

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MARCOS MACHADO DUARTE

**APRENDENDO MÚSICA COLETIVAMENTE:
REFLEXÕES SOBRE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A INICIAÇÃO
MUSICAL ATRAVÉS DO VIOLÃO EM CONJUNTO**

Bagé 2017

MARCOS MACHADO DUARTE

**APRENDENDO MÚSICA COLETIVAMENTE:
REFLEXÕES SOBRE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A INICIAÇÃO
MUSICAL ATRAVÉS DO VIOLÃO EM CONJUNTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira

Bagé 2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

D812a Duarte, Marcos Machado

Aprendendo música coletivamente / Marcos Machado Duarte.
79 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, MÚSICA, 2017.

"Orientação: Lúcia Helena Pereira Teixeira".

1. Ensino coletivo de violão. 2. Iniciação musical ao
violão e à leitura musical. 3. Proposta Metodológica. I.
Título.

MARCOS MACHADO DUARTE

**APRENDENDO MÚSICA COLETIVAMENTE:
REFLEXÕES SOBRE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A INICIAÇÃO
MUSICAL ATRAVÉS DO VIOLÃO EM CONJUNTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 7 de dezembro de 2017.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira
Orientadora (UNIPAMPA)

Prof. Dr. Bruno Milheira Angelo
(UNIPAMPA)

Prof. Me. Matheus de Carvalho Leite
(UNIPAMPA)

Dedico este trabalho à aquEle que é
único e suficiente para mim.

AGRADECIMENTO

Ao meu Deus, pai bondoso, onisciente, que era, é e há de vir, agradeço pela sua misericórdia, graça e longanimidade para comigo.

Aos meus pais, Elvio Gomes Duarte e Loiracy Machado Duarte pelo incondicional apoio e sustento físico e espiritual. Vocês são para mim, a imagem mais próxima de Deus aqui na terra.

À minha amada esposa, Líslei Machado de Azambuja Duarte (minha Machado) pelo apoio, amor e dedicação neste processo. És o melhor presente.

Às minhas irmãs Lisiane Machado Duarte Martins e Roseli Machado Duarte Moraes com suas famílias, pelo carinho e também paciência ao longo de minha vida.

Aos meus sogros, cunhada e concunhado pela hospitalidade, parceria e carinho para comigo.

Ao meu primeiro orientador, José Daniel Telles dos Santos pelo estímulo e as incansáveis noites de trabalho.

À professora Lúcia Helena Pereira Teixeira por toda receptividade, dedicação, confiança, além de sua força em ajudar-me a construir este trabalho.

A todos os professores da UNIPAMPA campus Bagé pela formação pedagógica musical e como cidadão que recebi ao longo desses anos de estudo.

Aos colegas e direção do Instituto Artístico Carlos Gomes por acreditarem em meu trabalho, incentivando-me ao desenvolvimento de minha pesquisa.

Enfim, a todos que participaram diretamente ou indiretamente da construção de quem eu sou, meu “muitíssimas gracias”!

“Porque dele e por ele, e para ele, são todas as coisas; glória, pois, a ele eternamente. Amém”.

Romanos 11:36

RESUMO

Este trabalho surge de minhas reflexões sobre a construção de uma proposta metodológica de ensino de violão coletivo. Esta foi construída ao longo de minha docência no Instituto Artístico Carlos Gomes, em Dom Pedrito/RS, onde ministro aulas coletivas de violão, paralela à graduação no Curso de Música – Licenciatura, da UNIPAMPA, campus Bagé, onde tive o primeiro contato com grupos exclusivamente de violões. O estudo teve, como objetivo geral, colaborar com o campo do ensino coletivo de violão, apresentando uma análise descritivo-reflexiva da Proposta Metodológica em questão, e, por objetivo específico, o propósito de elaborar e organizar uma Proposta Metodológica para o ensino concomitante da leitura musical tradicional e do violão em grupo. A pesquisa foi elaborada a partir de uma abordagem qualitativa e optei pela escrita de um memorial a partir do qual procuro descrever e refletir sobre minhas escolhas metodológicas na elaboração da Proposta.

Palavras-Chave: Ensino coletivo de violão; Iniciação musical ao violão e à leitura musical; Proposta Metodológica.

ABSTRACT

This paper comes up from my reflections on building a methodological proposal of collective guitar teaching, which has been developed during my music classes at the Instituto Artístico Carlos Gomes, de Dom Pedrito/RS, where I make use of collective guitar teaching, together with my undergraduate in Music Education at UNIPAMPA, campus Bagé, where I had a first contact with guitar ensembles. The study has, as a general aim, the purpose of elaborating and organizing a Methodological Proposal of associated teaching of music reading and guitar ensemble, featuring a descriptive-reflexive analysis of that Methodological Proposal. The research has a qualitative approach, and I chose to write a memorial from which I try to describe and reflect on my methodological alternatives in building this Proposal.

Keywords: Collective guitar teaching; musical introduction to guitar and to music reading; Methodological Proposal.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IACG – Instituto Artístico Carlos Gomes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	17
2.1	O ensino coletivo de violão.....	17
2.2	Caminhos metodológicos da pesquisa.....	18
2.2.1	Sobre a escolha da abordagem qualitativa.....	19
2.2.2	A escrita do memorial como caminho metodológico de pesquisa.....	20
2.2.2.1	Tipos de memorial.....	20
3	DOIS PROCESSOS CONCOMITANTES: APRENDIZAGEM DA NOTAÇÃO DA MÚSICA OCIDENTAL TRADICIONAL E DO VIOLÃO – A ELABORAÇÃO DA PROPOSTA METODOLÓGICA	23
3.1	Apresentação dos pressupostos que nortearam sua elaboração....	23
3.2	Apresentação da organização da Proposta Metodológica.....	24
3.3	Apresentação da sequência de exercícios, peças ou arranjos musicais que a compõem	26
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
	REFERÊNCIAS.....	43
	APÊNDICES.....	45

....

1 INTRODUÇÃO

Considero a vivência musical junto à Igreja Evangélica Avivamento Bíblico, em Dom Pedrito/RS, como fundamental para minha formação musical. Nesse ambiente, onde meus pais são pastores e do qual minhas irmãs também participam, estive imerso em práticas musicais desde a infância, pois a música sempre foi um elemento presente nas atividades religiosas. Aos 11 anos, por meio do violão – instrumento musical que havia começado a estudar e sobre o qual mencionarei adiante –, passei a integrar o grupo no qual minhas irmãs tocavam e cantavam, cujos ensaios e práticas musicais dependiam muito da imitação e também da percepção auditiva. Neste período, não utilizávamos cifras ou partituras, e a maioria das canções eram ensinadas de forma oral ou então pela “tentativa e erro”, no processo de “tirar música de ouvido”¹.

Na igreja eu tinha acesso à bateria, teclado, baixo e guitarra, além do violão. Aos poucos, por conta da necessidade, comecei a tentar tocar aqueles instrumentos, praticando-os, já que, em algumas reuniões, era comum faltar algum músico, e isso abria espaço para que eu pudesse suprir as ausências, quando necessário. Considero este período de aprendizagem musical na igreja de grande importância para minha formação, pois foi nele que vivenciei intensamente a prática musical coletiva.

Ainda para um projeto da igreja, experienciei nova vivência musical. Entrei em um *home studio*, onde gravei algumas músicas tocando violão e guitarra. Desde então, o estúdio passou a ser algo importante e rotineiro em minha vida, gravando tanto em casa como em *home studios* da cidade.

Concomitantemente às práticas musicais na igreja, com 7 anos ingressei no Instituto Artístico Carlos Gomes (IACG), nas aulas de violão, e, em torno dos 10 anos, em aulas de flauta doce, pois diziam-me, à época, que esta prática ajudaria futuramente na aprendizagem do saxofone, instrumento que eu tinha muito interesse em tocar. No entanto, para fazer as aulas de flauta doce, era necessário também fazer o curso de Teoria e Solfejo. Assim, acabei ingressando nos dois cursos, ambos no mesmo Instituto.

Frequentei as aulas de flauta doce apenas durante um ano, mas não desisti do curso de Teoria e Solfejo, embora não tivesse interesse na aprendizagem. Não achava

¹ Processo referente a aprendizagem de uma música através da audição.

funcionalidade nos conteúdos abrangidos nas aulas de teoria musical e na escrita tradicional, já que nas aulas de violão eu tocava e cantava algumas músicas apenas utilizando a grafia com o nome dos acordes, e na igreja cantava e tocava “de ouvido” o repertório exigido.

Cursei os seis anos de teoria, mas não cheguei a concluir o curso. Em paralelo, estudei violão popular durante nove anos, em aulas individuais, com ênfase no acompanhamento ao canto, completando o curso. Após este período, não me desliguei por completo da Instituição, pois aos finais de ano sempre ia ajudar os professores a formar bandas para acompanhar seus alunos.

No ano de 2007, fui aprovado em concurso público para o IACG, retornando ao Instituto como professor de violão, e agora com o compromisso não só de aprendizagem, mas também de ensino. Assim, tive que aprimorar meus conhecimentos “práticos” como docente e, aos poucos, aliar a aprendizagem na prática, no ambiente da igreja, à aprendizagem sistematizada pelas aulas no Instituto.

Assim que iniciei minhas atividades como professor do IACG, foi criada a “Nossa Banda”, projeto musical vinculado ao município de Dom Pedrito, sob a supervisão do professor de violão Daniel Brum, o qual me convidou a participar tocando trombone de vara, e me ensinou questões pertinentes ao instrumento, leitura em partitura e elementos de teoria musical. Após alguns anos, a banda foi vinculada ao IACG.

Enquanto isso, no IACG, eu ministrava aulas de guitarra, cavaquinho e violão, mantendo o mesmo formato das aulas que eu tinha vivenciado enquanto aluno. Utilizando cifras e setas que orientavam o que a “mão do ritmo²” deveria fazer e o sentido dos movimentos desta mão. No ano de 2012, ingressei na Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA, ausentando-me do IACG por um ano, dedicando-me à minha formação no Curso de Música – Licenciatura, aprofundando os estudos em questões pedagógicas da música. No ano de 2013, regressei ao IACG, onde minha abordagem sobre o ensino de música já dava indícios das inquietações em que andava imerso.

Neste mesmo ano, comecei a utilizar métodos de violão, especialmente visando

² Tradicionalmente conhecida como mão direita, “mão do ritmo”, aqui, refere-se à mão que fica posicionada junto ao corpo do instrumento, responsável por pulsar as cordas do violão. A opção por essa nomenclatura deu-se porque o violão é um instrumento que pode ser posicionado de formas diferentes, dependendo da lateralidade (destros ou canhotos) ou mesmo da opção do instrumentista.

às questões técnicas do instrumento, sempre trabalhando em aulas individuais. Em paralelo, fui convidado a assumir o papel de regente da banda musical do Instituto. Além das aulas individuais de instrumentos musicais, que continuava a ministrar, passei a trabalhar com um grupo formado por cerca de vinte integrantes, que tocavam diversos outros instrumentos. Entre os materiais didáticos utilizados, encontrava-se o “Da Capo: Método Elementar para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda”, de Joel Barbosa (BARBOSA, 1998). Neste método fundamentei as atividades da banda que se organizava, da seguinte forma: cada naipe de instrumentos tinha aulas separadamente, com os respectivos professores, que trabalhavam os exercícios e peças do método e, ao final da semana, em aula coletiva, reuníamos os naites para ensaiarmos as músicas.

Esta metodologia, que acredito ser muito utilizada por bandas neste formato, despertou-me grande interesse, tanto por seus princípios didáticos quanto pelo resultado, que me pareceu satisfatório. Paralelo a este período com a “Nossa Banda”, em 2015 ingressei no componente eletivo Camerata de Violões, do Curso de Música da Universidade Federal do Pampa, que serviu de estímulo à criação da Camerata Pampeana de Violões, projeto de extensão do Curso, coordenado pelo professor José Daniel Telles dos Santos. Junto à essa prática musical tive uma das minhas primeiras experiências tocando música instrumental apenas com violões. A partir desta vivência, e após lecionar há oito anos no IACG, formei um grupo de violões com quatro alunas que já faziam aula comigo e que estudavam o instrumento há algum tempo. As mesmas também cursavam Teoria e Solfejo, no próprio Instituto, mas contestavam o ensino da leitura musical no pentagrama. Busquei, assim, alguns métodos de ensino coletivo que contemplassem, de forma gradativa, tanto o avanço na aprendizagem do instrumento musical quanto na leitura da partitura tradicional e cujos exercícios ou peças musicais estivessem arranjados para, pelo menos, dois violões, mas não obtive êxito na busca. Os materiais que encontrei já trabalhavam com contratempos e formas de notação diversas, o que exigiria uma habilidade prévia tanto em leitura como na execução, habilidade essa que elas ainda não haviam desenvolvido.

Buscando preencher este espaço encontrado, procurei desenvolver alguns exercícios e pequenas peças que poderiam ser lidas em grupo, começando em textura com uma voz, depois duas, três e até quatro vozes. O projeto funcionou melhor do que esperava e, ao fim de cerca de oito aulas, já estávamos tocando uma peça a

quatro vozes, chamada “Baião das meninas”, do livro de Marcelo Brazil³. Alterei o arranjo da peça ao fazer um *medley*⁴ com a canção “Baião de ninar”, a qual foi cantada apenas com acompanhamento percussivo. Acabamos apresentando essa peça na audição final. Nessa apresentação agregamos ao grupo mais duas alunas que tocaram bumbo e triângulo, fazendo o ritmo-base do baião. A realização dessa atividade foi muito gratificante e surpreendente pela repercussão positiva que teve, inclusive pelo fato de que alguns professores do Instituto, relutantes ao uso e ensino de música com partituras, elogiaram a sonoridade alcançada pelo grupo.

Assim, o tema da pesquisa foi motivado pelas reflexões do pesquisador como professor de violão, guitarra, cavaquinho, bateria, contrabaixo, teoria musical, percepção, de sua prática como arranjador, músico em estúdio, regente de bandas e ministro de louvor⁵. Foi percebida uma lacuna de metodologias voltadas ao ensino coletivo do violão que contemplassem, de forma gradativa, tanto o avanço na aprendizagem do instrumento musical quanto na leitura da partitura tradicional, com exercícios ou peças musicais arranjados para, no mínimo, dois violões. Assim, busquei escrever um conjunto de exercícios e peças, para o ensino coletivo do violão, que tivessem como foco o ensino do instrumento em grupo, a partir da notação tradicional, de forma que o material abrangesse de uma até quatro vozes, considerando que todas elas possuíssem a mesma relevância.

Assim, esta investigação teve, como objetivo geral, o propósito de elaborar e organizar uma Proposta Metodológica⁶ para o ensino concomitante da leitura musical tradicional e do violão em grupo, a partir de necessidades percebidas nas aulas coletivas e individuais do pesquisador. Como objetivo específico, pretendeu colaborar com o campo do ensino coletivo de violão, apresentando uma análise descritivo-reflexiva da Proposta Metodológica em questão.

A monografia traz, neste capítulo introdutório, uma apresentação da trajetória de formação musical do pesquisador, a justificativa para a escolha do tema para esta pesquisa, além de explicitar os objetivos da investigação.

O segundo capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico, composto por um panorama sobre o ensino coletivo do violão, que fornece subsídios para a

³ “Na ponta dos dedos”, livro lançado pelo violonista, em 2012, com arranjos para grupos de violão.

⁴ Composição decorrente de diversos fragmentos de outras composições. O mesmo que *pot-pourri*.

⁵ Responsável pelos cânticos e falas no ritual litúrgico em cerimônias evangélicas.

⁶ Será grafada com iniciais maiúsculas como referência ao material empírico desta pesquisa.

compreensão do estado da arte com relação ao ensino em grupo desse instrumento musical, e as escolhas metodológicas da pesquisa, com a composição de um memorial descritivo-reflexivo sobre a elaboração da proposta metodológica.

No capítulo três apresento os pressupostos que nortearam a elaboração da proposta metodológica, os exercícios dispostos por ela, bem como as reflexões sobre sua elaboração. Nas considerações finais retomo os objetivos da investigação, procurando aprofundar a reflexão acerca das possibilidades e dos limites do uso dessa proposta de ensino coletivo.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste capítulo são apresentadas referências a estudos sobre o ensino coletivo de violão, bem como à escolha do memorial descritivo-reflexivo sobre a elaboração da Proposta Metodológica de ensino coletivo de violão como metodologia de pesquisa.

2.1 O ensino coletivo de violão

Diversas formas de ensino coletivo têm sido amplamente utilizadas em variados espaços de ensino de música, proporcionando aos alunos um ambiente de socialização através da prática em conjunto. Este tipo de abordagem visa a trabalhar variados aspectos do fazer musical, buscando valorizar a participação de cada pessoa no grupo. Outra característica desta modalidade é a oportunidade de compartilhar conhecimentos, tornando o ensino e a aprendizagem processos de trocas e construção entre os integrantes do grupo. Mais especificamente o ensino coletivo de instrumentos musicais “tem tido cada vez mais aceitação por professores e instituições de ensino no Brasil” (MONTANDON, 2004, p. 44).

Atenta a esta prática de ensino, a pesquisadora e professora de violão da Universidade Federal de Goiás (UFG), Flávia Cruvinel, afirma que:

O ensino coletivo é uma importante ferramenta para o processo de democratização do ensino musical, contribuindo de forma bastante significativa neste processo. A musicalização através do ensino coletivo, pode dar acesso a um maior número de pessoas à Educação Musical (CRUVINEL, 2003, p. 2).

Para a autora, um dos motivos para aprofundar-se no estudo sobre metodologias do ensino coletivo foi a necessidade de inovar em suas próprias aulas. Revela que, durante sua formação musical enquanto aluna de violão, vivenciou uma relação pedagógica com um professor que não explorava possibilidades de experiências lúdicas nas aulas e não dialogava ou atendia seus interesses como aluna. Foram experiências consideradas negativas e que geraram uma reação de busca por um processo de ensino que fosse mais atrativo e significativo aos alunos. Em sua pesquisa sobre o ensino coletivo de violão, Cruvinel (2004, p. 34) destaca algumas contribuições dessa forma de ensino:

1) é eficiente como metodologia na iniciação musical; 2) é acelerado o desenvolvimento dos elementos técnico-musicais para a iniciação instrumental; 3) o resultado musical ocorre de maneira rápida, motivando os alunos a darem continuidade ao estudo do instrumento; 4) a teoria musical é associada a prática instrumental, facilitando a compreensão dos alunos; 5) o baixo índice de desistência; 6) desenvolve a percepção auditiva, a coordenação motora, a concentração, a memória, o raciocínio, a agilidade, o relaxamento, a disciplina, a auto-confiança, a autonomia, a independência, a cooperação e a solidariedade, entre outros; 7) contribui para o desenvolvimento do senso crítico, da consciência política e da noção de cidadania e para mudança positiva de comportamento dos sujeitos envolvidos; 8) o desempenho em apresentações públicas traz motivação, segurança e desinibição dos alunos; 9) as relações interpessoais do processo de ensino-aprendizagem coletiva contribuem de maneira significativa no processo de desenvolvimento da aprendizagem, da expressão, da afetividade, da auto-valorização, da auto estima; do respeito mútuo, da cooperação, da solidariedade e a união do grupo.

Estes pontos destacados nos informam sobre benefícios para os alunos, não apenas em questões técnico-musicais, fatores que geralmente os movem a procurar por estas aulas, como também fatores formativos do cidadão que vive em sociedade e que necessita desenvolver as relações interpessoais. Outra característica do ensino coletivo é a possibilidade de trabalhar a desinibição do aluno tanto nas relações de sala de aula como também em apresentações em público.

A professora Cristina Tourinho, que também possui pesquisas na área do ensino coletivo, afirma que “tocar uma peça a várias vozes é uma das possibilidades do ensino coletivo, usada, por exemplo, para iniciantes de cordas e sopros” (TOURINHO, 2004, p. 40). No entanto, o professor deve ter a possibilidade de fazer opções metodológicas durante suas aulas, pelo fato de trabalhar com seres ativos no processo de aprendizagem.

2.2 Caminhos metodológicos

Como professor de violão, recebo desde alunos que são trazidos por pais que desejam que os filhos aprendam música, até alunos que têm vontade de se profissionalizar na área da música. Nas aulas procuro trabalhar questões musicais que considero relevantes no ensino do instrumento musical, tais como a compreensão

de elementos rítmicos através da notação tradicional, a ergonomia⁷ ao instrumento, a prática musical coletiva e a fruição no fazer musical logo nas primeiras aulas.

A Proposta Metodológica para o ensino coletivo do violão, foco da pesquisa para o TCC, é uma elaboração que se dá a partir de minhas vivências/formações musicais. Visa a ser mais uma ferramenta para o ensino coletivo de violão para iniciantes, quer seja no instrumento e/ou na escrita tradicional, com o auxílio tecnológico de *backing tracks*⁸ na execução dos exercícios. Essa Proposta Metodológica não tem a pretensão de ser algo que esgote o tema, mas sim que possa contribuir como ferramenta de apoio, aos educadores, para o ensino coletivo do violão.

2.2.1 Sobre a escolha da abordagem qualitativa

A pesquisa segue a abordagem qualitativa, já que uma de suas características é a de constituir-se como um processo permanente, dentro do qual se definem e se redefinem constantemente todas as decisões e opções metodológicas no decorrer do próprio processo de pesquisa (GONZÁLEZ-REY, 2005, p. 81). Este processo de redefinição de “decisões e opções” emergiu fortemente na elaboração deste trabalho onde, no decorrer das reflexões sobre as possibilidades e os limites da Proposta Metodológica outros caminhos puderam ser vislumbrados, flexibilizando minhas concepções iniciais sobre ela. Dessa forma, retomarei esse ponto em minhas considerações finais.

Outra característica da pesquisa de abordagem qualitativa, segundo Yin (2016, p. 238) faz referência ao ser pesquisador, destacando que

todo pesquisador qualitativo tem tanto um *self* declarativo quanto um *self* reflexivo. Seu *self* declarativo quer dizer ao mundo o que você sabe ou aprendeu. Seu *self* reflexivo precisa admitir como você aprendeu o que sabe, incluindo possíveis reservas sobre seus métodos (de aprender e saber) (YIN, 2016, p. 238).

Não só a reflexão sobre os caminhos metodológicos escolhidos, mas também

⁷ “A ergonomia tem por objetivo central a adaptação do trabalho ao homem. Para tanto, estuda as relações que se estabelecem entre as variáveis presentes nas situações de trabalho e apóia seus pressupostos em um modelo de homem que articula suas dimensões físicas, cognitivas e psíquicas, visando a segurança, o bem-estar, a eficiência e a eficácia de quem trabalha face às metas de produtividade” (COSTA, 2003, p. 52).

⁸ Faixas de gravação contendo uma estrutura com elementos rítmicos e/ou harmônicos que serve como base para uma música ser tocada ou cantada junto a ela.

avaliações sobre as formas de atuação devem tornar-se parte da prática docente, revelando as características de um profissional pesquisador, “um sujeito capaz de atuar no árduo processo de elaboração de si, da própria subjetividade, da apreensão do movimento interno em sua relação dialética com a dinâmica externa e social” (BARBOSA; HESS, 2010, p. 17). A partir desta reflexão, podemos compreender um pouco de quem somos e de como agimos tanto em sala de aula como fora dela, além de criarmos subsídios que podem potencializar a prática docente.

Temos que ter metas claras sobre onde precisamos chegar com nossos alunos, quais os caminhos necessários para alcançarmos o destino, além de compreendermos de qual ponto partimos com eles.

2.2.2 A escrita do memorial como caminho metodológico de pesquisa

A escolha da escrita de um memorial para o desenvolvimento da pesquisa deu-se a partir da reflexão sobre os caminhos que me levaram à elaboração de uma Proposta Metodológica para o ensino coletivo de violão. Aqui o termo “elaboração” não se refere, necessariamente, a algo novo, mas conecta-se muito mais à “busca de sentido para [minhas] ações” (BARBOSA; HESS, 2010, p. 50). Nessa direção, na escrita do memorial, tentarei explicitar as escolhas feitas e também justificá-las a partir de meu pensamento acerca do que considero progressivo tanto no processo da leitura musical quanto nos aspectos técnicos do instrumento musical.

2.2.2.1 Tipos de memorial

Um dos trabalhos inspiradores para esta pesquisa foi a dissertação da professora Gisele Andrea Flach (2013), em que reflete sobre seu processo de elaboração de arranjos musicais para o ensino de piano coletivo, procurando “esclarecer e compreender as escolhas, decisões e alternativas empregadas diante de possíveis problemas da didática musical e didática do instrumento” (FLACH, 2013, p. 5). Este trabalho foi inspirador porque a autora descreve seus arranjos e reflete sobre suas escolhas e decisões metodológicas, apresentando três tipos de memoriais, mas optando por um formato próprio.

1. Memorial de formação

O memorial de formação, em geral, tem como objeto de estudo a formação do licenciando ou professor em formação continuada que, ao refletir sobre suas vivências, elabora e reelabora constantemente sua identidade como pessoa e profissional. Para Oliveira (2015, p. 6),

o memorial de formação é a escrita das próprias experiências do sujeito e escrevê-lo é fazer um exercício constante de interrogação dessas experiências para retomar não só as recordações, mas os fatos significativos que dão sentido ao que vivencia hoje, além de ser um exercício de linguagem, onde os fatos não são alterados, mas as interpretações sim (OLIVEIRA, 2015, p. 6).

Quando se trabalha revisitando experiências – trabalho da memória –, o fato de revisitá-las pode ser transformador, haja vista a possibilidade de se ter outra leitura sobre as experiências vividas, podendo gerar novos sentidos:

Ao se colocar a escrever ou a ler o próprio memorial ou de outra pessoa o sujeito revisita sua memória, compartilhando com o outro sua história. Todo esse processo pode proporcionar um novo ponto de vista, um encorajamento diferente, um novo ânimo e até mesmo uma ousadia sem igual. Isso desencadeia transformações e um processo de novas significações e reflexões. (OLIVEIRA, 2015, p. 7)

De fato, o processo de escrita do memorial provocou em mim “um novo ponto de vista”, uma vez que propiciou reflexões acerca das escolhas metodológicas.

2. Memorial de composição

No memorial de composição o compositor faz uma análise de cada uma de suas obras musicais, buscando salientar pontos que considera relevantes de cada composição e, em seguida, analisa o conjunto de composições, estabelecendo, por meio dessa reflexão, as conexões entre as obras:

O primeiro momento é a realização documentada de um trabalho composicional, onde o pensamento do compositor fica registrado nas partitura, esboços e anotações que são feitas. O segundo momento é a realização de reflexões críticas a respeito dos conceitos técnicos e estéticos que são extraídos do trabalho composicional. As reflexões são feitas inicialmente considerando cada peça isoladamente e posteriormente considerando o conjunto de peças como um todo, estabelecendo ligações nas composições. Em ambos os momentos busca-se evidenciar o fluxo de ideias do compositor no momento da criação, bem como seu modo de organizar estas ideias e produzir música (ZANATTA, 2002, p. 5).

De forma semelhante, o formato de memorial escolhido por mim procura “evidenciar o fluxo de ideias” pedagógico-musicais apresentando, assim também, características de um memorial de composição.

3. Memorial acadêmico

Geralmente exigido em concursos públicos, o memorial acadêmico descreve o processo formativo do candidato, trazendo uma reflexão sobre sua trajetória:

O memorial acadêmico é uma narrativa pessoal do percurso de formação intelectual e profissional de um docente universitário, exigido em concursos públicos para a progressão de carreira. Forma de escrita de si, condicionada por uma tradição institucional, agrega, a partir da década de 80, uma carga maior de subjetivação e oferece-se como objeto privilegiado de análise da escrita autobiográfica, pois nela se mesclam a trajetória pessoal e a intelectual, em um dos raros momentos em que se apresenta como legítima a fala do acadêmico sobre si mesmo (SILVA, 2015, p.1).

O memorial concebido para esta pesquisa possui características dos três memoriais descritos anteriormente no que se refere à descrição e à reflexão sobre vivências, no transcurso de minha formação, que motivaram a elaboração de um caminho para o ensino coletivo de violão, por mim denominado “Proposta Metodológica”. Assemelha-se, talvez de forma mais próxima, ao memorial de composição, no que diz respeito à criação de exercícios ou peças musicais, contributos de minha formação musical. No entanto, da mesma forma que Flach (2013), optei por me apropriar de perspectivas de cada um dos memoriais apresentados, refletindo sobre a tomada de decisões, escolhas e opções didáticas na construção da Proposta Metodológica, frutos de minha vivência pedagógico- musical.

No próximo capítulo apresentarei cada uma das peças ou exercícios, com a análise dos conteúdos abordados, procurando explicitar os caminhos que me levaram a essas elaborações musicais.

3 DOIS PROCESSOS CONCOMITANTES: APRENDIZAGEM DA NOTAÇÃO DA MÚSICA OCIDENTAL TRADICIONAL E DO VIOLÃO – A ELABORAÇÃO DA PROPOSTA METODOLÓGICA

3.1 Apresentação dos pressupostos que nortearam sua elaboração

Como mencionado anteriormente, busquei por metodologias de ensino coletivo de violão que partissem da leitura musical tradicional, porém que não fossem complexas visualmente e que despertassem interesse na execução musical.

No início da minha trajetória musical, essa forma de escrita me parecia estranha, desnecessária e vinculada a apenas um tipo de música: a de tradição europeia. Minha prática era quase que restrita ao “de ouvido” ou no máximo, à leitura de cifras, ligada a repertórios populares e principalmente a músicas feitas na igreja. Estas últimas, muitas vezes, eram músicas que eu nem conhecia, mas tinha que acompanhar. Assim, era por meio da percepção auditiva que encontrava a tonalidade, “tirava” o ritmo e seus acordes. Esses conteúdos eram desenvolvidos com reflexão empírica, sem a compreensão da teoria musical de tradição europeia⁹.

Em minhas práticas musicais na igreja, ao invés da construção de encadeamentos através do conhecimento do campo harmônico, utilizávamos os graus I - V - IV chamando-os de “primeira, segunda e terceira”. Utilizando basicamente estes conhecimentos provenientes da prática musical, tínhamos que identificar os acordes que se ajustavam no acompanhamento das melodias, cantadas muitas vezes com afinação imprecisa, pelo processo de tentativa e erro. Aos poucos, em virtude de ser um repertório tonal, o ouvido foi se acostumando a essas “sensações” que a melodia, junto à harmonia, causavam. Embora tivesse estudado durante seis anos a teoria tradicional, os conteúdos abordados não faziam sentido musical e não tinham conexão com a minha prática.

Aos poucos me aproximei da teoria tradicional porque percebi a sua necessidade. Ao tornar-me professor de violão no IACG, pude contar com o suporte do docente Daniel Brum na aproximação da teoria tradicional ao conhecimento empírico. Assim, comecei a compreender a teoria e a escrita tradicionais, pois naquele

⁹ A partir deste ponto farei referência a essa teoria como teoria tradicional.

momento passaram a fazer sentido em relação à minha prática musical. A união da teoria com a prática foi o que me fez compreender os conhecimentos empíricos que já estavam presentes em meu fazer musical. Essas vivências constituíram-me como músico e fizeram-me refletir, mais à frente, como professor de violão. Em minha concepção, o estudo do instrumento deve conter essas duas práticas: o fazer musical coletivo e a leitura tradicional, independentemente do gênero musical adotado. Cruvinel (2004, p. 34) corrobora para essa visão ressaltando que uma das possibilidades das aulas em conjunto é a teoria musical poder estar “associada à prática instrumental, facilitando a compreensão dos alunos”.

3.2 Apresentação da organização da proposta metodológica

O material didático elaborado para a Proposta Metodológica apresenta a seguinte estrutura: quatro cadernos, identificados como material dos alunos, contendo as vozes individuais de todas as peças, numeradas de 1 a 4 (ver Apêndice). A Proposta Metodológica prevê uma espécie de "rodízio" de cadernos entre os alunos. Desta forma, se a peça é escrita em duas vozes, o aluno tocará as duas vozes, desenvolvendo e complementando os conteúdos abordados em cada exercício. As vozes foram separadas, inicialmente, visando à facilitação visual, isto é, ao ficar apenas a voz que o aluno precisa ler, gera menos informações do que a partitura com todas as vozes, facilitando a leitura dos exercícios, além de haver um menor número de informações na página. Futuramente penso em organizar o material de forma a apresentar as partituras completas, ao final dos cadernos. Dessa forma, visualizando os arranjos completos, os alunos podem compreender visualmente a sua interação musical com os colegas. Além dos quatro cadernos, integra o material um livro do professor, que possui as partituras completas.

A Proposta Metodológica foi elaborada a partir da criação de exercícios, peças e arranjos musicais de até quatro vozes, pensados para a iniciação musical, contemplando a leitura de partituras. Nesta estrutura, os exercícios começam em uníssono, passando posteriormente para peças com duas, três e até quatro vozes, intercalando estas possibilidades de distribuição. Desta forma, pretende-se que os alunos, primeiramente, tenham o auxílio de outros colegas para execução da mesma voz, uma vez que “as relações interpessoais do processo de ensino-aprendizagem coletiva contribuem de maneira significativa no processo de desenvolvimento da

aprendizagem” (CRUVINEL, 2004, p. 34), o que considero importante para a compreensão e realização musical do material proposto.

Os conteúdos abordados pela Proposta Metodológica foram desenvolvidos em blocos de exercícios, pensando no desenvolvimento de conhecimentos que considero fundamentais, a partir de minhas vivências. O primeiro bloco inicia com seis exercícios onde o aluno deve apenas ter sua atenção em compreender a duração de figuras de quatro, dois e de um tempo, tanto em termos da duração do som quanto da pausa correspondente. Considero esta compreensão e identificação dos tempos no compasso de extrema importância para o funcionamento de qualquer arranjo coletivo. Embora possa parecer um conhecimento óbvio, precisa ser desenvolvido com os alunos durante a leitura musical.

Esta questão da compreensão do tempo se torna muito frequente em minhas aulas com a utilização do metrônomo. Há vários anos tive que aprender a tocar com metrônomo, após anos de prática sem o seu uso, e tive muita dificuldade nesta aprendizagem. Havia incorporado alguns “vícios” rítmicos apresentando, principalmente, a falta da constância do pulso, gerada pela duração imprecisa de figuras rítmicas, o que causava acelerações ou retardos de andamento quando não permitidos. Conforme Cerqueira (2009), o metrônomo é um “recurso [que] pode ser utilizado visando três finalidades: aprimoramento da regularidade rítmica, auxílio na automatização dos movimentos e compreensão da estrutura rítmica”, objetivos estes que devem ser focados desde a iniciação musical.

Considerando o tempo que levei na compreensão da regularidade rítmica, da duração das figuras rítmicas, das articulações de som ou silêncio nas diferentes partes do tempo, decidi experimentar, como docente, o uso do metrônomo desde as primeiras aulas, obtendo um resultado relevante. Os alunos rapidamente assimilam o “click” do metrônomo, pela questão de o pulso ser fixo, e compreendem as articulações de som ou silêncio nas diferentes partes do tempo.

Outro ponto de apoio para primeiramente trabalhar as figuras rítmicas com utilização do metrônomo, é o uso dos *backing tracks* (arquivos de áudio complementares ao estudo). Por serem elaborados por meio de um *software* livre denominado “Aria Maestosa”, possuem precisão no pulso, provocando no aluno a compreensão e o desenvolvimento da constância da pulsação musical em um dado andamento. Rodrigues (2012, p. 63) relaciona alguns resultados favoráveis à utilização de *playbacks* (*backing tracks*), para além da “manutenção do andamento”,

a partir de pesquisa realizada com seus alunos, em aulas de piano:

Proporciona uma aprendizagem mais consistente e motivadora; favorece no estudo autônomo, [...] na resolução de erros ou enganos e na compreensão da partitura; pode não permitir a individualidade do [instrumentista] quando toca sozinho; permite uma maior adaptação de imersão em prática de “música de conjunto”; permite executar e entrar num contexto musical, proporcionando maior prazer musical, com a aquisição de novas formas de sentir, pensar e agir (RODRIGUES, 2012, p. 63).

Nos *backing tracks*, diversas vezes os instrumentos gravados fazem menção ao que deve ser tocado pelos violões, tanto em termos de ritmo quanto de melodia. Dessa forma, procurei adaptar os *backing tracks* para que, mais do que acompanhar, eles auxiliem nas execuções, principalmente em inícios de blocos, onde existem conteúdos novos. O andamento escolhido para os *backing tracks* varia em torno de 80 batidas por minuto, andamento com o qual geralmente trabalho com meus alunos para a execução dessas figuras rítmicas.

3.3 Apresentação da sequência de exercícios, peças ou arranjos musicais que a compõem

O exercício número 1 utiliza figuras rítmicas com duração de quatro tempos de som e de silêncio. A opção pelo uso da primeira corda solta do violão e de uma figura rítmica de quatro tempos foi feita porque acredito ser tecnicamente mais acessível, para o primeiro contato com o violão, já que envolve um número menor de movimentos por exercício, além de esta grafia ser mais clara visualmente. Em relação à altura utiliza-se apenas o som resultante Mi³¹⁰, por ser esta nota a 1ª corda solta do violão, sendo necessário, para tocá-la, o uso de uma mão somente, enquanto a outra apoia o instrumento.

Exercício 1



¹⁰ Lembrando que segundo Med (1996, p. 381), o violão é um instrumento transpositor soando “uma oitava abaixo do som grafado”.

Nesta peça, todos os violões tocam apenas uma única voz, onde recomenda-se que o toque da mão do ritmo seja feito com o polegar por considerar este movimento mais acessível para o princípio do estudo, embora métodos tradicionais e reconhecidos como o “Iniciação ao violão”, de Henrique Pinto (1978), tragam uma posição de mão do ritmo em que a primeira corda é tocada com o dedo anular. No entanto, considero, para um aluno iniciante, o controle do movimento deste dedo mais complexo que o uso do polegar. Após o domínio técnico do uso do polegar, existe a possibilidade de se trabalhar os demais dedos da mão do ritmo.

O primeiro bloco contém seis exercícios, nos quais o aluno necessita tocar a nota Mi₃, podendo utilizar somente um dedo de uma das mãos, com o intuito de que possa ter sua atenção voltada aos desafios rítmicos que os exercícios apresentam. O exercício 2 trabalha apenas as figuras com dois tempos de som e silêncio, tendo no exercício 3 a utilização das figuras com quatro e dois tempos, sendo este a combinação dos primeiros dois exercícios.

Exercício 2



Exercício 3



O exercício de número 4 tem a inserção de figuras rítmicas de som e silêncio com duração de 1 tempo, desta vez inseridas junto às figuras anteriormente estudadas. Esta opção foi feita considerando que o aluno poderá “descansar” ao avistar, em sua leitura, um próximo compasso com figuras que ele reconheça.

Exercício 4



O exercício 5 traz, nos compassos 1, 3, 5 e 7, a pausa de um tempo em diferentes posições no compasso. Considero este um exercício de leitura da pausa de 1 tempo que, geralmente, é desconsiderada pela maioria dos alunos. A leitura incorreta do tempo e da duração deste símbolo pode gerar erros no restante do exercício.

Exercício 5



O último exercício do bloco apresenta o primeiro arranjo para duas vozes. Este arranjo contém apenas os conteúdos já abordados anteriormente, tendo um formato de pergunta e resposta entre as duas vozes. É de extrema importância na leitura deste exercício que, após a aprendizagem das vozes, a interação entre os dois grupos seja estimulada. Em minhas aulas proponho essas músicas como uma conversa entre os grupos, ou, então, como um desafio entre eles, buscando que haja essa comunicação entre os estudantes. Este processo é importante para que ocorra a compreensão de que a música inteira só se torna completa com a execução das duas vozes simultaneamente, independentemente da existência de duas vozes distintas. Esse foi um dos motivos de a Proposta Metodológica não ter classificação numérica de voz, buscando considerar a todas com igual relevância no arranjo.

Exercício 6



Após exercícios para desenvolvimento rítmico, os próximos, de números 7 e 8, apresentam a nota Mi1, que se localiza na 6ª corda solta, no outro extremo do braço do instrumento. O movimento do dedo deverá ser feito com o polegar, já que a corda superior do violão possui boa acessibilidade. Com o intuito de trabalhar o desafio

técnico da alternância de cordas de forma gradativa, escrevi-os da seguinte forma:

Exercício 7



Exercício 8



A continuação do 2º bloco se dá nos exercícios 9 e 10, que apresentam os conteúdos desenvolvidos nos exercícios anteriores, porém distribuídos em duas vozes. O exercício 9 traz duas vozes homorrítmicas, mas com notas em oitavas diferentes. O exercício 10 trabalha ritmos distintos nas vozes.

Exercício 9

Exercício 10

O 3º bloco compreende os exercícios de números 11, 12 e 13. O exercício 11 apresenta, pela primeira vez, a figura da colcheia, trabalhando-a, primeiramente, em

duplas, a cada tempo. O exercício 11 traz duas vozes e trabalha as figuras de 4, 2, 1 e ½ tempos, nesta ordem, sem misturar figuras diferentes no mesmo compasso.

Exercício 11

The musical score for Exercício 11 is written in 4/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for acoustic guitar (Violão), and the last two are for violin (Viol.). The guitar parts are in the bass clef, and the violin parts are in the treble clef. The score is divided into two systems. The first system contains two measures. The second system, starting at measure 8, contains two measures. The notation includes various rhythmic values: quarter notes, eighth notes, and half notes, as well as rests.

O exercício 12 tem duas vozes homorrítmicas e visa a deslocar as colcheias nos diferentes tempos do compasso quaternário, sempre com um compasso de pausa para que o aluno possa ter um momento para a leitura prévia do próximo grupamento rítmico-melódico.

Exercício 12

The musical score for Exercício 12 is written in 4/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for acoustic guitar (Violão acústico), and the last two are for violin (Viol.). The guitar parts are in the bass clef, and the violin parts are in the treble clef. The score is divided into two systems. The first system contains two measures. The second system, starting at measure 8, contains two measures. The notation includes eighth notes and quarter notes, with accents on the eighth notes to indicate rhythmic displacement.

O exercício de número 13 foi pensado como um reforço para a compreensão

das colcheias junto às outras figuras. O arranjo é desenvolvido com um caráter mais percussivo. Nestes tipos de composições, utilizo o violão como instrumento percussivo, fazendo uso da batida da parte da mão mais próxima do pulso no tampo do instrumento, para as notas graves, e a batida da ponta dos dedos, na lateral do instrumento, para os sons agudos.

Exercício 13

The musical score for Exercise 13 is presented in four staves. The first two staves are for acoustic guitar (Violão acústico) in 4/4 time. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), with a '7' above the staff and an '8' below the first measure. The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one flat, with an '8' below the first measure. The last two staves are for violin (Viol.). The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat, with a '7' above the staff and an '8' below the first measure. The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one flat, with an '8' below the first measure. The score consists of 8 measures in total, with a double bar line at the end of the eighth measure.

Após o desenvolvimento da leitura rítmica e da execução no violão, utilizando a mão do ritmo, os próximos exercícios são pensados para o uso também da mão da digitação, formando, assim, o quarto bloco. O acréscimo das notas Fá 3 e Fá 1 requererá a provável inserção do dedo 1 na digitação. O uso de apenas um dedo no princípio do estudo, além de caracterizar-se como uma digitação menos complexa para um aluno iniciante, permite que a questão da técnica de posicionamento dessa mão possa ser orientada desde a iniciação ao instrumento. Outro ponto importante a ser ressaltado, no exercício 14, é a possibilidade da realização de sua leitura cantada, visando ao desenvolvimento de um trabalho de percepção intervalar com os alunos.

Exercício 14

The image displays a musical score for Exercise 14, consisting of four staves. The top two staves are for acoustic guitar (Violão acústico) in 4/4 time, marked with an 8-measure rest. The first staff features a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with rests in the second and fourth measures. The second staff provides a bass line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with rests in the second and fourth measures. The bottom two staves are for violin (Viol.). The third staff has a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a fermata over the final note. The fourth staff has a bass line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a fermata over the final note.

À continuação da inserção das notas Fá 3 e Fá 1 são apresentadas as notas Sol 3 e Sol 1, além da ligadura de prolongamento. Essas novas notas foram inseridas cada uma em uma voz, gerando, assim, a possibilidade de utilização de apenas uma corda para a execução de cada voz. Com o rodízio dos cadernos, o aluno desenvolverá o conhecimento das notas em uma corda, sem a necessidade de execução em oitavas diferentes, o que geraria um exercício mais complexo, tanto pela execução, que seria em pelo menos duas cordas, quanto em leitura. A ligadura foi pensada no tempo 4 do compasso, gerando a ausência de ataque no tempo 1 e também a não acentuação deste tempo. Considero que este será um desafio, já que o primeiro tempo do compasso é forte e, em geral, tocado.

Exercício 15

The image shows the musical score for Exercise 15, consisting of two systems. The first system is for acoustic guitar (Violão acústico) and the second is for violin (Viol.).

System 1 (Violão acústico): The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter rest. The third measure has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter rest.

System 2 (Viol.): The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter rest. The third measure has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter rest.

Este exercício encerra os quatro primeiros blocos, onde foram trabalhadas as figuras e as pausas de semibreve, mínima, semínima e colcheia, as notas Mi, Fá e Sol na primeira e na sexta cordas do instrumento e a ligadura de prolongamento. Na sequência, após o aluno ter desenvolvido algumas questões técnicas referentes à mão do ritmo e, principalmente, à mão da digitação, a Proposta Metodológica continua a abordar o conhecimento das figuras como algo em comum com os blocos anteriores, porém, apresentando como novos desafios outras notas musicais, outras cordas a serem exploradas e a possível utilização de novos dedos na mão da digitação.

A escolha pela utilização da segunda corda como próximo passo deu-se porque, visando trabalhar primeiro a música tonal e partindo da escala de Dó maior, esta corda possibilitaria a mesma digitação que fora utilizada na primeira e sexta cordas. Já a opção pela quinta corda deu-se pela continuidade do trabalho com duas vozes, embora nesta corda a casa dois do braço do violão será usada pela primeira vez. Esta utilização, provavelmente, provocará o uso do dedo 2 na mão da digitação, este que considero não ser um “grande” desafio, em razão da mobilidade que, geralmente, os alunos apresentam com este dedo.

Desta forma, o próximo exercício traz, como conhecimento em comum aos anteriores, a possibilidade da mesma digitação em uma das cordas, a estrutura da composição que, mais uma vez, é homorrítmica entre as vozes, além das figuras rítmicas serem conhecidas. Dentro dessa opção, preferi utilizar figuras com maior duração do que as dos últimos exercícios a fim de favorecer a leitura, já que terão as notas Si 1, Dó 2, Ré 2, Si 2, Dó 2 e Ré 3, na segunda e quinta cordas, como novos desafios.

Exercício 16

Musical score for Exercise 16, featuring two acoustic guitar parts in 4/4 time. The top staff is labeled "Violão acústico" and the bottom staff is also labeled "Violão acústico". The music consists of a sequence of notes and rests, with a final measure containing a double bar line.

O próximo exercício tem como objetivo reforçar a leitura e a utilização das notas Si 1, Dó 2, Ré 2, Si 2, Dó 2, Ré 3, porém com o uso de figuras de menor duração, propiciando aos alunos o desenvolvimento da leitura e a execução, em uma estrutura não mais homorrítmica das vozes, mas em um formato de pergunta e resposta. Neste exercício não existem novos elementos técnicos e de leitura nas vozes, apenas a união de conteúdos previamente explorados.

Exercício 17

Musical score for Exercise 17, featuring two acoustic guitar parts in 4/4 time. The top staff is labeled "Violão acústico" and the bottom staff is also labeled "Violão acústico". The music consists of a sequence of notes and rests, with a final measure containing a double bar line.

Musical score for Exercise 17, showing two staves labeled "Viol." in 4/4 time. The top staff has a single note (Si 1) and the bottom staff has a single note (Dó 2).

Na sequência, outro ponto importante no desenvolvimento da Proposta Metodológica é a volta da utilização de duas cordas em cada uma das vozes. No

entanto, nesta fase, na peça como um todo, ouvir-se-á o som de quatro cordas. Para a utilização de duas cordas, escolhi apenas cordas soltas, para que a leitura fosse menos complexa em quantidade de notas musicais.

Exercício 18

The musical score for Exercício 18 is written in 4/4 time. It consists of four staves. The top two staves are for 'Violão acústico' (acoustic guitar), and the bottom two are for 'Viol.' (violin). The guitar parts feature a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The violin parts provide harmonic support with sustained notes and a melodic line.

No próximo exercício acontece a inserção das notas Fá 1, Sol 1, Si 1, Dó 2, Dó 3, Ré 3, Fá 3 e Sol 3. Algumas dessas notas têm necessidade de digitação por uma das mãos. Neste ponto, espera-se que o aluno já possua uma certa interdependência entre as mãos para que consiga, na mão do ritmo, trocar de cordas e, com a outra mão, digitar em casas diferentes, com diferentes dedos e também trocando de cordas. O arranjo é pensado como uma melodia acompanhada de uma linha de baixo, mas sem ênfase em voz principal, pois as duas possuem a mesma relevância.

Exercício 19

The musical score for Exercício 19 is written in 4/4 time and consists of two staves for 'Violão acústico' (acoustic guitar). The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes.

A continuação traz outra peça que reforça o trabalho nas notas das quatro cordas, sendo que cada voz envolve, ainda, apenas duas cordas. A peça foi pensada para trabalho com intervalos de 2^a, 3^a, 4^a e 5^a, mantendo quase sempre a nota Dó

como referência nos saltos e ao final das frases.

Exercício 20

Violão acústico

Violão acústico

Este bloco possui dois exercícios e dois arranjos da música *Marcha, Soldado*. O que essas peças possuem em comum é a utilização de compassos binários e ternários. Os exercícios de números 21 e 22 têm por objetivo apresentar os compassos binário e ternário, utilizando figuras rítmicas e notas conhecidas, recapitulando o conteúdo de intervalos. O exercício 21 possui um formato de espelhamento, onde a primeira e a segunda vozes foram pensadas como pergunta e resposta. Mais uma vez é importante que haja, entre os alunos, interação enquanto tocam, no sentido de esta tornar-se uma “conversa musical”.

Exercício 21

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 22

The musical score for Exercício 22 is written in 3/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for 'Violão acústico' (acoustic guitar), and the last two are for 'Viol.' (violin). The guitar parts feature a melody of quarter notes and eighth notes, while the violin parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes a repeat sign at the end of the first system and a measure number '10' at the start of the second system.

O exercício 23, além de ter sido escrito em compasso binário, apresenta, pela primeira vez, dois sons em uma só voz.

Exercício 23

The musical score for Exercício 23 is written in 2/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for 'Violão acústico' (acoustic guitar), and the last two are for 'Viol.' (violin). The guitar parts feature a melody of quarter notes and eighth notes, while the violin parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes a measure number '11' at the start of the second system.

Na sequência, escolhi trabalhar com a peça *Marcha soldado* por se tratar de uma canção tradicional infantil que vários dos meus alunos conhecem. Tirando proveito disso, proponho a eles uma brincadeira com a música. Em alguns trechos da canção apresento duas notas diferentes, solicitando que toquem a melodia procurando encontrar a nota correta. Este tipo de exercício geralmente tem um resultado satisfatório, ainda mais quando canto junto a melodia do violão. Por se tratar

de uma canção, creio que a melodia seja mais conhecida na forma cantada, com letra, ficando mais fácil de assimilarem as opções corretas quando a música é cantada. Porém, considero importante que ela seja tocada junto à leitura cantada, para que haja associação entre estas duas formas de execução, a fim de ressaltar também algumas relações entre elas.

Marcha soldado
(Complete a melodia com as notas sugeridas)

Como continuação, apresento um arranjo para a canção *Marcha soldado*, escrito para três vozes, onde uma voz é a responsável pela melodia e as outras duas vozes fazem o acompanhamento que, por momentos, apresenta características

Marcha soldado
3 vozes

melódicas, e, por outros, harmônicas, porém sempre na região grave do instrumento.

O exercício 25 é a única composição para quatro vozes que traz um padrão rítmico bem definido em cada voz. Quando escrevi o exercício, compus primeiro a melodia mais aguda, apresentada pelo primeiro violão e, na sequência, elaborei as demais vozes, pensando em um ritmo resultante que fosse semelhante ao de uma bateria. Escrevi duas colcheias por tempo no primeiro e terceiro tempos da quarta voz, como no bumbo (som grave), e semínimas no segundo e quarto tempos do compasso, na segunda e terceira vozes. Desta forma, a peça pode ser também percutida, usando o som grave do tampo do violão para o ritmo da quarta voz, e o som da lateral do instrumento para o ritmo da segunda e terceira vozes.

Exercício 25

The image shows the musical score for 'Exercício 25'. It consists of two systems of four staves each. The top system is for acoustic guitar (Violão acústico) and the bottom system is for violin (Viol.). All staves are in 4/4 time and C major. The guitar parts feature a mix of quarter and eighth notes, with some rests, creating a rhythmic pattern. The violin parts mirror the melodic structure of the guitar, with a focus on the duration and articulation of notes.

Neste ponto, a terceira e a quarta cordas do instrumento são apresentadas junto à escala de Dó Maior (representada pela letra C). Ainda existe um “jogo” rítmico neste exercício onde as figuras que fazem o movimento melódico ascendente preenchem todo o compasso, diferentemente das figuras do movimento melódico descendente, que tem um som mais curto, abrindo espaços para silêncios. Deve-se manter o cuidado com a duração das figuras, inclusive demonstrando como não fazer, seguido do modo correto da execução, com a duração precisa das figuras.

Escala C

The image shows the musical score for 'Escala C'. It is a single staff in 4/4 time, C major. The scale is written in a single line, starting on middle C and ending on the final C. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

O exercício 27 utiliza novamente a escala de C, com o intuito da fixação da mesma, porém, agregando a ela um acompanhamento harmônico. Neste acompanhamento são apresentados intervalos harmônicos com, no máximo, duas

notas e, entre as mudanças de notas, há pausas para que o aluno possa ter mais tempo para a leitura e a execução, agora pensando em duas cordas e, por vezes, em dois dedos na mão da digitação. Quanto à mão do ritmo, este pode ser o momento da inserção do dedo indicador junto ao uso do polegar. Estes dedos devem tocar as cordas como se fossem uma pinça. A escolha desses dedos deu-se por manter o polegar como conhecimento já abordado, inserindo apenas o uso do dedo indicador como elemento novo.

Exercício 27

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

O exercício que encerra a Proposta Metodológica, além de conter, ao final, o uso de três sons simultâneos, utiliza-se do efeito do *pizzicato*, realizado em notas mais longas, para que sua execução se torne viável ao executante iniciante. No arranjo, a melodia passa de uma voz à outra, enquanto a que não apresenta a melodia realiza o efeito do *pizzicato*¹¹.

Exercício 28

Violão acústico

Violão acústico

Viol.

Viol.

¹¹ “Efeito que consiste em realizar um timbre diferente do natural do instrumento” (KREUTZ, 2012, p. 6). Para obter esse efeito, deve-se colocar a lateral da mão do ritmo bem próxima ou sobre o rastilho do instrumento, limitando a vibração da corda a ser executada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha trajetória como professor de violão procurei por métodos de ensino coletivo que apresentassem exercícios ou peças musicais arranjados para mais de um instrumento e que contemplassem tanto o avanço na aprendizagem do instrumento musical quanto na leitura da partitura tradicional, de forma gradativa.

Parto da concepção de que o estudo do instrumento deve conter essas duas práticas: o fazer musical coletivo e a leitura tradicional, independentemente do gênero musical. Cabe ressaltar que, apesar de chamar de leitura tradicional a grafia na pauta, ela não contempla exclusivamente um gênero musical tradicional, mas sim propicia o desenvolvimento musical que contribuirá para qualquer prática musical. Exemplos disso estão nos gêneros que contemplo nos *backing tracks*: samba, *funk*, rock e *reggae*.

Como objetivo geral, a pesquisa buscou elaborar e organizar uma Proposta Metodológica para o ensino concomitante da leitura musical tradicional e do violão em grupo, a partir de necessidades percebidas nas aulas coletivas e individuais do pesquisador. Como objetivo específico, pretendeu colaborar com o campo do ensino coletivo de violão, apresentando uma análise descritivo-reflexiva da Proposta Metodológica em questão.

Inscrita em uma abordagem qualitativa, possuindo, portanto, natureza que propicia a constante transformação por meio da reflexão (BARBOSA; HESS, 2010), a realização desta pesquisa levou-me a pensar se esta Proposta Metodológica deveria ser, em alguns aspectos, mantida como foi concebida, ou se deveria ser transformada com relação à abordagem de alguns conteúdos. Assim, nestas considerações finais, procurarei aprofundar a reflexão acerca das possibilidades e dos limites do uso dessa proposta de ensino coletivo.

Trago, como exemplo de aspectos sobre os quais refleti durante este percurso, a abordagem imediata, apresentada na Proposta Metodológica, de figuras com duração de quatro tempos. Talvez não seja essa a maneira mais apropriada de realizar uma iniciação ao instrumento, pelo fato de tornar os exercícios pouco atraentes musicalmente. Outro ponto que talvez se pudesse dar uma atenção maior está relacionada à possibilidade do desenvolvimento da criatividade do aluno com o emprego de atividades que estimulem a criação musical.

Porém, considero que a proposta desenvolvida pode, sim, ser de ajuda à prática docente para uma iniciação musical ao violão, por se tratar de um material onde as execuções musicais não são tão complexas e os exercícios são exequíveis no processo concomitante de iniciação à prática instrumental e da iniciação à leitura musical tradicional.

A escolha da escrita dos arranjos, para que fossem tocados ao violão, partiu do princípio de tornarem-se algo que pudesse ser executado com facilidade pelos alunos, sem a necessidade de materiais auxiliares para complementação dos conteúdos. A partir de uma abordagem mais viável para o iniciante, ou seja, o início da execução musical pelas cordas soltas, a leitura musical foi também conduzida nesse sentido, estando, dessa forma, submetida às escolhas da abordagem inicial do ensino coletivo de violão.

Creio que parte dos exercícios e peças musicais também possam servir como subsídio para iniciação à leitura musical cantada. Por se tratar de um material processual no desenvolvimento rítmico, apesar de trazer intervalos de mais de duas oitavas entre as vozes, em alguns exercícios, em outros ela pode ser trabalhada devido à existência de poucos saltos melódicos. O aproveitamento desta Proposta Metodológica, tendo como foco a leitura musical cantada, é uma possibilidade de pesquisa futura, com esse enfoque específico, visto que Cruvinel (2004, p. 34) também atribui como uma das prerrogativas do ensino coletivo o desenvolvimento da percepção musical.

Como descrito anteriormente, esta proposta não pretende esgotar o tema, tampouco ser absoluta em conteúdos para o ensino coletivo de violão, mas visa a contribuir com a área, podendo munir professores do referido instrumento em busca de materiais para esta prática.

Assim como ocorre no processo de mixagem de uma música, precisamos escolher um momento do trabalho para sua finalização. Na maior parte das vezes, este momento é dado pelo prazo de entrega. De forma análoga, finalizo aqui o processo de elaboração deste memorial, mesmo que as reflexões e problematizações proporcionadas por ele não se encerrem.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Joel. Regência. Da Capo. **Método Elementar Para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda**. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 1998.

BARBOSA, Joaquim Gonçalves; HESS, Remi. **O diário de pesquisa**: O estudante universitário e seu processo formativo. Brasília: Liber Livro Ltda, 2010. 103 p. (Série Pesquisa).

BRAZIL, Marcelo. **Na ponta do dedos**: exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas. São Paulo: Digitexto, 2012.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124.

COSTA, Cristina Porto. **Quando tocar dói**: Análise Ergonômica da Atividade de Violistas de Orquestra. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

CRUVINEL, F. M. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas**: a educação musical como meio de transformação social. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2003. Disponível em: < <https://mestrado.emac.ufg.br/p/2795-2001>>. Acesso em 23/3/2017.

CRUVINEL, Flavia Maria. I ENECIM – **Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical**: O início de uma trajetória de sucesso. Universidade Federal de Goiás. In: I ENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. 2004, Goiás. Anais... p. 30-36.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4.ed. Brasília: Musimed, 1996.

OLIVEIRA, I. L. L. **A formação docente pela lente do memorial como instrumento de reflexão**. In: XIX Encontro Brasileiro de Estudantes de Pós- Graduação em Educação Matemática - EBRAPEM, 2015, Juiz de Fora. A formação docente pela lente do memorial como instrumento de reflexão, 2015.

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

REY, Fernando González. **Pesquisa Qualitativa e Subjetividade**: Os processos de

construção da informação. São Paulo: Cengage Learning Edições Ltda, 2005. 205 p.

RODRIGUES, Ricardo Nuno Agrela. **O Playback Instrumental como Suporte Musical no Ensino do Piano:** Estudo sobre Competências Instrumentais e Motivação. 2012. 68 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino de Educação Musical no Ensino Básico, Instituto Politécnico de Setúbal, Setúbal, 2012.

SILVA, Wilton C. L. **A vida, a obra, o que falta, o que sobra:** memorial acadêmico, direitos e obrigações da escrita. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 7, n.15, p. 103 - 136. maio/ago. 2015.

TOURINHO, Cristina. **A motivação e o desempenho escolar na aula de Violão em grupo:** Influência do repertório de interesse do aluno. In: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/45/52>. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.

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

APÊNDICES

IDENTIFICAÇÃO DO EXERCÍCIO	OPÇÕES DE <i>BACKINGS TRACKS</i>
Exercício 1	1
Exercício 2	1
Exercício 3	1
Exercício 4	2
Exercício 5	2
Exercício 6	1
Exercício 7	1
Exercício 8	1
Exercício 9	1
Exercício 10	1
Exercício 11	1
Exercício 12	1
Exercício 13	1
Exercício 14	1
Exercício 15	1
Exercício 16	1
Exercício 17	1
Exercício 18	1
Exercício 19	1
Exercício 20	1
Exercício 21	1
Exercício 22	1
Exercício 23	1
Marcha, soldado	1
Exercício 25	1
Escala C e Exercício 27	1
Exercício 28	1

CADERNO 1

Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



Exercício 5

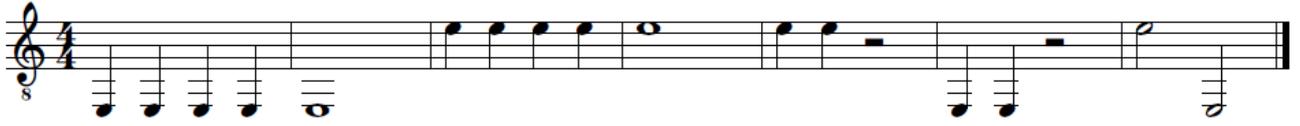


Exercício 6

Violões 1 e 2



Exercício 7



Exercício 8



Exercício 9



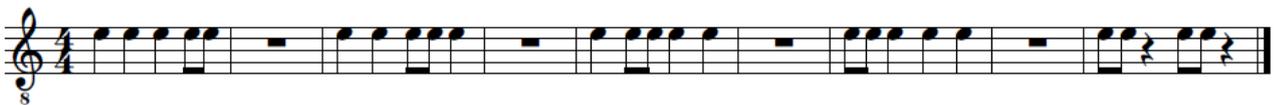
Exercício 10



Exercício 11



Exercício 12



Exercício 19



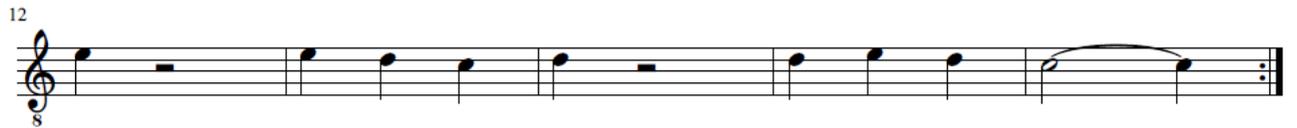
Exercício 20



Exercício 21



Exercício 22



Exercício 23



Marcha soldado
(Complete a melodia com as notas sugeridas)

Marcha soldado (3 vozes)

Exercício 25

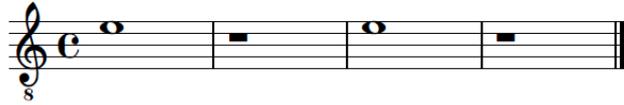
Escala C

Exercício 27

Exercício 28

CADERNO 2

Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



Exercício 5



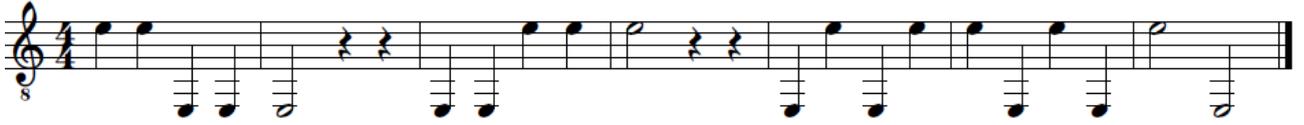
Exercício 6



Exercício 7



Exercício 8



Exercício 9



Exercício 10



Exercício 11



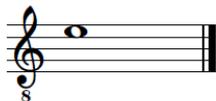
Exercício 12



Exercício 13



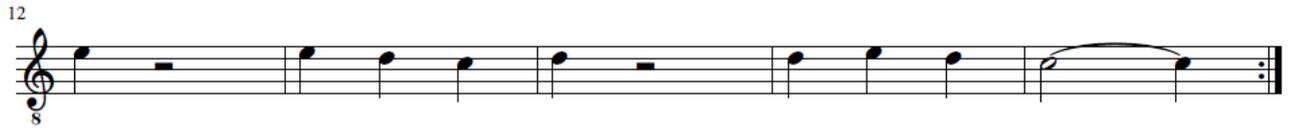
10



Exercício 21



Exercício 22



Exercício 23



Marcha soldado
(Complete a melodia com as notas sugeridas)

Marcha soldado (3 vezes)

Exercício 25

Escala C

Exercício 27

Exercício 28

CADERNO 3

Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



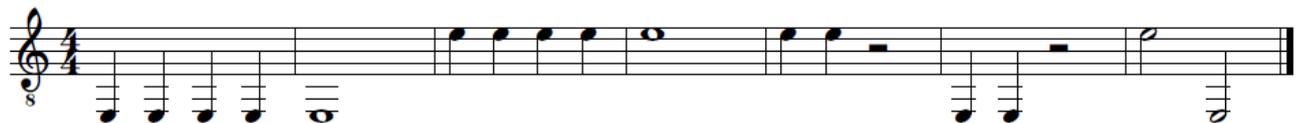
Exercício 5



Exercício 6



Exercício 7



Exercício 13

Two staves of musical notation for Exercício 13. The first staff begins at measure 8 and contains a sequence of eighth-note chords and rests. The second staff begins at measure 9 and continues the sequence with eighth-note chords and rests.

Exercício 14

A single staff of musical notation for Exercício 14, starting at measure 8. It features a sequence of eighth-note chords and rests.

Exercício 15

Two staves of musical notation for Exercício 15. The first staff begins at measure 8 and contains eighth-note chords with some beamed eighth notes. The second staff begins at measure 9 and continues the sequence.

Exercício 16

A single staff of musical notation for Exercício 16, starting at measure 8. It features eighth-note chords and rests.

Exercício 17

A single staff of musical notation for Exercício 17, starting at measure 8. It features eighth-note chords and rests.

Exercício 18

Musical notation for Exercício 18 on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody starts with quarter notes, followed by a whole rest, then eighth notes, a double bar line with a '2' above it, a dotted half note, eighth notes, and ends with quarter notes.

Exercício 19

Musical notation for Exercício 19 on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of a continuous sequence of quarter notes.

Exercício 20

Musical notation for Exercício 20 on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes with various rests interspersed throughout the line.

Exercício 21

Musical notation for Exercício 21 on a treble clef staff in 2/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes with various rests interspersed.

Exercício 22

Musical notation for Exercício 22 on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes, followed by a repeat sign, eighth notes, and ends with quarter notes.

12

Musical notation for Exercício 23 on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes with various rests interspersed.

Exercício 23

Musical notation for Exercício 23 (continued) on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes and eighth notes.

14

Musical notation for Exercício 23 (continued) on a treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat. The melody consists of quarter notes and a final chord.

Marcha soldado
(Complete a melodia com as notas sugeridas)

Marcha soldado (3 vezes)

Exercício 25

Escala C

Exercício 27

Exercício 28

CADERNO 4

Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



Exercício 5



Exercício 6



Exercício 7

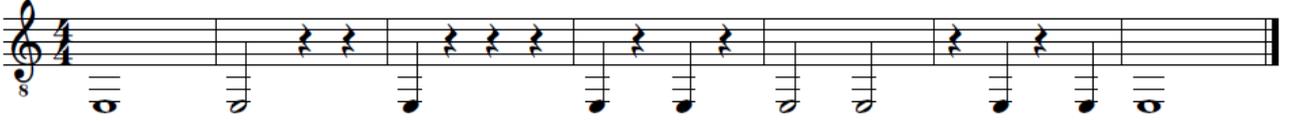


Exercício 8



Musical notation for Exercício 8, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

Exercício 9



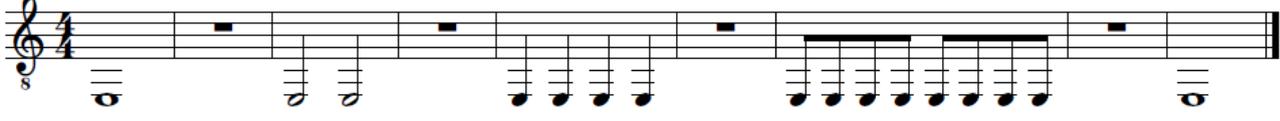
Musical notation for Exercício 9, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

Exercício 10



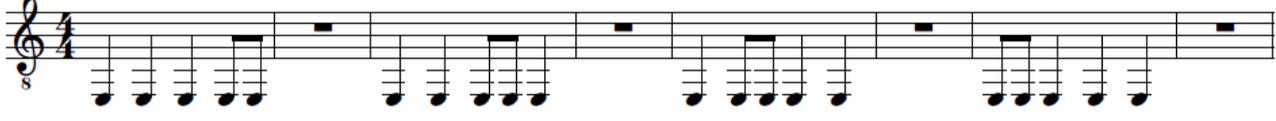
Musical notation for Exercício 10, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

Exercício 11



Musical notation for Exercício 11, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

Exercício 12

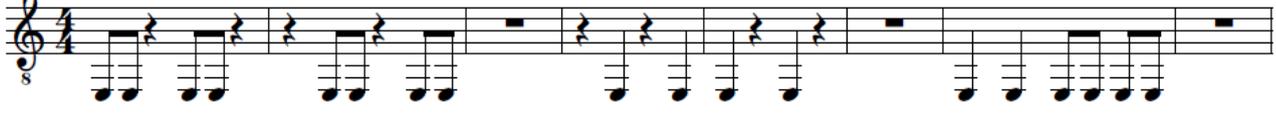


Musical notation for Exercício 12, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

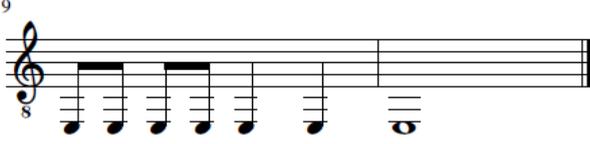


Musical notation for the continuation of Exercício 12, starting at measure 9. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Exercício 13

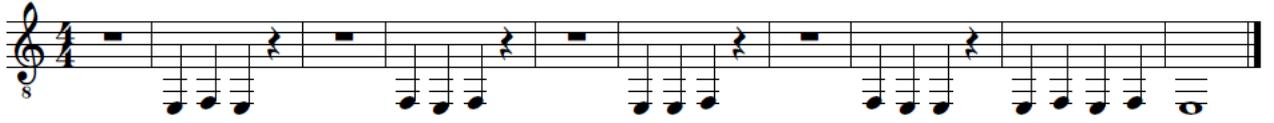


Musical notation for Exercício 13, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final double bar line.

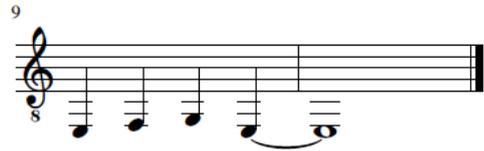
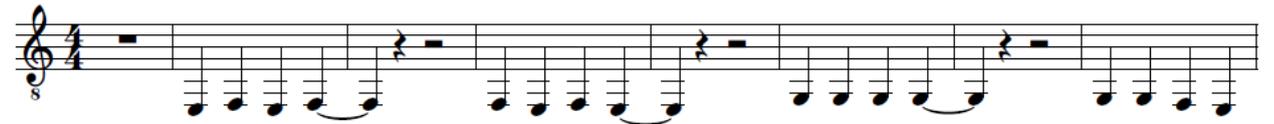


Musical notation for the continuation of Exercício 13, starting at measure 9. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Exercício 14



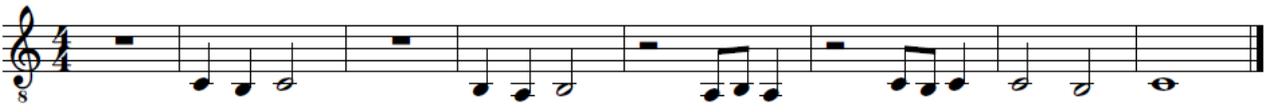
Exercício 15



Exercício 16



Exercício 17



Exercício 18



Exercício 19



Exercício 20



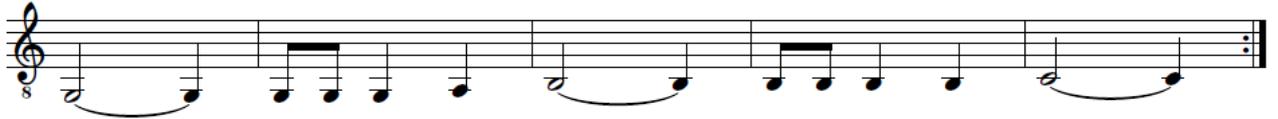
Exercício 21



Exercício 22



12



Exercício 23



14



Marcha soldado
(Complete a melodia com as notas sugeridas)

A musical exercise in 2/4 time. The first staff contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the first staff are four smaller staves, each containing a single note with a stem and a flag: G4, A4, B4, and C5. These notes are intended to be inserted into the melody at the positions of the quarter rests.

Marcha soldado (3 vezes)

A musical exercise in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are each marked with a '3' above them, indicating they should be played three times each.

Exercício 25

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

Escala C

A single staff of musical notation in 4/4 time showing the C major scale. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Exercício 27

A single staff of musical notation in 4/4 time showing a sequence of chords. The chords are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Exercício 28

8 pizz.

12 ord.

CADERNO DO PROFESSOR

Exercício 1



Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



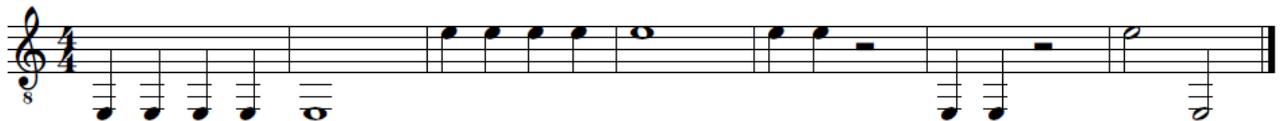
Exercício 5



Exercício 6



Exercício 7



Exercício 8

Musical notation for Exercício 8, featuring a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

Exercício 9

Musical notation for Exercício 9, consisting of two staves with treble clefs and a 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower staff provides a bass line with chords and eighth notes. The exercise ends with a double bar line.

Exercício 10

Musical notation for Exercício 10, consisting of two staves with treble clefs and a 4/4 time signature. The upper staff features a melodic line with quarter and eighth notes, including rests. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. The exercise concludes with a double bar line.

Exercício 11

Musical notation for Exercício 11, consisting of three staves. The top two staves are labeled "Violão" (Guitar) and the bottom staff is labeled "Viol." (Violin). All staves have a treble clef and a 4/4 time signature. The guitar part includes chords and eighth notes, while the violin part features a melodic line with eighth notes and rests. The exercise ends with a double bar line.

Exercício 12

Violão acústico

Violão acústico

Detailed description: This block contains the first four measures of Exercise 12 for acoustic guitar. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The top staff features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by rests in measures 2 and 3, and then G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bottom staff features a bass line of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, followed by rests in measures 2 and 3, and then G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A '8' is written below the first measure of each staff.

Viol.

Viol.

Detailed description: This block contains the first two measures of Exercise 12 for violin. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The top staff has a whole rest in measure 1, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 in measure 2. The bottom staff has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in measure 2. A '8' is written below the first measure of each staff.

Exercício 13

Violão acústico

Violão acústico

Detailed description: This block contains the first four measures of Exercise 13 for acoustic guitar. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The top staff features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by rests in measures 2 and 3, and then G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bottom staff features a bass line of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, followed by rests in measures 2 and 3, and then G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A '8' is written below the first measure of each staff.

Viol.

Viol.

Detailed description: This block contains the first two measures of Exercise 13 for violin. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The top staff has a whole rest in measure 1, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 in measure 2. The bottom staff has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in measure 2. A '7' is written above the first measure of the top staff, and an '8' is written below the first measure of the bottom staff.

Exercício 14

Violão acústico

Violão acústico

Viol.

Viol.

Exercício 15

Violão acústico

Violão acústico

Viol.

Viol.

Viol.

Exercício 16

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 17

Violão acústico

Violão acústico

8

Viol.

Viol.

Exercício 18

Violão acústico

Violão acústico

7

Viol.

Viol.

Exercício 19

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 20

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 21

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 22

Violão acústico

Violão acústico

10
Viol.

Viol.

Exercício 23

Violão acústico

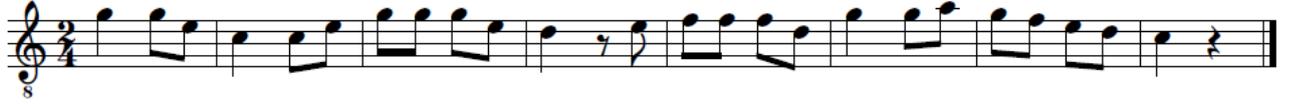
Violão acústico

11

Viol.

Viol.

Marcha soldado
(Complete a música)



Marcha soldado
3 vezes

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 25

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

6

Viol.

Viol.

Viol.

Viol.

Escala C

8

Exercício 27

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

Violão acústico

Exercício 28

Violão acústico

Violão acústico

Viol.

Viol.

9

pizz.

ord.

pizz.

ord.