) vão ao encontro dos relatos do mestre acerca dos saberes e práticas musicais dos mestres do interior do Piauí..

Figura 1 – Mestre Agenor e sua sanfona.



Fonte: Acervo pessoal de mestre Agenor (2008).

Tendo o exposto, o presente estudo tem como objetivo interpretar elementos vinculados à formação musical do mestre da cultura popular Agenor Abreu e sua atuação

como docente. Mais especificamente, buscamos aqui: 1) Analisar como o mestre se formou músico. 2) Descrever os caminhos que Agenor percorreu na sua construção como docente. 3) Identificar o envolvimento do profissional com a pesquisa folclórica.

Os documentos analisados neste trabalho consistem nos relatos de mestre Agenor, obtidos por meio de entrevistas narrativas. Conforme apontam Jovchelovitch e Bauer (2008) e Yin (2016), essa abordagem de pesquisa é uma forma de entrevista não estruturada; ou seja, pesquisadoras e pesquisadores não seguem um roteiro rígido. Isso propicia uma comunicação mais livre e com maior profundidade, pois permite que a (o) informante selecione os fatos e eventos mais significativo para si (Jovchelovitch; Bauer, 2008).

Para nortear as entrevistas narrativas, elaboramos um roteiro com questões abertas (Alberti, 2015), desenvolvido em torno de tópicos centrais (Jovchelovitch; Bauer, 2008) que possibilitassem ao mestre Agenor desenvolver falas em torno de um tema, com o mínimo possível de interferência de nossa parte. Os tópicos foram elaborados apoiados em três pontos centrais: 1) A relação do mestre com a música regional em sua formação. 2) O envolvimento do músico com a docência. 3) Seu despertar para a pesquisa.

O presente estudo teve início em março de 2020, primeiro ano da pandemia de Covid-19 no Brasil. Para acessar as informações analisadas aqui, alguns percalços surgiram. No momento da realização das entrevistas, foi necessário contornar as dificuldades impostas pela doença. Quando compreendemos que o isolamento social perduraria por um longo período, optamos por tentar conversar com o mestre Agenor por meio da plataforma de videoconferência Google Meet. Para Hanna e Mwale (2019) as entrevistas face a face virtuais oferecem ao pesquisador ou pesquisadora uma alternativa à coleta de dados em meio aos desafios e limitações que alguns encontros presenciais podem ocasionar.

Conforme apontam Hanna e Mwale (2019), uma das barreiras das plataformas de videoconferência pode ser a não familiaridade dos sujeitos com as tecnologias digitais (Hanna; Mwale, 2019); obstáculo que esteve presente neste trabalho. Mestre Agenor tem dificuldades com as plataformas de videoconferência. Para amenizar o desafio, o

entrevistado solicitou que as entrevistas fossem agendadas nos dias que seu filho, Renoir Abreu, estivesse em sua casa para ajudá-lo.

As entrevistas narrativas realizadas com mestre Agenor geraram informações sobre ações educativas, atuações na cultura e o envolvimento de mestre Agenor com a pesquisa. Para interpretar e descrever esses dados, foi necessário um processo criterioso de análise. Nessa etapa, nos apoiamos nas orientações de Yin (2016, p. 158) que salienta: “[...] embora a análise de estudos qualitativos não siga um livro de receitas, tampouco ela é totalmente desregrada”.

Para a análise de dados, Yin (2016) indica que os pesquisadores organizem suas ações em cinco fases: compilar, decompor, recompor, interpretar e concluir (Yin, 2016). Desta forma, para iniciar a análise, compilamos todas as entrevistas. Na sequência, separamos os dados em três categorias basilares: processos de aprendizagem, atuação na docência e envolvimento com a pesquisa. Posteriormente, essas categorias ganharam subcategorias que nos auxiliaram na compreensão das narrativas de mestre Agenor. As principais consistiram em: aprendizagem informal de mestre Agenor, aprendizagem formal do músico, aprendendo a arte do pífano, aprendizagem por meio da pesquisa, início da atuação docente, as bandas formadas pelo protagonista deste trabalho. Por sua vez, essas subcategorias foram reagrupadas em duas outras: aprendizagem de música; ensino de música. Das análises e interpretações, foi possível extrair conclusões acerca dos aspectos da vida de mestre Agenor.

Sendo assim, este artigo foi estruturado em duas partes. A primeira dedicada à formação musical de mestre Agenor e seus processos formais e informais de aprendizagem. Na sequência, discorremos e refletimos acerca do envolvimento de mestre Agenor com a docência e seus anseios de difundir os conhecimentos sobre a cultura piauiense.

Aprendizagem musical de Mestre Agenor Abreu

Ao longo das entrevistas realizadas com Agenor de Abreu, constatamos que o músico é um multi-instrumentista que percorreu diferentes caminhos educativos para adquirir conhecimentos. Segundo Gohn (2010) e Libâneo (2010), os processos de ensino e de aprendizagem podem ser compreendidos e organizados em três categorias: formal e não formal (consideradas pelo autor como ações educativas intencionais), e informal (sistema de aprendizagem não intencional). Para Libâneo (2010), a aprendizagem formal é aquela “[...] estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática” (p. 88). Já a educação não formal, preserva a característica da intencionalidade do ensino formal; contudo, com baixo grau de estruturação e sistematização. A aprendizagem informal, por sua vez, resultaria do “clima” (Libâneo, 2010, p. 90), do ambiente social, físico e ecológico em que o indivíduo está inserido. Esta aprendizagem encontra-se relacionada com os valores e as culturas nas quais a pessoa vive imersa (Gohn, 2010). Nesse contexto, não há organização dos elementos ensinados e aprendidos (Gohn, 2010; Libâneo, 2010).

Gohn (2010) e Libâneo (2010), não discorrem especificamente acerca de elementos da educação musical. Este autor e esta autora, todavia, fornecem subsídios conceituais para pesquisadores e pesquisadoras da área da música, tais como: Wille (2013), que investigou os processos de aprendizagens de adolescentes que estudavam música em uma escola de educação básica de Pelotas, no Rio Grande do Sul; Peres, Pereira, Santos, Guedes, Nascimento, Bezerra, Presgrave (2018), que estudaram a participação de jovens da periferia de Natal, Rio Grande do Norte, em uma projeto social voltado ao ensino de música erudita; Almeida (2005), que buscou compreender o papel da aprendizagem informal nos processos educativos formais.

Partindo dos conceitos apresentados por Gohn (2010) e Libâneo (2010), e corroborados pelos autores da área da educação musical acima citados, compreendemos que o compartilhamento de conhecimentos musicais também pode ocorrer por meio das três categorias apresentadas pelo autor. Sendo o modo formal promovido por escolas de educação básica, conservatórios, universidades e institutos federais; o não formal, com alguns projetos sociais, escolas livres de música, bem como outras atividades culturais,

por exemplo ir a concertos e demais apresentações; e informais, por meio da observação da performance de outros músicos, ouvindo gravações de artistas e trocando experiências com seus pares.

Pelas narrativas de mestre Agenor, percebemos que alguns instrumentos – pífano, tambor, flauta doce e sanfona – foram aprendidos de modo informal, por meio da observação, escuta atenta e ativa de músicos mais experientes, e sem o auxílio de um professor ou orientação vinculada a um contexto de intenção educacional. Conforme aponta Gohn (2010), esse tipo de aprendizagem está ligado à cultura nativa da população, com os saberes e as crenças de uma comunidade. No que diz respeito ao violão, violino e o teclado/piano, o músico aprendeu a tocar esses instrumentos num contexto formal de ensino, frequentando um projeto no Centro Social da Tabuleta e na Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí. Para tanto, mestre Agenor contou com o auxílio de professores, que estruturaram e sistematizaram os conteúdos abordados. Para Gohn (2010), essa educação com intencionalidade não pode ser considerada nativa, pois a aprendizagem não é espontânea; isto é, não resulta de elementos e eventos naturais.

O primeiro instrumento que mestre Agenor tocou foi o tambor, aos sete anos de idade, para acompanhar os sanfoneiros Antônio Leocádio e mestre Anjo (seu pai), nas festas realizadas na região das Cruzes, no município piauiense de Curalinhos. Quando questionado sobre esse início de sua vivência musical, mestre Agenor contou que não lembra como aprendeu a tocar o referido instrumento de percussão. Em suas palavras: “O que é interessante é que eu não lembro como foi que eu aprendi a tocar esse instrumento [tambor], eu não lembro. Eu só lembro [de] eu já tocando. Eu não lembro como foi que eu comecei” (Abreu, 2021b, p.5). Apesar disso, foi possível perceber nos relatos do mestre Agenor que muitas de suas memórias são precisas e nos fornecem detalhes sobre sua relação com a música. Contudo, as recordações da aprendizagem musical ocorridas em sua primeira infância, antes dos sete anos de idade, parecem adormecidas.

Segundo aponta Gullestad (2005), as memórias da infância são construídas com uma certa distância temporal. Em decorrência disto, algumas lembranças podem ficar um pouco “esquecidas e obscuras” (p. 524). Já se passaram quase seis décadas desde que

mestre Agenor começou a acompanhar Leocádio e seu pai, mestre Anjo, nos festejos da região das Cruzes, que hoje faz parte do município de Curalinhos. Os anos transcorridos e a ausência dos músicos falecidos podem ter dificultado o contato de mestre Agenor com suas memórias mais antigas, como as dos eventos ocorridos antes dos sete anos de idade.

Diferentemente de um ensino formal, o contexto da aprendizagem informal, em muitos casos - assim como o do Mestre, não fornece elementos materiais como cadernos, apostilas ou demais documentos que possam funcionar como dispositivos de memórias para eventos vivenciados na primeira infância (Gohn, 2010; Libâneo, 2010). Conforme aponta Halbwachs (1990), a materialidade pode contribuir para despertar memórias adormecidas, elemento este que poderia auxiliar Mestre Agenor com suas lembranças de infância.

Mesmo sem possuir qualquer registro material do tambor utilizado em sua iniciação musical, mestre Agenor conseguiu confeccionar um instrumento parecido (Figura 2). O músico contou que a única diferença deste para o instrumento no qual aprendeu a tocar, é o couro que cobre uma das extremidades. O da ilustração (figura 2) foi fabricado com couro de vaca. Já o antigo instrumento foi confeccionado com couro de cobra; especificamente de Jiboia.

Figura 2 – Tambor similar ao qual mestre Agenor iniciou sua trajetória na música.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

Apesar de Mestre Agenor não lembrar como aprendeu a tocar o tambor, este conseguiu confeccionar um similar ao que utilizava na infância. É provável que isso tenha ocorrido pois o músico permaneceu em contato com o instrumento ao longo do período que viveu em Curalinhos. Elemento este que pode ter contribuído para o fortalecimento desta memória, haja vista que o músico migrou para Teresina já na adolescência.

Na juventude, mestre Agenor começou a aprender a tocar sanfona, considerado pelo músico como seu instrumento principal. O entrevistado relatou que enfrentou desafios no início da caminhada musical.

[...] como eu aprendi foi difícil, porque eu aprendi só vendo, olhando assim os outros tocando, ninguém nunca me ensinou como era fazer o acorde na sanfona, eu pegava (...) meu pai tocava e tinha outros sanfoneiros lá também, Antônio Leocádio, toquei mais com o Antônio Leocádio do que meu pai, sabe. Aí eu ficava sempre, eu pegava a sanfona e ficava caçando mesmo aqui, procurando, aí enganchava o baixo aqui e quando eu achava o toque eu procurava lá no baixo, aí dava certo e eu começava tocando (Abreu, 2021b, p. 2).

Como mestre Agenor aprendeu a tocar sanfona na adolescência, possivelmente a juventude ajudou o músico a preservar as memórias desse processo de aprendizagem. Outro ponto a ser ressaltado, e que pode ter contribuído para a conservação dessas recordações, é o fato de mestre Agenor considerar a sanfona seu instrumento principal, aquele de que mais gosta, com o qual se sente mais confiante; tanto que a utiliza com maior frequência em sua vida artística.

É possível considerar que as memórias de mestre Agenor foram construídas entre um grupo: os músicos de sua comunidade. Segundo Halbwachs (1990), para que essas lembranças sejam mantidas, faz-se necessário que os indivíduos estejam em contato com seus pares, pois as reminiscências das pessoas de uma coletividade encontram-se interligadas. Quando um indivíduo se afasta, perdendo contato com a rede de recordações, pode esquecer momentos ou elementos de seu passado. Mestre Agenor (2021b) relatou que mesmo morando em Teresina, visitava frequentemente a região das Cruzes, localidade em que cresceu. É plausível acreditar que esses encontros com o ambiente físico e social em que mestre Agenor deu os primeiros passos na música, e a contínua

prática de tocar a sanfona, possam ter contribuído significativamente para a manutenção de suas recordações.

O vínculo de mestre Agenor com a música folclórica piauiense também propiciou seu envolvimento com as pesquisas focadas nesta arte, permitindo-lhe o contato com um novo e largo processo de aquisição de conhecimentos. Essa nova forma de conhecer, e geral conhecimento, teve seu início quando o então graduando Agenor Abreu, teve aulas com o folclorista Noé Mendes, bastante consagrado na região. O Mestre relata que em umas de suas aulas, estes estavam conversando sobre a música tradicional do estado e o aluno apontou que a cultura que o Professor Noé estava abordando em aula, ainda se mantinha viva na região de Currealinhos, local onde cresceu. Estes então começaram a viajar justos para esta localidade, a fim de registrar as canções e os mestres do interior que ainda se mantinham em atividade. Com o falecimento do professor, mestre Agenor seguiu “voou” solo enquanto pesquisador. Esta etapa de sua jornada profissional se desenvolveu sem o apoio e o amparo de órgãos de fomento à cultura ou à pesquisa, haja vista que o auxílio que antes era destinado ao Noé Mendes não foi redirecionado para seu companheiro de estudos.

A investigação desenvolvida por mestre Agenor e Noé Mendes centrou-se nos mestres e no repertório do interior do estado do Piauí. Posteriormente, nosso entrevistado seguiu coletando informações sobre as danças tradicionais piauienses. Esse levantamento deu suporte à produção de três CDs e de um DVD. O material, conforme apontou o mestre Agenor, teve circulação local, nacional e chegou a ser enviado para interessados na Europa. Além dessa produção, mestre Agenor e seus grupos, Forró de Candeeiro e Dandiê, fizeram diversas apresentações que divulgaram a musicalidade e as danças típicas do estado. Seus grupos e suas produções receberam atenção da mídia, sendo contemplados com reportagens em jornais impressos, digitais, e programas de televisão. Assim, os dados coletados nos estudos de mestre Agenor tiveram ampla circulação e atingiram um público variado.

Ao analisarmos a trajetória de Mestre Agenor, é possível perceber os diferentes caminhos educacionais que este trilhou em sua jornada de formação. Este percorreu os processos de aprendizagem informal, que lhe deram subsídios não apenas para sua

formação como músico, mas como pesquisador e educador musical. Com o contato com o ensino formal, o mestre pode aprofundar seus conhecimentos musicais, tanto práticos, como pedagógicos. O ensino formal, todavia, não o afastou da cultura popular e da aprendizagem informal que seguiu presente em sua vida no aprofundamento dos conhecimentos do pífano e no aprimoramento de sua técnica na sanfona, haja vista que não havia professor destes instrumentos no curso de graduação que cursou.

Tendo vista o exposto até o momento, e apoiados nos conceitos de Gomes e Hansen (2016), compreendemos que mestre Agenor Abreu deve ser considerado um intelectual mediador de seu tempo. Porque o músico piauiense produz conhecimento e busca colocar bens culturais em contato com um público amplo, formado por diferentes atores sociais. Mestre Agenor comunica ideias da área de cultura e tem formado o público que lhe prestigia. Essas atividades desenvolvidas pelo artista estão ligadas à intervenção político-social, tendo em vista que, além de o músico ser funcionário público, a maior parte de seus projetos foi financiada pela ação do Estado.

Conforme aponta Sirinelli (2003), um intelectual se define como “herdeiro”, condição que esteve presente nas narrativas de mestre Agenor. Este, por sua vez, apontou que aprendeu com os mestres do interior a cultura do estado e que, no momento, só ele possui o conhecimento do repertório tocado por esses artistas. Com o intuito de difundir e preservar, Agenor de Abreu busca ensinar seus saberes aos mais jovens. O mestre centra sua busca na transmissão dessas culturas em três pontos: as aulas que ministra; as apresentações artísticas que fez e faz; no registro de parte de seus conhecimentos no formato de CDs, e um DVD; e no método de ensino do pífano. Gomes e Hansen (2016, p.12) vão ao encontro dos apontamentos de Sirinelli (2003), destacando que os processos de formação e aprendizado dos intelectuais ocorrem em conexão com outros agentes sociais, organizações e instituições que possuem interesses e projetos que visam o entrelaçamento entre cultura e política.

Juntamente com Sirinelli (2003), entendemos que o meio intelectual se configura em um mundo estreito, no qual laços são formados em vários ambientes, a exemplo de academias, revistas, conselhos editoriais; e como se vê nesta pesquisa, nos encontros dos

sujeitos que participam das culturas tradicionais. Esses contatos entre as pessoas são chamados por Sirinelli de “redes” (Sirinelli, 2003, p. 248).

Apoiados em Gomes e Hansen (2016) e Sirinelli (2003), compreendemos que as redes nas quais mestre Agenor esteve imerso lhe forneceram apoio para o desenvolvimento de suas ações culturais e educativas. Estas, focadas na legitimação de conteúdos ligados à música piauiense.

Mestre Agenor e sua relação com a docência

O início do envolvimento de mestre Agenor com a docência ocorreu de forma despreziosa. O músico atuava como marceneiro na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro quando resolveu começar a tocar para os alunos e alunas da instituição. Num segundo momento, mestre Agenor passou a incorporar os discentes na prática musical. Conforme relatado por ele mesmo, essas crianças e adolescentes possuíam habilidades musicais:

[...] os meninos especiais, eles eram muito bons de ritmo, aí ensinei ritmo pra eles, triângulo, ganzá, zabumba. Formou um grupozinho, já tocava algumas coisas; aí no São João nós começamos a tocar a festa junina na escola (Abreu, 2021b, p.2).

As ações do funcionário chamaram a atenção dos coordenadores do projeto e o “marceneiro” foi convidado oficialmente a atuar como docente. Conforme relato do Mestre, à época o ingresso neste ramo da atuação pública ocorria via convite dos gestores. A inserção por concurso público ocorreu muitos anos mais tarde, apenas em 2006.

O grupo formado pelo então professor Agenor Abreu participou de diversos festivais na cidade de Teresina e foi selecionado para representar o Piauí no “Festival Arte Sem Barreira”, realizado em Brasília (DF) em 1980. Em uma das entrevistas, mestre Agenor comentou, para nossa surpresa, que seus alunos da Escola Ana Cordeiro chegaram a tocar com Luiz Gonzaga. Mestre Agenor trouxe em suas falas detalhes inusitados desse encontro entre seus discentes e o Rei do Baião:

[...] o diretor arrumou a mesa toda bem bonitona, tudo e... pra esperar o Luiz Gonzaga. Aí eu fiquei com os meninos tocando lá de baixo do pé de manga [...]. Aí o Luiz Gonzaga chegou. O rapaz que estava com a sanfona saiu, o Luiz Gonzaga sentou já. [...] Aí o Luiz Gonzaga pegou a sanfona lá. Aí falou para o zabumbeiro Agnelo: "olha, olha, eu vou tocar um xotezinho aqui, você começa meio [faz sinal de cautela], vai entrando devagarzinho até você entrar no ritmo" [...]. Aí o Agnelo disse: "cê tá por fora, véio! Cê tá por fora, véio!" [risos] o Luiz Gonzaga "rapaz, eu tô por fora?". [Agnelo] "Tá... cê, tá por fora, tá por fora. Olha o professor aqui, nós toca forró aí, nós toca suas música tudim, óh". Ele sabia quem era o Luiz Gonzaga. Mas esse Luiz Gonzaga, rapaz, quase morre de sorrir, quer dizer; "cê tá por fora, véio! Tá por fora!". Ai o outro, o João de Deus, que estava tocando no reco-reco, aí o João de Deus disse pro o Luiz Gonzaga: "não, não ligue para ele não, óh, óh..."[faz gesto indicando que o menino é doido] aí fez assim para o Luiz Gonzaga. [...] Aí o Luiz Gonzaga tocou o xote "vem boiadero que a noite já vem" (Boiadeiro/Cigarro De Paia, composição de Luiz Gonzaga). Aí cantou com ele, ele [Agnelo] entrou certinho. [O Luiz Gonzaga disse] "Rapaz, você é bom mesmo?", [e o Agnelo responde] "Não, pode tocar. Eu mais meu professor nós toca é forró, toco forró é a noite toda óh", aí o Luiz Gonzaga sorriu, rapaz. (Abreu, 2021b, p.3).

Pelos relatos de mestre Agenor, pudemos perceber que, apesar da significativa e consolidada fama do cantor e compositor Luiz Gonzaga, os músicos não se intimidaram ao tocar para e com o Rei do Baião. Aparentemente, os meninos não tietaram Luiz Gonzaga, mas o trataram respeitosamente; entretanto, como um músico do grupo. E assim continuaram executando o repertório da mesma forma de antes da chegada do nacionalmente conhecido Luiz Gonzaga. Não temos aqui como saber o que pensou e sentiu Luiz Gonzaga naquele momento. Mas é possível que o episódio tenha sido uma experiência enriquecedora para todos os presentes: alunos, professores, plateia e o grande sanfoneiro.

Os relatos compartilhados por mestre Agenor destacam o valor que este deu (e ainda dá) à uma educação musical inclusiva e de seu reconhecimento do potencial de cada aluna e aluno, independentemente de suas condições. Por meio de suas falas é possível identificar que o momento vivenciado com Luiz Gonzaga não demonstrou apenas as habilidades musicais das alunas e alunos, mas também ressaltou o papel da música como ferramenta para transcender barreiras e aproximar pessoas diferentes

A atuação como professor em uma escola de educação especial rendeu a mestre Agenor outro convite, desta vez para atuar com crianças em situação de rua. O projeto foi idealizado pela então primeira-dama do estado, Dona Florisa Silva (1922-2022), esposa do governador Alberto Tavares Silva (1918-2009), duas vezes governador do Piauí (1971—1975; e 1987—1991). Conforme relato do mestre, Dona Florisa teve bastante dificuldade de conseguir um professor que quisesse trabalhar com o público formado por menores carentes. Foram diversos convites até obter o aceite de mestre Agenor

O professor contou que iniciou atuando no quartel do bairro Promorar, em Teresina, capital do Estado. Lá, já havia alguns instrumentos: saxofone, guitarra e bateria. Contudo, Dona Florisa queria formar um grupo de flauta doce e um coral (Abreu, 2021b). É importante destacar que a flauta doce é um instrumento muito utilizado na iniciação musical, por ser mais acessível financeiramente e de fácil manutenção (Weiland; Sasse; Weichselbaum, 2010); e, acrescentamos aqui, por não demandar muita capacidade pulmonar dos aspirantes a flautistas. Segundo Amato (2007), a prática coral é de fácil acesso porque cada aluno possui o próprio instrumento, além do que a flauta doce tem potencial para promover a integração entre pessoas de realidades socioeconômicas e culturais distintas. É possível que a então primeira-dama tenha acreditado, à época, que essas modalidades do fazer musical seriam mais exequíveis aos futuros alunos de Agenor de Abreu.

O músico relatou que teve um relacionamento agradável com as crianças desde o início das atividades. Tendo em vista o bom desempenho das aulas, e o fato de o coordenador do projeto ter precisado se ausentar de suas funções, mestre Agenor ocupou o cargo. Apesar da excelência do trabalho realizado, o projeto não durou muito, pois logo houve troca de governo e o projeto idealizado por Dona Florisa foi descontinuado. Por isso, mestre Agenor voltou a atuar somente na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro.

O sucessor do governador Alberto Tavares Silva foi Dirceu Mendes Arcoverde (1925-1979), que governou o Piauí entre 1975 e 1978. Silva e Arcoverde pertenciam ao mesmo partido político, a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e foram indicados pelos militares que governavam o Brasil (Rodrigues, 2018). É possível que mesmo

compartilhando similaridades no que tange à visão política, o novo governo estadual não teve interesse em seguir com as aulas de música, pois as atividades estavam muito associadas à gestão anterior, exibindo uma espécie de “carimbo” com a marca de Dona Florisa e de seu marido. Cabe destacar também que o governo de Dirceu Arcoverde cogitou construir um abrigo para a população de rua de Teresina, que seria construído a sete quilômetros da capital. Entretanto, a proposta não se concretizou, mas apontou para os ideais higienistas da gestão do governador ligado à Arena (Monte, 2010). Assim, é possível inferir que a gestão de Dirceu Arcoverde tinha propostas diferentes no que refere às políticas públicas voltadas para a população em situação de rua; iniciativas não alinhadas com as de Alberto Tavares Silva. Esses fatores – o “carimbo” da gestão anterior e desalinhamento de propostas – podem ser os dois motivos que levaram à interrupção das ações de Dona Florisa.

Ao longo das quase cinco décadas de atuação como docente, mestre Agenor formou diversos grupos com seus alunos, que se dedicaram a um repertório variado: pagode, samba, swingueira, canções folclóricas, e outros. Entre os grupos, aquele que mais obteve reconhecimento local foi a Banda de Pífanos de Teresina, que conseguiu o apoio da Prefeitura de Teresina para financiar seu projeto de ensino.

O envolvimento de Agenor de Abreu com o pífano e, posteriormente, com a Banda de Pífanos, teve início por meio dos estudos que o mestre realizou no interior do estado, juntamente com o professor Noé Mendes. O contato com os pifaneiros mais antigos proporcionou a mestre Agenor o anseio de difundir a arte entre os jovens da periferia de Teresina. Seu intuito consistiu em possibilitar que crianças e jovens de baixa renda tivessem acesso a uma atividade cultural. Com o projeto de ensino, o músico também procurou incentivar o contato com o pífano, instrumento vinculado à cultura nordestina, e que segundo o mestre, estava se perdendo no interior do estado devido ao falecimento dos mestres mais idosos.

Essa relação com o ensino vai além da necessidade de sustento. Percebe-se que mestre Agenor compreendia sua profissão quase como uma missão de vida, uma forma de dar à sociedade um retorno daquilo que recebeu ao longo de décadas de estudos. Este senso de retribuição fica evidenciado na seguinte fala:

[...] eu quero deixar assim alguma coisa, né ?! [...] já que eu tive a oportunidade de aprender com aqueles mestres lá [...]. Porque se não for assim, acaba, né?! Que essas coisas não têm em livro não. Essas coisas que eu aprendi foi tudo na vivência (Abreu, 2021a, p. 13).

Pelo relato de mestre Abreu, é possível perceber uma significativa consciência do papel da Educação como processo que possibilita salvaguardo de saberes. É ensinando as próximas gerações que conhecimentos são perpetuados. Os pensamentos de mestre Agenor convergem com os trazidos por Libâneo (2010, p. 73) que esclarece que a educação é “(...) uma prática ligada à produção e reprodução da vida social, condição para que os indivíduos se formem para a continuidade da vida social”. O autor segue apontando que é imprescindível que os adultos transmitam seus conhecimentos para as próximas gerações, haja vista que estes foram adquiridos ao longo de décadas, séculos, milênios, e são, em maior parte, fruto do acúmulo das vivências de diversas gerações (Libâneo, 2010).

Considerações finais

Ao refletirmos sobre a formação do mestre da cultura popular Agenor Vieira de Abreu como músico e sua atuação como docente, foi possível identificar que suas práticas como professor são resultado de suas vivências e atividades ao longo de sua formação pessoal e iniciativa profissional. Os elementos presentes na infância e juventude do músico, bem como, os saberes adquiridos em um contexto formal de ensino, fazem-se presentes na atuação dele enquanto professor. Isso significa que Agenor de Abreu não é apenas um transmissor de conhecimentos, mas um sujeito que construiu a própria identidade e saber a partir de experiências e interações com a sociedade, com suas alunas e alunos, seus colegas de profissão e os locais onde lecionou. Mestre Abreu, ao longo do desenvolvimento da profissão de músico, foi selecionando os recursos pedagógicos que julgou mais pertinentes, tendo em vista a realidade social em que atuou e seu perfil enquanto docente.

Após a análise dos relatos de mestre Agenor, é possível compreender que as entrevistas são uma ferramenta importante para a compreensão da história, pois os relatos obtidos fornecem uma fonte relevante de informação sobre culturas, tradições e eventos

históricos que não foram registrados por meio de outras abordagens epistêmicas. A análise destas falas também permite entendimento mais amplo dos saberes e pensamentos de pessoas comuns, que muitas vezes não são retratados em documentos governamentais ou em pesquisas acadêmicas. É importante que essas informações sejam coletadas, analisadas e preservadas, a fim de garantir que as histórias não se findem juntamente com as pessoas que as viveram.

Destacamos, todavia, que trazemos aqui uma análise das memórias de Mestre Agenor, estas por sua vez não consistem na ‘verdade’ acerca dos fatos ocorridos, mas sim, na percepção e interpretação do músico acerca dos momentos que vivenciou. Seguindo as ideias de Chartier, entendemos que as memórias de Agenor são uma representação do passado feito no presente. Isto, entretanto, não diminui sua relevância como saber, haja vista que a memória do Mestre é uma forma de expressar e preservar a sua identidade, os seus valores e as suas tradições. Suas lembranças são uma construção simbólica que expõem o seu papel e a sua importância em seu meio sociocultural.

Após a análise dos documentos que compõem este artigo, defendemos que Mestre Agenor é um intelectual vindo das classes populares, ligado à cultura folclórica piauiense. Agenor focou suas ações na criação e mediação da arte local, fazendo-a chegar a um público amplo e variado. Enquanto docente, este intelectual transformador buscou legitimar conteúdos focados na música local, ligada ao campo.

Destacamos também que compreendemos que o intelectual atingiu seus feitos amparado em sua rede de sociabilidade, composta por pessoas diversas, familiares, amigos, vizinhos, alunos, colegas de profissão, políticos e o público que lhe acompanhou. Os relatos de Mestre Agenor evidenciam que os seres humanos se constroem enquanto agentes sociais dentro de seus contextos socioambientais. Neste contexto, as redes em que estamos inseridos e amparados são fundamentais para dar suporte no processo de construção de nossas identidades pessoal e profissional.

Esperamos que as reflexões e apontamentos acerca do envolvimento de mestre Agenor com a música, com a docência e com a pesquisa inspirem outros jovens músicos, professores e pesquisadores a se voltarem à arte das localidades onde cresceram e viveram. Gostaríamos também que estes dados fomentassem debates nos cursos de

formação de professores de música acerca de uma inserção real da arte local no currículo, para que recebam o mesmo reconhecimento e prestígio que o repertório vindo de outros estados e países.

Referências

- ABREU, Agenor. Entrevista. Entrevista em modo remoto concedida à Camila Betina Röpke. Teresina, 15 de abril de 2021a.
- ABREU, Agenor. Entrevista. Entrevista em modo remoto concedida à Camila Betina Röpke. Teresina, 01 de maio de 2021b.
- ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 155–202.
- ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Educação musical não-formal e atuação profissional **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 13, 49-56, set. 2005.
- CASCUDO, C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- GOHN, M. G. **Educação não formal e o educador social**: atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010.
- GOMES, A. DE C.; HANSEN, P. S. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, A. DE C.; HANSEN, P. S. (Org.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016. p. 7–37.
- GROVE. **Dicionário Grove da Música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.
- HANNA, P.; MWALE, S. “Não estou com você, mas estou...”: entrevistas face a face virtuais. In: BRAUN, V.; CLARKE, V.; GRAY, D. (Org.). **Coleta de dados qualitativos**: um guia prático para técnicas textuais, midiáticas e virtuais. Petrópolis: Vozes, 2019. p. 297–315.
- JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e pedagogos para quê?** 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MONTE, R. L. **A cidade esquecida**: (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. 2010. 237 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

PERES, Juliana de Moraes et al. Resiliência e educação musical erudita: estudo em projeto social com jovens de periferia. **Psicol. educ.** [online]. 2018, n.46, p.61-70.

RODRIGUES, M. M. **Entre comemorações cívicas e lutas pela construção da memória**: a política cultural do governo Alberto Silva. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

SIRINELLI, J.-F. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231–269.

WEILAND, R.; SASSE, Â.; WEICHSELBAUM, A. S. **Sonoridades brasileiras**. Curitiba: DeArtes, 2010.

Wille, R. B.(2005). Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, 13,39-48.

YIN, R. **Pesquisa qualitativa**: do início ao fim. Porto Alegre: Penso, 2016.