

Música nas escolas: uma proposta a partir do ensino coletivo do violão popular

Willian Carvalho

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

williancarvalho.musica@gmail.com

Resumo: O ensino coletivo de música tem ligação histórica com a socialização do aprendizado e com a ampliação do número de pessoas para o ensino em menor tempo. Mas os métodos coletivos têm desafios metodológicos e de nivelamento das turmas. Esse relato de experiência apresenta um método de ensino coletivo de violão popular com princípios dos métodos ativos, em que o aprendizado ocorre pela vivência musical e integra coordenação motora, ritmo e corpo a músicas tradicionais brasileiras e conhecidas pelo grupo. Com a proposta de ensinar música pelo desenvolvimento do ouvido analítico e da criatividade/autonomia musical, o método proporciona bases necessárias para a progressão dos estudos aos métodos tradicionais, como a partitura, caso haja interesse ou possibilidade por parte do aluno. A metodologia do relato foi a experiência pessoal do autor no ensino coletivo de violão e como resultado, apresenta um método que facilita o aprendizado autônomo e eficiente do instrumento, pela familiaridade musical e aproveitamento das diferenças entre as turmas abordadas – com boa aceitação e resultados positivos entre os grupos que receberam o método.

Palavras chave: Ensino coletivo, métodos ativos, violão.

Introdução

Este relato de experiência descreve um método desenvolvido para o ensino coletivo de violão popular, focando na formação e conceituação musical. É o resultado final da experiência do autor, que teve início com o trabalho em uma escola de música referencial da cidade de Cuiabá (Mato Grosso / MT) em 1985. Cinco anos mais tarde, a metodologia inicial foi aplicada em uma escola de música do mesmo município e, entre 1996 e 1999, foi aperfeiçoada em uma unidade do Serviço Social do Comércio (SESC) de Campo Grande (Mato Grosso do Sul/MS). Entre os anos de 2006 a 2010, o método foi acolhido por uma escola particular de Campo Grande / MS, que atuava na Educação Infantil e Ensino Fundamental, sendo aplicado a alunos entre 8-10 anos de idade. Durante o ano de 2013, o método foi aplicado em sua versão final, que consta neste relato, na Escola de Música de uma universidade pública de Mato Grosso do Sul, para o atendimento de alunos da comunidade e de cursos de música e arte.

A metodologia surgiu da observação da dificuldade de alguns alunos em assimilar ritmos e ligar o canto a execução do instrumento. Diziam ser difícil tocar violão e cantar, porque tinham problemas em coordenar canto, ritmo e mudança de acorde. Para resolver isso, o método aqui descrito oferece aos alunos a possibilidade de tocar com prazer o instrumento por permitir a vivência corporal do ritmo e a coordenação das práticas. A adição do violão ocorre em um segundo momento, a partir do qual o aluno já tem posse da compreensão rítmica musical, ou seja, dos tempos fortes e fracos da música e pode compreender as entradas corretas em cada estrofe. Posse essa obtida pelo uso corporal como um instrumento de percussão.

Este relato traz, portanto, a síntese de um método de ensino coletivo de violão popular, para aplicação preferencial nas escolas, que oportuniza aprendizado rítmico e vivência musical com base nos métodos ativos propostos principalmente por Jaques Dalcroze e com o apoio de músicas tradicionais brasileiras e canções conhecidas dos alunos, conforme se verifica na sequência.

Proposta de abordagem do ensino coletivo de violão popular

Inúmeros trabalhos nacionais de destaque foram desenvolvidos com base no ensino coletivo e, no caso do violão, o que essas experiências mostraram indicou no sentido da necessidade de um professor competente para a aprendizagem significativa, desenvolvimento do aluno e engajamento de todos. Algumas das vantagens dos métodos coletivos bem direcionados são a interação social, a aquisição mais rápida dos parâmetros musicais e maior acesso ao instrumento (TOURINHO, 2006).

No ensino coletivo do violão popular, a valorização da partitura em primeiro plano nem sempre é um consenso. Há propostas que defendem a não utilização de partituras, pelo menos nos primeiros contatos com a música e o instrumento, e uma das bases disso encontra-se na própria história da música ocidental, em que a escrita musical surgiu posteriormente à música. Outro cenário são grupos em que o ensino ocorre entre gerações e de modo empírico, dentro dos quais a partitura não incorpora a sua realidade didática e metodológica (FERNANDES, 1998).

Ensinar ou não as partituras é uma escolha: Swanwick (1999, p. 69) afirmou que “não acho que a capacidade de ler e escrever seja o objetivo final da educação musical. É simplesmente um meio para um fim, quando estamos trabalhando com algumas músicas”.

A consolidação destes métodos depende, basicamente, da suficiência metodológica do material e didática do professor para evitar a evasão, que se dá geralmente pela ausência de vinculação com o gosto ou interesse musical do grupo aprendente; pela pouca versatilidade das linguagens musicais utilizadas ou uma escolha “pobre” nesse sentido; pela falta de aproximação entre o professor e os alunos no sentido de identificar suas necessidades e possibilidades e em razão da forte vinculação do professor a métodos que imprimam um longo tempo até que os aprendizes coletivos possam perceber a sua eficiência na execução dos instrumentos (RIBEIRO, 2004).

A desistência e as dificuldades também são mais notáveis quando se adota o autoritarismo na didática, o individualismo e a repetição sistemática sem que tenha uma justificativa plausível. A música precisa ser prazerosa em seu aprendizado e promover essa sensação quando se atinge a proposição de entendimento. Do contrário, o afastamento tende a ser natural ou pelo menos esperado (SALLES, 1998).

Assim, temos Salles (2008) que mencionou, de modo conclusivo, que o aluno tende a se vincular mais sistematicamente às estruturas ensinadas quando o professor se focaliza na vivência musical e na promoção de uma série de experiências associadas à música. A produção, bem mais que a escrita, tende a ser o eixo dessas interações, e quando o professor se orienta a este sentido, o resultado tende a ser um maior engajamento e reconhecimento e, conseqüentemente, menor desistência.

O material reportado neste relato de experiência pretende envolver os alunos com a música, com base em exercícios rítmicos utilizando o corpo e a execução do instrumento. Mas não é uma abordagem fechada: o profissional que optar por utilizar este material poderá o adaptar a sua realidade e necessidades. É aberto à criatividade e senso crítico do professor, bem como a complementações e materiais adicionais. Os estágios não possuem um tempo determinado de duração: são conduzidos pelo processo de aprendizagem e o professor deve observar e considerar os diferentes níveis que se apresentam entre os alunos. Outro cuidado importante é ocupar e integrar os que tem maior facilidade, para que as aulas não se tornem

entediadas a eles, bem como observar as dificuldades apresentadas para que as aulas não sejam desestimulantes aos que a apresentam, evitando evasões.

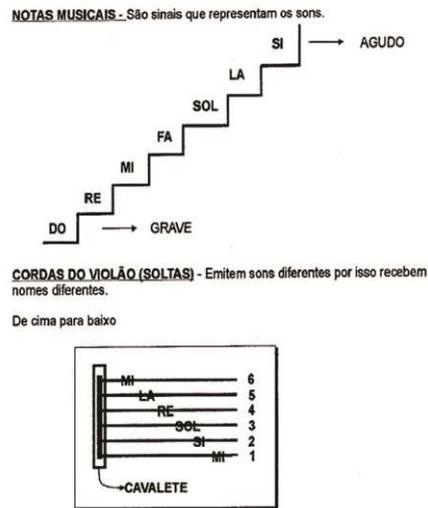
Os grupos são pensados para até 15 integrantes, para ministração junto ao material didático do método, que se encontra nas figuras da ordem. São dez estágios, que devem ter em seu desenvolvimento espaços para tirada de dúvidas e apoio dos alunos que apresentarem essa necessidade. É importante e sugerida uma avaliação prática ao final de cada estágio. Todas as etapas são compostas com músicas das expressões brasileiras e canções conhecidas, uma vez que os alunos assimilam melhor esse tipo de repertório conhecido.

Estágio 1

A introdução do método é feita com a apresentação da proposta do curso e como ele acontecerá. É importante que os alunos entendam de que maneira aprenderão o violão popular e saibam das responsabilidades quanto assiduidade e cumprimento das ações de sala de aula. O que o método consolidou na experiência é que essa fase deve ser pautada pela vivência corporal em palmas, batidas de pés e passos. Somente após essa fase, o ritmo aprendido é transposto para o instrumento para que possa ser praticado com a execução do canto.

O violão é apresentado, com suas características, cordas e relação com a escala musical, observando que a 6ª corda é a grave e a 1ª é a aguda, para na sequência explicar e demonstrar as formas de segurar o instrumento (postura, posição dos braços e mãos, nomenclatura dos dedos) e devidas correções, de modo individual. Em seguida, são mostrados os nomes dos dedos da mão direita e suas funções para a execução dos ritmos e demonstração dos três iniciais (marcha, valsa e guarânia), pela imitação e com apoio gráfico. Antes de executar os ritmos no violão, os alunos devem vivenciá-los em atividades rítmicas corporais: em todo o método, todos os elementos da música devem ser experimentados pelo movimento (DALCROZE *apud* MADUREIRA, 2008).

Figura 1 – Notas musicais e cordas soltas do violão



Fonte: autor.

Figura 2 – Função da mão direita

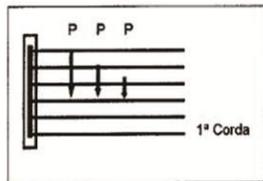
MÃO DIREITA - Batidas

Polegar - P

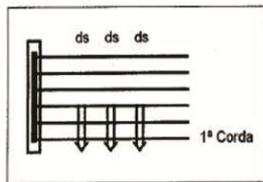
Indicador - I
Médio - M
Anular - A } Dedos = ds



P = Toca as cordas graves (MI - LÁ - RE), de cima para baixo, numa batida única.



ds - Tocam as cordas agudas (SOL - SI - MI), de cima para baixo, numa batida única.

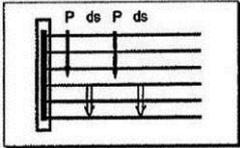


Fonte: autor.

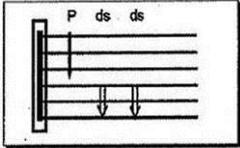
Figura 3 – Ritmos marcha, valsa e guarânia

RITMOS

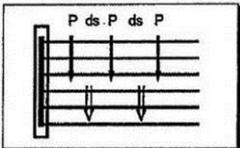
1) MARCHA | P - ds - P - ds :||
↓ ↓ ↓ ↓



2) VALSA | P - ds - ds :||
↓ ↓ ↓



3) GUARANIA | P - ds - P - ds - P :||
↓ ↓ ↓ ↓ ↓



Fonte: autor.

Estágio 2

Etapa voltada à execução dos ritmos no violão, com tempos fortes e fracos de cada ritmo até que a automatização se instale. O professor deve verificar a execução desse automatismo, fazendo perguntas ao aluno enquanto ele executa o ritmo. Se isso acontecer sem que perca o controle e tempo, é sinal de que a condição é satisfatória para que o aluno possa cantar e tocar uma música. Estando completa essa etapa, as músicas devem ser apresentadas junto da contextualização histórica e das bases de seu desenvolvimento e inserção no folclore ou espaço, dando a história por trás daquela produção que integram a vivência musical brasileira. Após se certificar de que os alunos estão realizando corretamente os ritmos, inicia-se a inserção do canto. Para isso, a experiência mostrou que o melhor, até que se esteja completamente desenvolvida a questão do ritmo, é que o violão seja deixado de lado e os alunos foquem no canto em separado, identificando seus elementos rítmicos.

Figura 4 – Repertório inicial I

REPERTÓRIO

PARABÉNS PRA VOCÊ
(Tradicional)

RITMO: | P - ds - ds :||
↓ ↓ ↓

A / E	/ D
PARABÉNS PRA VOCÊ	MUITAS FELICIDADES
/ A	E A
NESTA DATA QUERIDA	MUITOS ANOS DE VIDA

O CRAVO E A ROSA
(Tradicional)

RITMO: | P - ds - ds :||
↓ ↓ ↓

A / E	/ E
O CRAVO BRIGOU COM A ROSA	O CRAVO FICOU DOENTE
D A	D A
DEBAIXO DE UMA SACADA	A ROSA FOI VISITAR
/ D	/ D
O CRAVO SAIU FERIDO	O CRAVO TEVE UM DESMAIO
E A	E A
E A ROSA DESPEDAÇADA	E A ROSA PÓS-SE A CHORAR

Fonte: autor.

Figura 5 – Repertório inicial II

REPERTÓRIO

PEIXE VIVO
(Tradicional)

RITMO: | P - ds - P - ds :||
↓ ↓ ↓ ↓

A E A
COMO PODE UM PEIXE VIVO
E A
VIVER FORA D'AGUA FRIA
E A
COMO PODE UM PEIXE VIVO
E A
VIVER FORA D'AGUA FRIA
D A
COMO PODEREI VIVER
D A
COMO PODEREI VIVER
E A
SEM A TUA SEM A TUA
E A
SEM A TUA COMPANHIA
E A
SEM A TUA SEM A TUA
E A
SEM A TUA COMPANHIA

Fonte: autor.

esquerda para a fixação nas cordas a fim de fazer acordes e solos. Uma vez memorizado, são ensinados acordes para tocar as músicas escolhidas nas aulas anteriores. O educador musical deve auxiliar os alunos na execução dos acordes e posição para fixação dos dedos nas cordas. Passa-se à identificação dos tempos e ritmos em que ocorrerão as mudanças dos acordes e é feita a mudança de um para outro, iniciando com os exercícios. Os alunos devem ser estimulados a fazer sequências harmônicas para exercitar as mudanças de acordes. Quando isso estiver estabelecido, são aplicados os acordes nas músicas que aprenderam a tocar e a cantar.

Figura 7 – Apresentação do braço do violão e mão esquerda

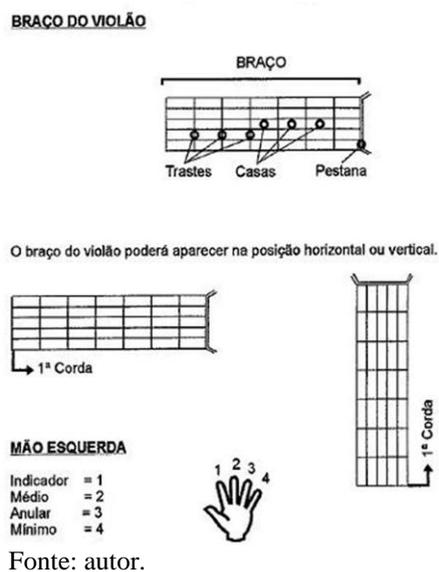


Figura 8 – Acordes

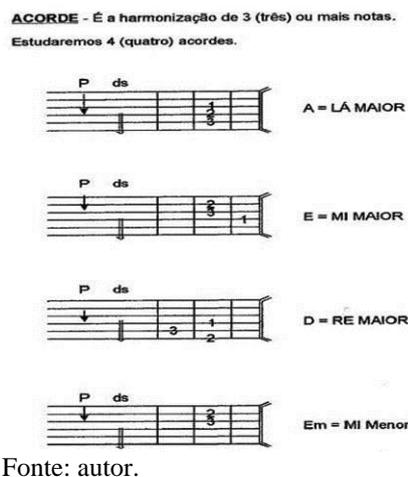


Figura 9 – Acordes exercícios

EXERCÍCIOS

Exercite a mudança de um acorde para o outro fazendo os ritmos já aprendidos.

Exemplos:

1 - | P - ds - ds :||
↓ ↓ ↓

ACORDES - | A | / | E | / | D | / :||

| A | / | D | / | E | / :||

Obs.: / = Repetição do acorde.

A | / :||

| P - ds - ds - | P - ds - ds :||
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Fonte: autor.

Estágio 5

Nessa fase, os alunos recebem estímulos para que toquem e cantem as músicas em grupo e sozinhos, no início mais lentamente para a mudança de acordes. O professor pode sugerir uma música do conhecimento de todos para que identifiquem os ritmos aprendidos que cabem na escolha em questão. É importante que os alunos sejam estimulados a trazer músicas para a sala de aula, desde que o nível de execução seja compatível com o deles. Essa colaboração se mostrou muito importante durante o processo de desenvolvimento do método, porque permite que os alunos se sintam parte do processo. Isso feito e após o ritmo identificado, as músicas devem ser trabalhadas sem acordes, apenas ritmo, deixando a cifragem por conta dos alunos.

Estágio 6

Momento de identificar o nome dos dedos da mão direita para a execução de dedilhados, mostrando a quais cordas se destinam. Mas também integram os exercícios de execução dos dedilhados variações com as cordas cotadas no polegar, para exploração dos sons. Os alunos devem tocar e cantar as músicas escolhidas com os dedilhados propostos, em sequências harmônicas e peças sugeridas pelo professor, identificando as cordas que deverão ser tocadas pelo polegar de acordo com o acorde que estiver sendo executado. É importante dizer aos alunos que é fundamental a seleção correta dessa corda, que é a mais relevante do

acorde. Por fim, são realizados exercícios com acordes e ritmos aprendidos dentro das sequências harmônicas que os alunos indicarem.

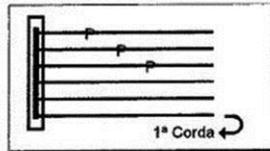
Figura 10 – Uso da mão direita

MÃO DIREITA - dedilhados

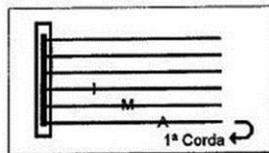
POLEGAR - P
 INDICADOR - I
 MÉDIO - M
 ANULAR - A



P - Toca as cordas graves (MI - LÁ - RE), de cima para baixo, uma a cada vez.



- I - Toca a 3ª corda (SOL), puxando-a em direção a palma da mão.
- M - Toca a 2ª corda (SI), puxando-a em direção a palma da mão.
- A - Toca a 1ª corda (MI), puxando-a em direção a palma da mão.

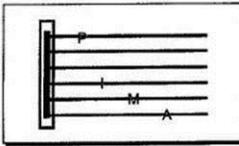


Fonte: autor.

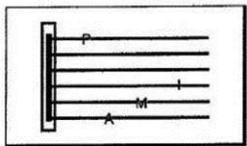
Figura 11 – Dedilhados

DEDILHADOS

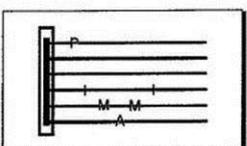
1) | P - I - M - A :||



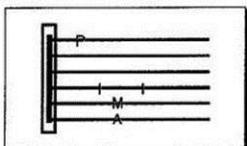
2) | P - A - M - I :||



3) | P - I - M - A - M - I :||



4) | P - I - M - I :||
 A



67

Fonte: autor.

Figura 12 – Repertório I

REPERTÓRIO

O CRAVO E A ROSA
(Tradicional)

RITMO: Dedilhado | P - I - M - A - M - I : |

A | / | E
 O CRAVO BRIGOU COM A ROSA
 D | A
 DEBAIXO DE UMA SACADA
 / | D
 O CRAVO SAIU FERIDO
 E | A
 E A ROSA DESPEDAÇADA
 / | E
 O CRAVO FICOU DOENTE
 D | A
 A ROSA FOI VISITAR
 / | D
 O CRAVO TEVE UM DESMAIO
 E | A
 E A ROSA PÓS-SE A CHORAR

Fonte: autor.

Figura 13 – Repertório II

REPERTÓRIO NESTA RUA (Tradicional) RITMO: | P - I - M - I : |
A

Am | / | E | /
 NESTA RUA NESTA RUA TEM UM BOSQUE
 / | / | Am | /
 QUE SE CHAMA QUE SE CHAMA SOLIDÃO
 / | A | Dm | /
 DENTRO DELE DENTRO DELE MORA UM ANJO
 E | / | Am | /
 QUE ROUBOU QUE ROUBOU MEU CORAÇÃO
 / | / | E
 SE EU ROUBEI SE EU ROUBEI SEU CORAÇÃO
 / | / | Am | /
 TÚ ROUBASTE TÚ ROUBASTE O MEU TAMBÉM
 / | A | Dm
 SE EU ROUBEI SE EU ROUBEI TEU CORAÇÃO
 / | E | Am | /
 É PORQUE É PORQUE TE QUERO BEM
 / | / | E
 SE ESTA RUA SE ESTA RUA FOSSE MINHA
 / | / | Am | /
 EU MANDAVA EU MANDAVA LADRILHAR
 / | A | Dm | /
 COM PEDRINHAS COM PEDRINHAS DE BRILHANTE
 E | / | Am
 PARA O MEU PARA O MEU AMOR PASSAR.

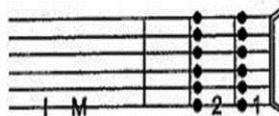
Fonte: autor.

Estágio 7

Momento de exercitar os dedos da mão esquerda com movimentos de fixação das cordas no braço do violão, realizados de modo gradativo nas duas primeiras casas do braço utilizando os dedos 1 e 2. Isso deve ser feito em todas as cordas, a começar pela primeira e indo até a sexta. O exercício fixa quais as cordas do braço corretamente e auxilia o processo de improvisação musical (composição), o que estimula os alunos à exploração dos sons que surgem da fixação das cordas. A experiência prática mostrou que, neste método, o professor pode utilizar esse artifício para que os alunos aprendam a “solar” músicas conhecidas e criar melodias próprias. Schafer (1986), em “O ouvido pensante”, afirmou que nem toda a música é escrita e que tanto no passado quanto atualmente, os compositores confiam aos executantes parte da música para que possam improvisar: “a audição é uma parte indissociável da criação, e esta deve ser encorajada pela interpretação, composição e também pela improvisação” (BORGES, 2007, p. 8).

Figura 16 – Exercícios de fixação para cordas

Exercícios para fixação correta das cordas, abertura e agilidade dos dedos.



- . As cordas deverão ser apertadas sempre próximas ao traste.
- . O dedo 2 (dois) deverá permanecer apertando a corda até que o dedo 1 (um) suba para a corda seguinte e a mesma seja tocada.
- . Exercitar com 3 (três) e depois com 4 (quatro) dedos da mão esquerda.
- . Manter os dedos abertos entre si.
- . Usar os dedos (I) e (M) da mão direita para tocar as cordas. Também poderá ser usado o polegar (P) para tocar as cordas graves.

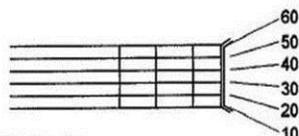


Fonte: autor.

Figura 17 – Solo inicial

SOLO

Este sistema de anotação de solo que estudaremos a seguir só será possível sua execução em músicas conhecidas.



10 = 1ª Corda solta.

20 = 2ª Corda solta.

11 = 1ª Corda apertada na 1ª casa.

21 = 2ª Corda apertada na 1ª casa.

32 = 3ª Corda apertada na 2ª casa.



PARABENS PRA VOCE

30	30	32	30	21	20
30	30	32	30	23	21
10	10	13	10	21	20
11	11	10	21	23	21

Fonte: autor.

Estágio 8

Etapa de introdução do sistema de cifras e suas vantagens, demonstrando e executando novos acordes e a ampliação do repertório. Os alunos devem exercitar os ritmos e dedilhados apresentados associando os mesmos com as músicas conhecidas pelo grupo, lembrando que cada ritmo deve ser repetido e executado até o domínio total (automatização). Os ritmos envolvem a maioria das músicas do cancioneiro nacional e são uma base. Uma vez aprendidos, deve-se associar os dedilhados com os ritmos ou batidas, ou seja, escolher uma música que seja tocada com uma batida e executá-la em dedilhado correspondente.

Figura 18 – Cifras

CIFRAS - São símbolos (letras, números, sinais) que servem para simplificar a escrita do acorde.

Ex.:

A B C D E F G
LA SI DO RE MI FA SOL

A = LÁ MAIOR B = SÍ MAIOR Am = LÁ Menor Bm = SÍ Menor

ALGUNS ACORDES

Diagramas de acordes para guitarra:

- C = DO MAIOR:** Corda 5 (X), corda 4 (3), corda 3 (2), corda 2 (1).
- F = FÁ MAIOR:** Corda 5 (X), corda 4 (3), corda 3 (2), corda 2 (1).
- G = SOL MAIOR:** Corda 5 (X), corda 4 (2), corda 3 (1), corda 2 (3).
- Am = LÁ Menor:** Corda 5 (X), corda 4 (2), corda 3 (3), corda 2 (1).
- Dm = RE Menor:** Corda 5 (X), corda 4 (3), corda 3 (2), corda 2 (1), corda 1 (4).

Fonte: autor.

Figura 19 – Ritmos *fox*, baião, balada e toada

RITMOS - Batidas

- 1) FOX** | P - l - ds - l :||
(TOQUE) (ABAÍFE)
- 2) BAIÃO** | P - ds - P - P - ds :||
- 3) BALADA** | P - l - l - l - ds - l - l - l :||
(TOQUE) (ABAÍFE)
- 4) TOADA** | P - l - ds - l :||

Diagramas de batidas para guitarra:

- 1) FOX:** P (corda 5), l (corda 4), ds (corda 3), l (corda 2).
- 2) BAIÃO:** P (corda 5), ds (corda 3), P (corda 5), P (corda 5), ds (corda 3).
- 3) BALADA:** P (corda 5), l (corda 4), l (corda 4), l (corda 4), ds (corda 3), l (corda 2), l (corda 2), l (corda 2).
- 4) TOADA:** P (corda 5), l (corda 4), ds (corda 3), l (corda 2).

Fonte: autor.

Figura 20 – Ritmos *reggae*, bolero, cururu e rock

VIOLÃO POPULAR

RITMOS:

5) **REGGAE**
 A - ds - l :||
 BA ↓ ↑
 FA ↓ ↑

6) **BOLERO**
 P - ds - ds - P - ds - P - ds :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

7) **CURURÚ** | P - l - P :||
 ↓ ↓ ↓ ↓

8) **ROCK** | P - ds - l - l - ds - l :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

23

Fonte: autor.

Figura 21 – Dedilhados adicionais

RITMOS - dedilhados

1) | P - l - M - l - A - l - M - l :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

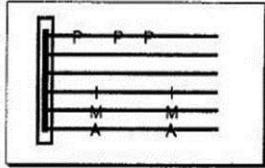
2) | P - l - M - l - M - l :||
 A A ↓ ↓ ↓ ↓

3) | P - l - M - P - l - M - P - l :||
 A A M ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

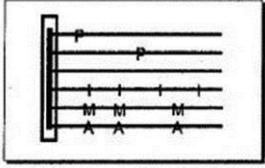
Fonte: autor.

Figura 22 – Ritmos baião e samba-canção

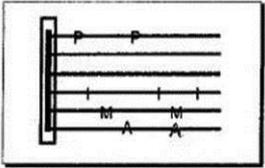
4) BAIÃO | P - I - P - P - I :||
M M M
A A A



5) SAMBA-CANÇÃO | P - I - I - P - I - M - I :||
M M A
A A A



6) | P - I - M - A - P - I - M - I :||



Fonte: autor.

Estágio 9

Apresenta-se a escala musical aos alunos, com os semitons, mostrando a relação com cada casa no braço do violão. Os alunos aprendem o que é um tom e um semitom, este último “ [...] a menor diferença de altura entre dois sons, nos instrumentos de sons fixos” (SCLIAR, 1978, p. 8). Os alunos recebem a explicação entre instrumentos temperados e não temperados, de sons fixos e variáveis. Deve-se fazer a demonstração de tons e semitons no braço do violão, mostrando a distância entre uma casa e outra, apertando a mesma corda (nota), mostrando as distâncias que formam tons e semitons.

Também é o momento de tratar com os alunos os acordes com sétima, identificando a sétima nota no acorde e explicando qual a função dela no contexto musical. Apresenta-se o que é uma tônica, dominante e subdominante numa sequência harmônica. Para isso, são executados vários encadeamentos usando acordes com sétima e resolvendo na tônica para que os alunos sintam os momentos de tensão que a dominante causa e as resoluções e relaxamentos da volta da tônica.

Por fim, devem ser apresentados novos acordes, com dicas de execução, mostrando o que têm de parecido com os outros acordes que foram aprendidos até o momento. Como exercício, devem ser criadas seqüências harmônicas com acordes com sétima e novos acordes que foram aprendidos. O professor pode iniciar noções de harmonia funcional, identificando campos e funções harmônicas de cada acorde, mantendo a relação com as músicas já aprendidas.

Figura 23 – Tom, semitom, sustenido e bemol

TOM - É a altura de um som - 1 Tom é a maior distância entre duas notas vizinhas.

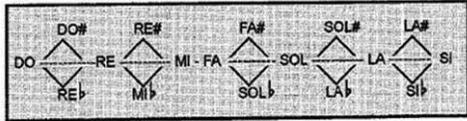
Ex: DO ——— RE
1 tom

SEMITOM - É a metade de um tom

Ex: DO ——— DO# ——— RE
1/2 tom 1/2 tom

(#) **SUSTENIDO** - Aumenta a nota em 1/2 tom.

(b) **BEMOL** - Diminui a nota em 1/2 tom.



(#) **SUSTENIDO** - No braço do violão, corresponde a uma casa percorrida. A seguir estudaremos seqüências de acordes, subindo de meio em meio tom.

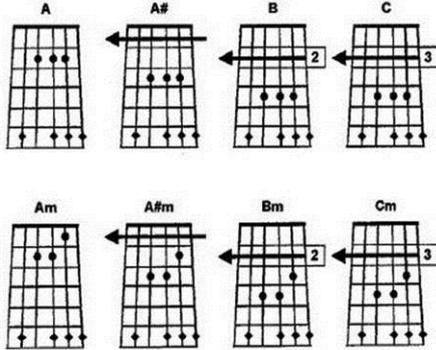
E - F - F# - G - G# - A - A# - B - C - C# - D - D#
Em - Fm - F#m - Gm ...

Fonte: autor.

Figura 24 – Acordes maiores e menores

ACORDES MAIORES E MENORES

2) Acordes com o baixo na 5ª corda (segundo o mesmo modelo de LA Maior e LA Menor).

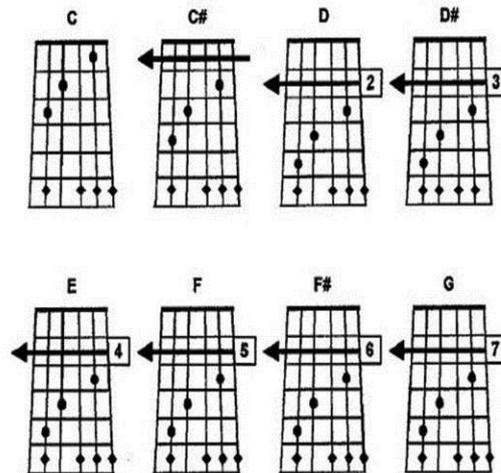


Fonte: autor.

Figura 25 – Acordes maiores

ACORDES MAIORES

3) Acordes com baixo na 5ª corda (segundo o modelo do acorde de DO Maior).

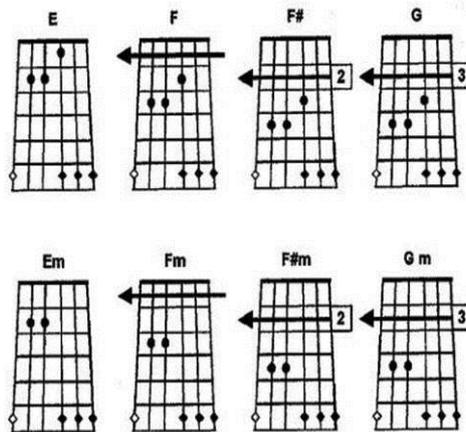


Fonte: autor.

Figura 26 – Acordes maiores e menores

ACORDES MAIORES E MENORES

1) Acordes com o baixo na 6ª corda (segundo o mesmo formato de MI MAIOR e MI MENOR).



(◊) = Corda tocada pelo polegar (P), (♦♦♦) Cordas tocadas pelos dedos (I MA) ou (ds).

Fonte: autor.

Estágio 10

Etapa final que envolve a retomada dos ritmos tradicionais trabalhados (marcha, valsa, guarânia, dedilhados, solos, *reggae*, bolero, cururu, rock, baião, samba-canção, *fox* e balada) com as harmonias das músicas sugeridas e repertório sugerido pelos alunos. Quando a música do repertório não for conhecida por todos os alunos, deverão ser cantadas até que aprendam. Nessa fase, os aprendizes estarão aptos e com material suficiente para que continuem o estudo do violão popular sem a necessidade constante da presença de um professor.

Para concluir, devem ser distribuídas aos alunos as letras das músicas utilizadas, para que sejam estimulados a executá-las sem a cifragem. Esse processo pode acontecer com a prática das sequências harmônicas dos exercícios dinâmicos que integram o método.

Figura 27 – Exercícios de *fox* e baião

EXERCÍCIOS

1) FOX | P - l - ds - l :||
↓ ↑ ↓↓ ↑

| G | /: | Am | D7 :||

EU QUERO APENAS (Roberto/Erasmus Carlos)

2) BAIÃO | P - ds - P - P - ds :|| ou
↓ ↓ ↓ ↓ ↓

| P - l - P - P - l :||
M A M A

| D | G | /: | D | /: | A

| /: | D | /: || A | /: | D | /:

| A | /: | D :||

MARINHEIRO SÓ (Folclore Bahiano)

Fonte: autor.

Figura 28 – Exercícios de balada, *reggae* e bolero

EXERCÍCIOS

3) **BALADA** | P - 1 - 1 - 1 - 1 - ds - 1 - 1 - 1 :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 | C | Em | F | G :||

ESSA TAL LIBERDADE (Chico Roque/Paulo Sergio Valle)

4) **REGGAE** | ^ABA - ds - 1 :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

| D | / | F# | / | Bm | / | G
 | / | D | / | F# | / | Bm | /
 | G | / :||

DONA DA MINHA CABEÇA (Raimundo Fagner)

5) **BOLERO** | P - ds - ds - P - ds - P - ds :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

| Dm | / | Gm | / | Gm | A7 | Gm | A7 | Dm | A7
 | D7 | / | Gm | / | Dm | Bb | A7 | Dm | A7 :||

BESAME MUCHO (C.Velasquez)

Fonte: autor.

Figura 29 – Exercícios de cururu e dedilhados

EXERCÍCIOS

6) **CURURÚ** | P - 1 - P :||
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

| A | / | / | / | E | / | / | / | A | /
 | / | / | E | / | / | / | A | D | /
 | / | E | / | / | / | A | / | / | /
 | E | / | / | / | A :||

MENINO DA PORTEIRA (Teddy Vieira / Luizinho)

DEDILHADOS

1) | P - i - m - i - a - i - m - i :||

| D | G | D | G | (2 VEZES) | D | G | A | /
 | / | / | / :|| G | Bm | Bb | F | C | G | A | / :||

VELHA NEGRA (Rita Lee)

Fonte: autor.

Figura 30 – Exercícios de dedilhados e samba canção

EXERCÍCIOS

2) | P - i - m - i - m - i :||
a a

| Gm | Cm | F | Bb :|| Bb | A7 | /.

| Dm | / | Bb | Eb | D7 | / :||

JOÃO E MARIA (Chico Buarque/Sivuca)

3) | P - i - m - P - i - m - P - i :||
a a m a

| D | G :||

PRETA PRETINHA (Moraes Moreira)

4) Samba-Canção | P - i - i - P - i - m - i :||
m m a a

| Cm | C7 | Fm | G7 | Cm | Ab | G7 | / :|| Fm | Bb7 | Eb | Cm | Fm

| / | G | / :||

A NOITE DO MEU BEM (Dolores Duram)

Fonte: autor.

Considerações finais

Dentre os pontos positivos deste relato de experiência convertido, consolidado em método, encontram-se a abordagem ampla de vivência da música em sua totalidade, inclusive com a experiência corporal e priorização do ritmo e da coordenação motora. Isso permite que o método deste relato atinja tanto alunos que têm facilidade quanto os que não a têm, por meio da vertente lúdica. Primeiro é utilizado o corpo para aprender o ritmo e depois o instrumento, sendo que a metodologia também prioriza nos exercícios o desenvolvimento do ouvido interno. Há, por fim, a importância do ensino coletivo na promoção da troca de experiências entre os alunos, estimulando a replicação e melhoria conjunta individual e grupal. Nos anos de aplicação desse método, ou seja, da prática que consolida este relato de experiência, vários alunos que passaram por outras formas de aprendizagem do violão popular sem sucesso, se adaptaram com facilidade e aprenderam a tocar e cantar. Novas experiências e relatos são importantes e podem enriquecer essa abordagem. Ao mesmo tempo, cada educador musical que optar pelo uso do método aqui relatado, deve realizar a adaptação ao contexto e necessidades que sua realidade apresentar, o complementando com outras atividades e valorizando o ensino integral e criativo da música.

Referências

BORGES, Gilberto André. **Discutindo fundamentos da educação musical.** (2007).

Disponível em: <

http://www.musicaeducacao.mus.br/textos/BORGES_GilbertoAndre_fundamentosdaeducacaomusical.pdf > Acesso em: 20 de jun 2014.

FERNANDES, José Nunes, **Educação Musical e fazer musical: o som precede o símbolo.** *Revista Plural* - Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro. Escola de Música Villa-Lobos – Vol.1. – Rio de Janeiro: EMVL, p. 47-58, 1998.

FONTEERRADA, Marisa Trench; SILVA, Magda R. Gomes; PASCOAL, Maria Lúcia. **O ouvido pensante.** São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

MADUREIRA, J. R. **Émile jaques-dalcroze: sobre a experiência poética da rítmica - uma exposição em 9 quadros inacabados.**2008. 191 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação: Campinas, São Paulo, 2008.

PÓVOAS, M. Bernardete Castelan et al. Ação pianística e coordenação motora - redução do movimento como possibilidade de otimização da técnica com foco na transmissão do conteúdo musical. In: XVIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA- ANPPOM. Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2008, p. 329-37.

RIBEIRO, Giann Mendes. Violões da UERN: Música e conhecimento nas escolas da rede pública de ensino em Mossoró In: **IENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical.** 2004, Goiás. *Anais...* p. 264-267. 2 CD-ROM.

SALLES, Pedro Paulo. Ensaio sobre a gênese da notação musical na criança. **Revista Plural** - Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro. Escola de Música Villa-Lobos, v. 1, Rio de Janeiro: EMVL, p. 21-45, 1998.

SCHAFER, Murray. The thinking ear. Canadá: Arcana Edition, 1986. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes Silva e Maria Lúcia Pascoal. **O ouvido pensante.** São Paulo: Fundação Editora, UNESP, 1991.

SCLIAR, Esther. **Elementos da Teoria Musical.** 2ª Ed., São Paulo: Novas Metas, 1985.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente.** Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 1999.

TOURINHO, Cristina. **O ensino coletivo violão na educação básica e em espaços alternativos: utopia ou possibilidade?** 2008. In: VIII Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical e III Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos –ENECIM, Brasília, 2008, Brasília.

VALSECCHI, Nurimar (Coordenadora Artístico-Pedagógica). Projeto Guri. In: IENECIM – ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL. 2004, Goiás. **Anais...** Goiás: IENECIM, 2004, p. 49-50.1 CD-ROM.