

O ensino do violão para iniciantes dialogando com o modelo artístico aberto de musicalização: estratégias possíveis

Fábio Carrilho Santos Barros
Universidade de São Paulo
fabcarrilho10@gmail.com

Resumo: Neste artigo, comentarei sobre a pesquisa realizada como trabalho de conclusão de curso da minha graduação. Meu objetivo foi apontar possíveis estratégias pedagógicas a serem realizadas em aula individual de violão para iniciantes orientadas pelo modelo artístico aberto de musicalização. O foco esteve no desenvolvimento inicial do aluno, trabalhando de maneira ativa, criativa e reflexiva as diversas possibilidades sonoras e expressivas deste instrumento, assim como as questões técnicas envolvendo sua prática, os assuntos de ordem teórica, a escuta e a construção de um pensar musical artístico.

Palavras chave: Violão; modelo artístico aberto; metodologias de ensino.

Introdução

A grande maioria dos métodos violonísticos contemporâneos para iniciantes ainda indica poucas alternativas de atividades que fujam do âmbito do desenvolvimento instrumental. A composição e a improvisação, por exemplo, são sistematicamente deixadas de fora, assim como o tocar de ouvido e a exploração de sonoridades não-convencionais, inclusive em métodos que trazem estudos com sonoridades mais “modernas” e próximas da música contemporânea.

A onipresença da notação tradicional em partitura e do tempo métrico, ambos atuando como pré-requisitos para a realização das atividades musicais, é outra característica. Uma crítica importante diz respeito à organização dos métodos em si, pensados normalmente de maneira fechada, de modo que o estudante tenha que realizar todo o seu percurso para atingir determinadas habilidades. Os autores, com algumas exceções, não explicitam a possibilidade de diálogo de seus métodos com outros tipos de materiais ou vislumbram a transformação de seu conteúdo pelos professores, de modo a adaptá-lo de acordo com as características individuais de cada aluno e de seus interesses.

Podemos dizer que a concepção de ensino do violão para iniciantes descrita nesses moldes está bastante distante das propostas contemporâneas de musicalização que tem como base o desenvolvimento artístico atrelado ao do ser humano e a abertura pedagógica. O respeito pelos interesses do aluno, a constante reflexão, o diálogo e a estimulação das capacidades criativas e da experimentação, com o educador proporcionando experiências musicais de naturezas diversas de modo entrelaçado, evitando metodologias estáticas e pré-definidas, são algumas de suas características.

Modelo Artístico Aberto

A expressão “modelo artístico aberto” foi utilizada por mim para agregar dois conceitos que compõem a minha fundamentação teórica: o “modelo artístico” e as “pedagogias abertas”. Ambos formam o alicerce do pensamento pedagógico-musical do Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), instituição fundada em 1995 pelas educadoras Violeta Hemsy de Gainza (Argentina), Carmem Méndes (Costa Rica) e Gloria Valencia (Colômbia). Atualmente, o FLADEM reúne educadores musicais de dezoito países da América Latina e diversos de seus autores associados compartilham diretamente das ideias envolvidas nos conceitos de “modelo artístico” e das “pedagogias abertas”, desenvolvidas principalmente nos trabalhos de Gainza, como Teca Alencar de Brito, Marisa Fonterrada e Alejandro Simonovich. A partir do “modelo artístico aberto” defendido pelo FLADEM, busquei traçar relações com o trabalho de autores não ligados à esta instituição, inclusive de épocas anteriores ao surgimento deste movimento latino-americano, porém alinhados, em alguma medida, com tal pensamento pedagógico-musical, como Hans-Joachim Koellreutter, Jean Piaget, François Delalande, Murray Schafer e Pierre Schaeffer.

No âmbito da educação instrumental, Gainza (1988, p.116) argumenta que a educação tradicional se concentrou intensamente no ensino da técnica, com duas obsessões fundamentais: como proceder para ler a música escrita e, depois, como proceder para poder executá-la. Este processo seria realizado de “fora para dentro” e o professor contemporâneo, neste contexto, deveria ter como objetivo o processo educativo-musical

inverso, realizado “de dentro para fora”, buscando resgatar e integrar os aspectos musicais e individuais que foram descuidados na educação tradicional.

“A educação musical tradicional geralmente concebia os seres humanos como máquinas decodificadoras de uma linguagem escrita e dedicava a maior quantidade de sua energia a decifrar as notas para que fosse possível transferi-las para o instrumento. Desse modo, as pessoas funcionavam num nível mental muito pobre, embora fossem treinadas e chegassem a ser excelentes leitores (...)” (GAINZA, 1988, p. 116).

Segundo Simonovich (2009), o modelo artístico seria o mais adequado, porque significaria trabalhar a música a partir da música, construindo conhecimentos por meio de um fazer sensível e inteligente, com as reflexões e fundamentos teóricos tendo como base as experiências vivenciadas pelo aluno, diferenciando-se de um fazer meramente empírico (SIMONOVICH, 2009, p.20).

Entre as estratégias possíveis de serem utilizadas dentro do modelo artístico aberto, podemos citar a improvisação, a composição e o tocar de ouvido inseridos em um contexto musical plural, não restrito apenas a modelos, regras ou fazeres musicais consagrados (tonalismo, modalismo, sistema temperado). O uso de técnicas e elementos da música contemporânea para desenvolver a criatividade sonora, tanto em improvisações quanto composições, é um recurso recorrente na metodologia de compositores-pedagogos como John Paynter, Pierre Schaefer e Koellreutter. A utilização de sons que fogem do universo do sistema temperado, percussivos, ruídos e toda a sorte de efeitos é algo que isenta o aluno de possuir habilidades musicais prévias, tornando a experiência musical acessível desde os primeiros contatos com o instrumento.

O “modelo artístico” faz parte do conceito das “pedagogias abertas”. Gainza afirma que a pedagogia musical aberta teria surgido como uma resposta à situação da educação musical latino-americana no final do século XX, que, em pleno liberalismo, rendera-se ao fascínio pelas modas e modelos educativos que vinham se multiplicando desde a década de 80 (GAINZA, 2012). As relações entre reflexão e prática nos territórios da educação, principalmente na área de artes, teriam se enfraquecido à medida em que se fortaleceram o

enfoque condutivista e a pesquisa educativa, que passou a ser considerada como a mola mestra da eficiência (GAINZA, 2012).

Um dos pilares do pensamento que envolve a abertura pedagógica é a negação de estruturas curriculares rígidas e de procedimentos de ensino planejados de maneira a não considerar os interesses individuais dos alunos. Para a educadora Teca Alencar de Brito, a abertura pedagógica significa não se vincular a modelos, sem, no entanto, ignorá-los, implicando ampliar a visão do educador, o qual deveria discernir entre o aceitável e o descartável (BRITO, 2012).

Estruturação do trabalho

Nesta pesquisa, fiz um breve histórico do violão moderno, comentando características deste instrumento, a sistematização da sua técnica e os territórios musicais em que ele está inserido, tanto na música de concerto como na popular. Apresentei um item dedicado ao violão no Brasil, comentando sua história no país e suas diversas vertentes. Também analisei métodos representativos de violão para iniciantes produzidos a partir da década de 1960, nacionais e estrangeiros, apontando suas peculiaridades, os principais assuntos trabalhados e as suas diferenças de abordagem em relação aos métodos de épocas anteriores.

Entre os métodos analisados, estão os seguintes títulos: “Estudo programado de violão – vol.1”, de Pedro Cameron (CAMERON, 1978); “Serie didactica para guitarra – 4 cuadernos”, de Abel Carlevaro (CARLEVARO, 1966, 1969a, 1969b, 1974); “20 clases para aprender música tocando guitarra”, de Irma Constanzo (CONSTANZO, 2006); “Guitarra y Educación Musical”, de Hector Farias e Jorge Martinez Zarate (FARIAS & ZARATE, 1987a, 1987b, 1987c); “A jugar y cantar con guitarra”, de Violeta Gainza e Eva Kantor (GAINZA & CANTOR, 1968a, 1968b, 1968c, 1968d); “O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças”, de Silvana Mariani (MARIANI, 2009); “New dimensions in classical guitar for children”, de Sonia Michelson (MICHELSON, 1991); “Iniciação ao violão”, de Henrique Pinto (PINTO, 1978); “Mi primer libro de guitarra”, de Jorge Martinez Zarate (ZARATE, 2005).

A partir daí, desenvolvi quatro possíveis estratégias de aulas que dialogam com o modelo artístico aberto, seguido de relatos de sua aplicação prática com alunos. São elas: “Siga o mestre”, um jogo de improvisação para dois violonistas inspirado no jogo “O Palhaço”, de Koellreutter; “Movimentos Combinados” e “Desenhos flutuantes”, que trabalham a composição por meio de desenhos inventados de mão esquerda e paralelismos; e “Ritmo passo-a-passo”, que aborda a improvisação e a composição dentro de uma lógica percussiva. A seguir, apresento o relato de uma delas: “Movimentos combinados”.

“Movimentos combinados”

Na literatura violonística do século XX, é comum encontrar estudos e obras cujos materiais musicais são derivados da combinação de dedos da mão esquerda e da sua respectiva disposição sobre as cordas e a posição da escala. A natureza estrutural deste tipo de construção musical é “matemática”, porém simples, já que as combinações¹ possíveis de utilização dos quatro dedos da mão esquerda são poucas, e o resultado musical pode proporcionar sonoridades instigantes e repletas de dissonâncias. Entre as diversas peças que foram construídas parcial ou integralmente seguindo este raciocínio, é possível citar os Estudos 1 e 3 e os Prelúdios 2 e 3, de Villa-Lobos; os Estudos Simples 7, 11 e 12, de Leo Brouwer e os Microestudios 2 e 4, de Abel Carlevaro (VILLA-LOBOS, 1990; BROUWER, 2006; CARLEVARO, 1992).

Na figura 1, esta lógica composicional é ilustrada por meio de um trecho do Microestudio 2, de Abel Carlevaro (1992). Este é um estudo de simples execução, que utiliza um dedilhado básico de mão direita *p*, *i* e *m* tocado em tercinas enquanto a mão esquerda explora combinações dos dedos 3-2 e 4-1 recaindo sobre duas cordas contínuas seguidas por uma corda solta (dedo *a*). A complexidade da sua notação, no entanto, não condiz com a dificuldade para se tocar a mão esquerda, que se resume em duas “combinações” básicas que se deslocam verticalmente na primeira posição, formando os desenhos da figura 2.

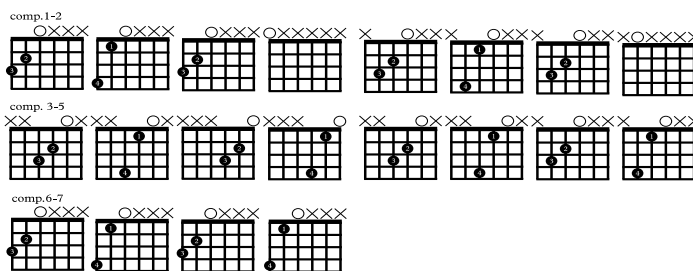
¹ Na contagem do número de combinações, a ordem em que os elementos são apresentados não é levada em conta. Já nas permutações, a ordem dos elementos é considerada. Para combinações de dois dedos, por exemplo, são seis possibilidades (12, 13, 14, 23, 24, 34), enquanto para combinações de três dedos são apenas três (123, 134, 234).

FIGURA 1 – Microestudio II (comp.1-8)



Fonte: CARLEVARO, 1992

FIGURA 2 – Microestudio II (comp.1-7):
notação por diagramas de acordes



Fonte: próprio autor

A ideia desta estratégia é realizar o processo de “dentro para fora”, com o professor trabalhando com o aluno de modo que ele venha a compor seu próprio estudo a partir de desenhos inventados que utilizem combinações aleatórias de dedos da mão esquerda. O

aluno realizaria experimentações sonoras e improvisações que serviriam de base para que ele tomasse decisões acerca do conteúdo musical da peça, das técnicas envolvidas e dos recursos expressivos de interpretação. Também seriam discutidos assuntos de ordem teórica aproveitando os ensejos surgidos ao longo do processo criativo.

Experiências práticas: Álvaro

Álvaro (nome fictício) tem 10 anos e estuda violão comigo há dois anos em uma escola de música em São Paulo, onde frequenta, paralelamente às aulas de instrumento, também aulas de musicalização. É muito interessado em música, dedicado e, tecnicamente, possui boa habilidade de mão direita, tanto para arpejos simples, ritmos básicos de acompanhamentos e dedilhados de melodias, e também de esquerda, conseguindo tocar notas na primeira posição, inclusive identificando-as na partitura, e alguns desenhos de acordes sem pestana.

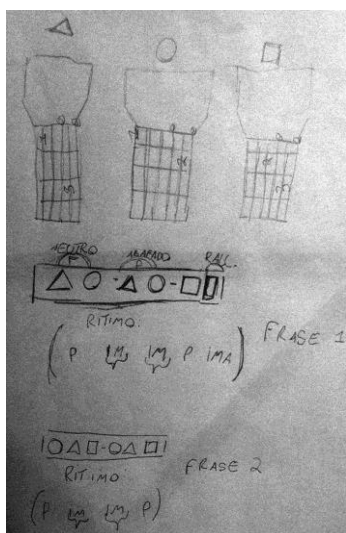
Comecei explicando o que seriam as combinações de dedos de mão direita. Sugeri a ele que explorasse, de maneira descompromissada, possíveis combinações de dedos na montagem de desenhos de acordes, aos pares ou em trios. Após esta fase de exploração, pedi a ele que elencasse os seus desenhos favoritos e que os anotasse em diagrama de acordes, atribuindo uma cifra inventada a cada um deles. Sobre esses acordes, pedi que improvisasse possibilidades de fórmulas de dedilhados ou tipos variados de ataques de mão direita, utilizando rítmicas variadas.

Entramos então na fase de “montagem” da composição. Sugeri a ele que explorasse diferentes sequências com os desenhos elencados e que, posteriormente, escolhesse aquela que mais lhe agradasse musicalmente, anotando-a por meio das cifras inventadas. Com este trecho musical montado, o instiguei a explorar sonoridades, por exemplo, variando o timbre, a dinâmica e o andamento. Repetimos todos os procedimentos anteriores, não necessariamente na mesma ordem, para que Álvaro construísse um novo trecho musical.

Na figura 3, apresento o manuscrito dos desenhos e as cifras que Álvaro inventou para cada um deles: um triângulo, um círculo e um quadrado. Abaixo, dentro do retângulo, Álvaro anotou a estrutura da primeira sequência de desenhos, composta por triângulo-

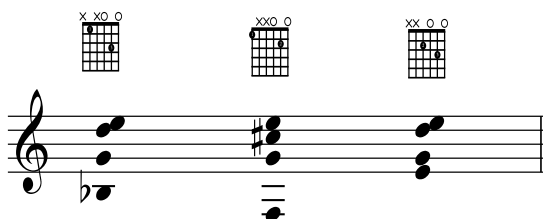
círculo-triângulo-círculo-quadrado-quadrado, chamada de frase 1. A digitação de mão direita previa o uso dos dedos *p*, *i*, *m* e *a*, e foi anotada abaixo da frase 1. Sobre os dois primeiros desenhos, Álvaro fez anotações sobre o timbre utilizado (“neutro”) e também sobre a dinâmica, marcando “*f*” para indicar “forte”. Nos dois seguintes, ele marcou “abafado” para se referir ao timbre mais doce. No final da frase 1, o *rallentando* aparece na indicação “*rall*”. As indicações da frase 2, na parte inferior da página, foram estruturadas de maneira similar. Na figura 4, apresento os desenhos de mão esquerda escolhidos e suas notas correspondentes.

FIGURA 3 – Manuscrito da partitura gráfica



Fonte: próprio autor

FIGURA 4 – Desenhos escolhidos e notas correspondentes



Fonte: próprio autor

Este estudo logo foi decorado pelo Álvaro, o que facilitou trabalharmos aspectos técnicos. Por fim, gravei-o tocando e escrevi a música em notação tradicional, conforme mostra a figura 5. Como “lição de casa”, propus ao Álvaro que analisasse a partitura, o que serviria para revisar diversos conceitos musicais trabalhados. Esta atividade consumiu três aulas de instrumento, mas não de maneira integral. Optei por conduzi-la paralelamente a outras que vínhamos trabalhando, dedicando a ela de 20 a 30 minutos de uma aula que dura 50, para mantermos a variedade de assuntos.

FIGURA 5 – Estudo “movimentos combinados” em notação tradicional

Estudo

Álvaro
(10 anos)

Andante

Più mosso

Tempo I

rall.

Fonte: próprio autor

Considerações finais

O ensino individual de violão para iniciantes, tanto no formato observado em métodos violonísticos pós-1960 quanto nas metodologias adotadas por professores em aulas, ainda está atrelado, em diversos aspectos, a uma visão pedagógico-musical bastante tradicionalista. O modelo artístico aberto defendido pelo FLADEM e o trabalho de autores alinhados a ele apontam caminhos para uma proposta pedagógico-musical que difere radicalmente da que é seguida na maioria das escolas de música e conservatórios. No Brasil, as ideias deste modelo atualmente são colocadas em prática em pequena escala, seja em “oficinas de música” ou, de maneira individual e esparsa, por professores que compartilham deste pensamento.

Do ponto de vista da formação do professor, o modelo artístico aberto é algo extremamente exigente, pois, ao mesmo tempo em que pressupõe determinadas condutas de aula, não detalha como elas poderiam ser aplicadas em casos específicos, por exemplo, no ensino instrumental. Por ser uma proposta pedagógica ambiciosa quanto aos seus objetivos humanos e que foge da corrente principal, são raros os métodos voltados a instrumentos prevendo lições que dialogam com ela. No caso de métodos voltados para iniciantes, chega a ser algo quase inexistente, o que obriga os professores a desenvolverem suas próprias estratégias, algo que requer pesquisa, criatividade e dedicação constantes.

Sobre a estratégia descrita neste artigo, explorar a mecânica da mão esquerda é uma ferramenta extremamente útil para se desenvolver composições com iniciantes. A ideia de objeto sonoro desenvolvida por Pierre Schaeffer (1993) pode ser aplicada para categorizar os materiais musicais que este tipo de procedimento composicional gera, uma vez que não há nenhum tipo de pensamento escalar ou sistema harmônico envolvidos. Dentro deste raciocínio, a escuta é algo essencial para o fazer musical não se transformar em algo puramente geométrico. Os dedos, a partir de um raciocínio combinatório-espacial, conduzem a criação, porém o resultado sonoro deverá ser constantemente avaliado pelos ouvidos, que deverão guiar as decisões musicais a serem tomadas.

Referências

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreuter educador: o humano como objetivo da Educação Musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. *FLADEM – Fórum Latinoamericano de Educação Musical: Por uma educação Musical Latinoamericana*. In: Revista da ABEM v.20 n.28. Londrina: ABEM, 2012.

GAINZA, Violeta. *Estudos de pedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988

_____. *Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas*. In: Revista da Abem. Londrina, v.19, n.25, p.11-29, 2012.

SIMONOVICH, Alejandro. (org.) *Apertura, Identidad y Musicalización: bases para una educación musical latinoamericana*. BA: Foro Latinoamericano de Educación Musical - Argentina Asociacion Civil, 2009.

Métodos

CAMERON, Pedro. *Estudo programado de violão – Vol.1*. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1978.

CARLEVARO, Abel. *Serie didactica para guitarra: Cuaderno 1: escalas diatônicas*. Buenos Aires: Barry, 1966.

_____. *Serie didactica para guitarra: Cuaderno 2: técnica de la mano derecha*. Buenos Aires: Barry, 1969a.

_____. *Serie didactica para guitarra: Cuaderno 3: técnica de la mano izquierda*. Buenos Aires: Barry, 1969b.

_____. *Serie didactica para guitarra: Cuaderno 4: técnica de la mano izquierda. (conclusión)*. Buenos Aires: Barry, 1974.

CONSTANZO, Irma. *20 clases para aprender música tocando guitarra*. Buenos Aires: Melos, 2006.

FARIAS, Hector, ZARATE, Jorge Martinez. *Guitarra y Educación Musical: 1er. cuaderno*. Buenos Aires: Barry, 1987a.

_____. *Guitarra y Educación Musical: cuaderno de música de cámara*. Buenos Aires: Barry, 1987b.

_____. *Guitarra y Educación Musical Contemporanea: Sistema Audiovisual*. Buenos Aires: Barry, 1987c.

GAINZA, Violeta, KANTOR, Eva. *A jugar y cantar con Guitarra: Libro Preparatorio*. Buenos Aires: Codem, 1968a.

_____. *A Jugar y cantar con guitarra: Método de Guitarra Libro 1º*. Buenos Aires: Codem, 1968b.

_____ *A jugar y cantar con guitarra: Método de Guitarra Libro 2º*. Buenos Aires: Codem, 1968c

_____ *A jugar Y cantar con guitarra: Método de Guitarra Libro 3º*. Buenos Aires: Codem, 1968c.

MARIANI, Silvana. *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças*. Curitiba: Editora UFPR, 2009.

MICHELSON, Sonia. *New dimensions in classical guitar for children*. Pacific: Mel Bay Publications, 1991.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao Violão*. São Paulo: Ricordi, 1978.

ZARATE, Jorge Martinez. *Mi primer libro de guitarra*. 11 ed. Buenos Aires: Melos, 2005.

Obras

BROUWER, Leo. *Oeuvres pour guitare*. Paris: Editions Max Ech, 2006.

CARLEVARO, Abel. *7 Preliminary studies*. Heidelberg: Chanterelle, 1992.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos: collected works for solo guitar*. Paris: Editions Max Echig, 1990.