

Conhecimentos Necessários Para Formação de um Educador Musical que Utiliza o Violão Como Instrumento

Clésio Aderno da Silva
Colégio Militar de Campo Grande
musiclesio@gmail.com

Resumo: Neste trabalho serão abordados saberes necessários à prática docente de um educador musical, com destaque para os temas: Educação Musical, Professor de Instrumento e Educador Musical. Motivado pela carência de material bibliográfico que possa embasar o educador/professor de violão popular, apontando e sugerindo saberes pertinentes à sua prática, e ressaltar aspectos que possam contribuir para a didática do profissional de violão erudito – haja vista essa área ser mais bem estruturada didaticamente que a primeira – e considerando as duas vertentes de ensino de violão como equivalentes em nível de importância e relevância na educação musical do indivíduo e consciente de que a música é um complemento essencial em sua formação - não sendo, porém, a única ou a melhor - procuramos abordar o assunto de uma maneira ampla e geral inserida na educação como um todo. Desta forma, apresentamos, neste trabalho, saberes relevantes à prática docente de um profissional que utiliza o violão como instrumento. Ressaltamos que tais saberes não formam ou consistem uma regra ou metodologia de ensino, e sim, são frutos de pesquisas bibliográficas e de campo com acadêmicos de música e professores universitários.

Palavras chave: Musicalização, Professor de Instrumento, Ensino de Violão Erudito e Popular.

Educação Musical

A carência de material bibliográfico que possa embasar o educador/professor de violão popular, apontando e sugerindo conhecimentos pertinentes à sua prática, e ressaltar aspectos que possam contribuir para a didática do profissional de violão erudito – haja vista essa área ser mais bem estruturada didaticamente que a primeira – é algo este trabalho pretende fomentar e servem como motivação para esta pesquisa. Considerando as duas vertentes com a mesma importância na educação musical do indivíduo e conscientes de que a música é um complemento essencial em sua formação – não sendo, porém, a única ou a melhor – o assunto é abordado de uma maneira ampla e geral inserida na educação como um todo.

Educação: 1. Ato ou efeito de educar(-se). 2. Processo de desenvolvimento da capacidade física, intelectual e moral do ser humano. 3. Civilidade, polidez (FERREIRA, 2001, 251).

Partindo dessa definição do que é educação, sugere-se que educação musical pode ser entendida a contribuição feita com ou por meio da música para o desenvolvimento amplo das múltiplas capacidades do ser humano.

Com a música, aprendemos conceitos disciplinares, novas possibilidades sonoras, experimentar novas emoções, nova forma de linguagem e escrita, enfim, nova forma de conhecer o mundo. Por meio dela, podemos perceber fisiologia de movimentos do corpo humano, costumes sociais, respeito às diferenças étnicas, contexto histórico, além de proporcionar um autoconhecimento, em outras palavras, com a música ou por meio dela, indivíduos passam a compreender suas habilidades, dificuldades e sensibilidades. Isso vem a somar para a melhoria de nossa autoestima, autocontrole e relacionamento conosco e com o mundo ao nosso redor (CHAN; CRUZ, 2001). Através da música, podemos conhecer novas culturas, ser mais receptivos e mais críticos a novas expressões artísticas, desenvolver a criatividade e a inteligência.

É importante ao professor estar consciente de que a educação musical é um complemento na formação do indivíduo. Imprescindível é entendê-la como um campo sem fronteiras, com trânsitos inusitados. Ensinar aos alunos a contribuição que a música e o músico oferecem para a sociedade – e o quão são significativos – e mostrar a importância de outras áreas, com a mesma ênfase, também é papel da educação musical uma vez que esta não é a única ferramenta formativa que privilegia a emoção. Podemos encontrá-la em qualquer aspecto da vida. Será que o êxtase, a alegria ou a emoção de ter composto uma sinfonia ou ter feito um excelente recital é maior que a emoção ou contentamento da descoberta de um cientista ou de um esportista campeão?

Paulo Freire ressalta:

Não sendo superior nem inferior a outra prática profissional a minha, que é a prática docente, exige de mim um alto nível de responsabilidade ética de que a minha própria capacitação faz parte. (FREIRE, 1996, 144).

Reconhecer esses aspectos ajuda o educador a exercitar a humildade e sentir-se seguro para desempenhar, com maior êxito, a sua função.

De acordo com esta visão, a educadora musical argentina Violeta Hemsy de Gainza, afirma:

É fundamentalmente importante que em todos os países as autoridades educacionais sejam o suficientemente lúcidas para poder resgatar uma vez mais a música e colocá-la a serviço da educação, ou seja, do desenvolvimento integral do ser humano. (GAINZA,1998,113).

A educação musical deve ser profunda e abrangente. Profunda no sentido de não fazer dela somente o ato de ensinar a tocar, interpretar, apreciar ou aplaudir músicas, mas também relacioná-la com a vida, com o cotidiano do indivíduo. Abrangente no que concerne aos meios de apropriação da música: suas formas de expressão, linguagem, ritmo, harmonia, texto, contexto social, maneira de se ouvir, de reagir e de tocar determinadas músicas. Abrangente, também, no sentido de considerar relevantes os múltiplos lugares onde encontramos músicas, desde os considerados mais óbvios até os mais inusitados: teatros, escolas ou supermercados, por exemplo. Todos esses são ambientes onde pessoas estão ouvindo, se identificando, se influenciando e até se educando com diferentes expressões musicais.

A educação musical deve servir tanto às classes mais favorecidas quanto às menos. Neste sentido, Jusamara Souza afirma:

Tomar o campo do saber pedagógico-musical como absolutamente aberto, sem fronteiras, mas com horizontes, permitindo trânsitos inusitados e inesperados, articulações entre os diversos espaços escolares e não escolares, talvez seja o desafio que temos que enfrentar. (SOUZA, 2001, 91).

A ferramenta essencial que o professor de música tem para transmitir essa educação é a música, ou seja, é de extrema importância a competência na musicalização. O sucesso do trabalho partirá dos resultados sonoros que o educando realizará.

Gainza esclarece:

O objetivo específico da educação musical é musicalizar, ou seja, tornar um indivíduo sensível e receptivo ao fenômeno sonoro,

promovendo nele, ao mesmo tempo, resposta de índole musical. (GAINZA, 1998,101).

Partindo desta afirmação, observamos que a musicalização não acontece apenas em um ambiente escolar ou na presença de um professor. Ela pode se dar num programa de televisão, internet, vídeo ou por qualquer pessoa que possa transmitir conhecimentos musicais e estimule o ato de tocar, pois, segundo Gainza, é preciso sensibilizar o indivíduo e promover nele respostas musicais.

No entanto, é importante ressaltar que, para a musicalização se efetivar, não basta apenas o educador capacitado para a tarefa, mas também o indivíduo receptivo a tal proposta. Na prática, isso significa que um estudante de música praticará os exercícios propostos de acordo com a sensibilidade e receptividade do gênero musical de sua preferência. Partindo desse pressuposto, a Educação Musical é bem mais ampla e complexa do que comumente se aborda, podendo ser entendida como um fenômeno que se processa de maneira formal e informal... (OLIVEIRA, 1994, 28), nesse sentido, destaca-se a efetividade de trabalhos alternativos – como vídeo aulas ou mesmo sistemas de EAD. O fato é que esse tipo de educação não está ao alcance de todos e o professor continua sendo a melhor solução, com a vantagem de ser amigo, conselheiro, rigoroso, confiante e acompanhar o aluno em recitais, corrigir sempre, ser crítico e ser amável, enfim, ser humano.

Pesquisa realizada com acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música da UFMS propôs a seguinte pergunta:

Educação Musical significa?

- Comportamento adequado em concertos e embasamento crítico frente às inúmeras estéticas musicais?
- Contribuir para o desenvolvimento das capacidades intelectual, psico-social e física do ser humano ao ensinar música?
- O ensino de leitura musical, interpretação e postura, e ensino de um determinado instrumento executando música erudita?
- Todas as alternativas corretas?

O resultado foi:

Resposta a = não somou pontos.

Resposta b = 45%

Resposta c = 5%

Resposta d = 50%.

Com base nesse resultado e na literatura pesquisada, sugerimos que a educação musical eficiente se processa com equilíbrio entre a prática musical e os valores subjetivos contidos na música.

Professor de violão ou educador musical?

Já no século XVII, pensadores como Rousseau refletiam sobre qual a melhor maneira de formar um bom educador. Uma formação de professores que se desenvolve com deficiências pode ser considerada uma das principais causas de desistência para alunos iniciantes. Paulo Louzano, especialista em educação, aponta a deficiências com a formação dos professores e a falta de estrutura como principais agentes desmotivadores na continuidade dos estudos.

Um músico educador (ou professor de música) que administra sua formação contínua e investe em seu alto crescimento pedagógico, impulsionará um processo de sistematização à evolução das diversas práticas de ensino, extinguindo metodologias antiquadas e ultrapassadas. Dessa forma, conceitos surgem e se firmam, podendo, então, ser analisados e/ou discutidos. Este processo acaba por responsabilizar o profissional que objetiva a educação musical, no que se refere às renovações metodológicas, uma vez que fica evidenciada a necessidade da constante pesquisa e formação continuada.

De acordo com Philippe Perrenoud, as práticas pedagógicas mudam lenta, mas profundamente – adequando-se ao nível da instituição – tornam-se um ato coletivo e conduzem um projeto ou uma política; articulam-se mais facilmente com as práticas educativas dos pais, por meio de um diálogo equilibrado entre as famílias e a escola; atribuem maior importância à pesquisa, a saberes estabelecidos fora de uma experiência prática de outros métodos; direcionam-se a um planejamento didático mais flexível, negociado com os alunos, suscetível de integrar ocasiões e subsídios imprevisíveis (PERRENOUD, 2000, 156).

Com certeza, hoje, um professor/educador musical, não manipula recursos didáticos com a destreza que deveria ou poderia, estimulando a pesquisa, esclarecendo suas metodologias e plano pedagógico, prestando contas aos pais, alunos e a sua comunidade escolar. No entanto, a evolução e conscientização para tal necessidade, comprovam o

movimento progressivo referente às inovações didáticas. Vê-se, então, uma abordagem diferenciada, que envolve pais, alunos e comunidade (intraescolar e extraescolar), considerando o professor/educador não aquele que detém e transmite conhecimentos, mas sim um facilitador que aproveita toda bagagem adquirida pelo aluno em sua vivência extraclasse e o conduz ao aprendizado, incentivando-o e orientando-o a experimentar todas as sensações que a música provoca ao executante e ouvinte, conhecendo os sons e apreciando suas individualidades, quem sabe até conseguir, por si só, extrair conceitos teóricos de uma prática musical.

A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando blábláblá e a prática, ativismo. (FREIRE, 1996, 22). Isso se reflete tanto em uma comunidade escolar real - onde podemos destacar o educador, educando, comunidade intraescolar e extraescolar - quanto em uma “pseudo-comunidade escolar”, onde estão em evidência um professor/educador particular e o seu aluno, que pode pertencer a qualquer faixa etária. Não existindo um contato real com pais e demais alunos, não se constitui, assim, uma real comunidade escolar. Vê-se, então, que há em comum com as duas realidades apenas o contato entre o professor/educador (ser responsável pela formação) e o aluno/educando (ser que estará em fase de formação).

Segundo Freire,

Não há docência sem discência, as duas se aplicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro (...) quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. (FREIRE, 1996, 23).

Temos uma clara ideia da existência de uma “troca” de conhecimentos entre professor e aluno. Vemos que isso, na prática pedagógica do violão, tem um papel fundamental a qualquer aluno e qualquer professor; formula-se um contato pessoal que contribui significativamente à formação do intelecto, caráter e formação educacional. Logo, um Professor exerce papel de Educador, e um Educador exerce um papel de Professor.

Não é fácil distinguir tais conceitos (professor x educador), no entanto, faz-se necessário esclarecer que a função de relacionar-se com o educando e levá-lo a um nível de entendimento, esclarecimento técnico, prático e social em face da música, são tarefas que devem ser exercidas por ambos.

Conhecimentos necessários: Conhecimento teórico-musical

O sistema moderno de notação teve sua origem em um instrumento atribuído aos egípcios: o monocórdio – rudimentar aparelho de investigações acústicas (PANNAIN, 1975, 05). Guido D'Arezzo (995-1050) foi o teórico mais famoso da Idade Média. Ele desenvolveu um método de notação que conseguia satisfazer às necessidades musicais da época, tal sistema foi adotado por todas as igrejas e mosteiros sob ordens do Papa João XIX. A partir de então, grandes inovações surgem, o que gradativamente, formou o atual sistema de notação musical (PANNAIN, 1975, 11).

Todos os sinais musicográficos são escritos na pauta ou pentagrama. Observe na figura abaixo alguns sinais adotados pela musicografia moderna.

The image displays four musical staves, each showing a scale of notes (Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) in different clefs and line positions. The notes are written on a five-line staff, and the corresponding letter names are written below each note. The staves are labeled as follows:

- Clave de Sol (1ª linha): Do (1ª linha), Ré (2ª linha), Mi (3ª linha), Fá (4ª linha), Sol (5ª linha), Lá (1ª linha), Si (2ª linha), Do (3ª linha), Ré (4ª linha), Mi (5ª linha), Fá (6ª linha), Sol (7ª linha).
- Clave de Fá (4ª linha): Mi (4ª linha), Fá (5ª linha), Sol (6ª linha), Lá (7ª linha), Si (8ª linha), Do (9ª linha), Ré (10ª linha), Mi (11ª linha), Fá (12ª linha), Sol (13ª linha), Lá (14ª linha), Si (15ª linha), Fá(2) (16ª linha).
- Clave de Do (4ª linha): Si (4ª linha), Do (5ª linha), Ré (6ª linha), Mi (7ª linha), Fá (8ª linha), Sol (9ª linha), Lá (10ª linha), Si (11ª linha), Do (12ª linha), Ré (13ª linha), Mi (14ª linha), Fá (15ª linha), Do(3) (16ª linha).
- Clave de Do (3ª linha): Ré (3ª linha), Mi (4ª linha), Fá (5ª linha), Sol (6ª linha), Lá (7ª linha), Si (8ª linha), Do (9ª linha), Ré (10ª linha), Mi (11ª linha), Fá (12ª linha), Sol (13ª linha), Lá (14ª linha), Do(3) (15ª linha).

Paralelamente a este sistema, existe outro que é adotado ao estudo de violão popular: cifras e tablaturas.

Cifra é o nome que se dá ao processo que representa os acordes por meio de letras, números e sinais.

São sete letras a partir de A:

FIGURA 1 – Tabela de cifras

Acorde	Cifra	Acorde	Cifra
Dó Maior	C	Dó Menor	Cm
Ré Maior	D	Ré Menor	Dm
Mi Maior	E	Mi Menor	Em
Fá Maior	F	Fá Menor	Fm
Sol Maior	G	Sol Menor	Gm
Lá Maior	A	Lá Menor	Am
Si Maior	B	Si Menor	Bm

Fonte: <http://www.violaobrasil.com.br/curso-de-violao-cifras-o-que-sao/> em 24/08/14.

Tablaturas são seis linhas paralelas que representam as seis cordas do violão. Sobre estas linhas são colocados números que indicam quais serão as cordas e as casas a serem tocadas.

FIGURA 2 –

Noite Feliz

The tablature for 'Noite Feliz' consists of three systems, each with six lines representing the strings (E, B, G, D, A, E from top to bottom).
 System 1: Chords C, C, G, C. Fret numbers: 0 2 0 2, 0 2 0 2, 3 3 0, 1 1 0.
 System 2: Chords F, C, F, C. Fret numbers: 2 2 1 0, 2 0 2 0, 2 2 1 0, 2 0 2 0.
 System 3: Chords G, C, C, G, C. Fret numbers: 3 3 1, 3 0 1 1, 1 0, 0 2 3 0, 3.

Tablatura

Fonte: <http://oguitarrista.com/blog/tablatura/> em 24/08/2014.

Alongamentos e aquecimentos musculares

Como todo atleta, o músico, que também o é, necessita de alongamentos e aquecimentos antes de qualquer atividade prática que demande um certo período de tempo e esforço.

FIGURA 3 – Alongamento



Fonte: <http://ciaterreiro.br.tripod.com/alongamentos.ht> em 24/08/14.

Para o aquecimento é recomendado usar escalas, arpejos e ligados ascendentes e descendentes, entre outros, devendo começar lentamente e acelerar gradativamente à medida que o músico se sentir mais aquecido.

Com alongamentos, aquecimentos e intervalos de dez minutos, em média, para cada cinquenta ou sessenta minutos de estudo, o instrumentista poderá evitar o surgimento de várias complicações como L.E.R/D.O.R.T ou outras mais sérias.

Técnica

A Arte de tocar violão não se resume apenas a combinar sons que formam uma melodia e harmonia agradáveis aos ouvidos, ou simplesmente dominar o sistema de notação e ter uma boa leitura de partitura. Para a concretização do processo de formação violonístico é mais que redundante afirmar ser necessário e imprescindível (ao ponto de ser obrigatório) o estudo de técnica instrumental para a formação de qualquer violonista.

Alguns comportamentos ideais sobre o domínio violonístico vieram quase sempre de um empirismo que conforme as necessidades musicais do executante, o levaram a resultados que satisfizeram seus objetivos, ou

melhor, sua necessidade de exteriorizar sua verdade interior. (PINTO, 1979, 05, 06).

É o que afirma Henrique Pinto referindo-se a Andrés Segóvia e Julian Bream que, ao dizer “domínio violonístico”, nos remete à eminente necessidade de se estudar técnica instrumental para que se obtenham bons resultados em sua execução.

São componentes da técnica violonística exercícios de escala, arpejos, formas de ligados, saltos e trêmulos, e objetivam-se na busca para a obtenção da “sonoridade ideal”.

Muito se pode afirmar quanto à técnica violonística, muitas escolas com diferentes informações nos remetem a uma série de dúvidas quanto a como chegar a uma “técnica ideal” para se obter uma “sonoridade ideal”.

Entende-se que técnica é o desenvolvimento de uma coordenação motora que nos permite executar os tempos e as notas corretas na dinâmica e articulação requeridas com a sonoridade adequada e o mínimo de esforço. (FERNANDES, 2003, 144).

Para se chegar a um nível técnico satisfatório faz-se necessário desagrupar este conceito e analisá-lo separadamente. Os elementos que compõem o mecanismo técnico são: postura, mão direita e mão esquerda.

Postura

Não se pode falar de técnica instrumental sem estabelecer um conceito que se reflete com um aspecto de obrigatoriedade a um executante de música: a postura.

Com a finalidade de proporcionar equilíbrio entre o músico instrumentista e seu instrumento, no que se refere ao violão, uma postura adequada proporciona facilidade aos movimentos necessários à prática instrumental, permitindo ao violonista uma maior liberdade para deslocamento das mãos tanto no sentido longitudinal, percorrendo toda a escala do instrumento e tendo acesso a todas as notas de sua extensão, com graus conjuntos ou saltos, arpejos ou acordes, ou no sentido transversal, da primeira à sexta corda.

A postura violonística resume-se em:

- Sentar-se em uma cadeira sem braços;
- Colocar o pé esquerdo em um apoio para pés de aproximadamente 15 centímetros de altura;

- O violão será apoiado sobre a perna esquerda, com uma inclinação aproximada de 45 graus em relação ao chão.

Há quem adote uma segunda postura para a execução de músicas populares (cantadas), e ao fazê-lo deverá observar os seguintes pontos:

- Sentar-se em uma cadeira sem braços;
- Manter os dois pés firmes sobre o chão, de forma a equilibrar o corpo;
- O violão será apoiado sobre a perna direita.

Analisando algumas indicações de postura, percebemos que é comum cometer alguns erros que poderão dificultar - ou até mesmo impedir - um bom desempenho técnico. Ao apoiar o pé esquerdo sobre um banquinho, por exemplo, é necessário esclarecer que sua altura é variável, conforme a compleição física do executante, para que haja um equilíbrio exato entre o tronco, membros e instrumento (PINTO, 1978, 9). “Hay que tener cuidado, cuando está colocado el pie izquierdo sobre el apoyapiés, de que la parte inferior de la espalda se mantenga recta” (STIMPSON, 1993, 182) evitando-se, assim, problemas da tensão que, possivelmente, resultarão em dor.

Mão direita

Todo processo sonoro que sucede ao longo de uma obra, desde a gama de timbres aos problemas de dinâmica, é um trabalho exclusivo da mão direita. (PINTO, 1982, 06).

Esta mão é responsável pela produção do som e todos os efeitos sonoros possíveis: pizzicato, surdina, percussão e os apagamentos. É no ataque das cordas pela mão direita que se pode conseguir sensações de dinâmica, variando-se a intensidade desse ataque.

Podemos dividir o trabalho dessa mão em três movimentos básicos:

- Ataque às cordas: podem variar de acordo com o ângulo que forma em relação às cordas (toque frontal ou toque lateral); angulação de cada dedo (mais fletido ou mais estendido); e direção do ataque (com apoio ou sem apoio).
- Translado longitudinal: desde o *sul tasto* (início da boca do violão) até o *sul ponticello* (próximo ao cavalete).
- Translado transversal: da primeira à sexta cordas.

É importante ressaltar que as unhas são fundamentais para a execução do violão. Sobre ela recai quase toda responsabilidade sonora (PINTO, 1982, 06), devendo então estarmos sempre atentos ao seu formato, comprimento e polimento, pois podem significar um som limpo e cheio tanto quanto um som pequeno e sujo.

Mão esquerda

A amplitude de deslocamento da mão esquerda é muito maior que a da mão direita, podendo a primeira percorrer toda extensão do escala do violão, enquanto a segunda restringe-se a uma área de aproximadamente 15 centímetros. Com o seu amplo deslocamento associado às freqüentes contrações e distensões, necessitamos de auxiliar a movimentação da mão esquerda com movimentos do braço (pulso, cotovelo e ombro) e do tronco. Sobre isso, Carlevaro afirma que é necessário conseguir um pleno domínio das distâncias referentes a este deslocamento, e para isso se necessita de um perfeito controle tanto do pulso quanto do braço (CARLEVARO, 1969, 04).

O trabalho realizado pelos dedos da mão esquerda é basicamente apertar e abandonar as cordas, sob forma de pestanas ou não e apagar as cordas vibrantes.

Os dedos também são responsáveis pelos ligados, que podem ser:

- Ascendentes: ao ferirmos determinada nota, obter-se-á o som de outra “martelando” o dedo na casa subsequente, conseguindo-se, assim, outra nota sem que seja necessário feri-la.
- Descendentes: ao ferirmos determinada nota, se obter-se-á o som de outra “beliscando” a corda, produzindo-se, assim, outra nota sem que seja necessário feri-la.

A mão esquerda desloca-se longitudinalmente no braço do violão, mudando de posição, quando necessário. Ela percorre todas as “casas” do instrumento (toda sua escala), e desloca-se, também, transversalmente, da primeira a sexta cordas (translado longitudinal e translado transversal, respectivamente).

É importante salientar que os movimentos realizados pelos dedos são de extrema importância para a técnica violonística e o estudo da técnica deve conduzir à consciência plena do emprego dos dedos. O emprego consciente do braço e pulso proporcionará maior facilidade e amplitude de movimentos impossíveis de serem alcançados apenas com o trabalho das mãos (CARLEVARO, 1969, 08).

Conclusão

A formação de um educador, seja este profissional ligado a qualquer área, pode ser considerada como ampla, complexa e contínua e não é nada fácil de ser sistematizada. Tal sistematização de maneira a contemplar toda pluralidade cultural ou mesmo as dificuldades e peculiaridades que envolvem cada contexto educacional é algo utópico e não é o objetivo deste.

Elencar alguns elementos básicos na formação deste profissional, sugerir conteúdos pertinentes à prática docente e, principalmente, fomentar a área de maneira a estimular o educador musical à pesquisa e formação continuada são as bases que sustentam este projeto.

Para desempenhar seu papel de real educador que utiliza a música como ferramenta de trabalho, é imprescindível ao professor/educador musical o aprimoramento da técnica violonística, domínio de conceitos teórico-musicais, conhecimento estético-musical, conhecimento de músicas populares, noções de funcionamento muscular e também de técnica vocal. Esses são alguns dos “Conhecimentos Necessários” à prática docente. Cada um deles merece um estudo mais aprofundado, a depender da proposta pedagógica adotada pelo educador.

Sabemos que o processo de formação pedagógica é uma constante, devendo ser estudada, analisada e sempre avaliada, de modo que resulte em crescimento contínuo ao educador que, certamente, refletirá de forma direta no educando.

Referências

- CARLEVARO, Abel. Série Ditáctica Para Guitarra, Barry Editorial, 1969.
- CHAN, Thelma; CRUZ, Thelmo, Divertimentos de Corpo e Voz - Exercícios Musicais para Crianças. Via Cultura Edições e Produções Musicais 2001.
- FERNANDES, Marcelo Pereira. A Escola Violonística de Abel Carlevaro, Dissertação USP, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da Língua Portuguesa – Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2001.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia - Saberes Necessários à Prática Pedagógica. Paz e terra. 1996.
- GAINZA, Violeta Hensy. Estudo de Psicopedagogia Musical – São Paulo, Summus, 1998.
- PANNAIN, Elce, Evolução da Teoria Musical – Ricordi, São Paulo, 1975, 05.
- PERRENOUD, Philippe. 10 Novas Competências para Ensinar. Artmed. 2000, 156,157.
- PINTO, Henrique. Curso progressivo de violão. Ricordi Brasileira. 1982.
- PINTO, Henrique. Iniciação ao Violão volume I. Ricordi Brasileira. 1978.
- SOUZA, Jusamara. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da educação musical. X encontro anual da ABEM, outubro de 2001.
- STIMPSON, Michael. Libro de Musica Rialp – La Guitarra una guia para estudantes e professores. Rialp, 1993.
- OLIVEIRA, Alda. Fundamentos da Educação Musical, ABEM Volume I, 28.