



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE MÚSICA**

ANAIS ELETRÔNICOS

III SISPEM

*Simpósio Sergipano de Pesquisa e
Ensino em Música*

20 A 23 DE SETEMBRO DE 2010

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Msc. João Liberato

COORDENAÇÃO DE TRABALHOS

Profa. Msc. Mackely Ribeiro Borges

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÃO

Prof. Msc. João Liberato

COORDENAÇÃO DE ORGANIZAÇÃO

Profa. Dra. Rejane Harder

COORDENAÇÃO DE MEMÓRIA

Prof. Ms. Jairo Brandão

COORDENAÇÃO DE TRANSLADO

Prof. Dr. Christian Alessandro Lisboa

ESTUDANTES MONITORES

Anabel Vieira da Silva

Antônio Chagas Neto

Cleidivan dos Santos

Álvaro Araújo

Denise S. Teles

Daniela Macedo Lima

Gabriel Carvalho

Gleidionaldo dos Santos

José de Carvalho P. Filho

José Rafael de Oliveira

Juarez Moraes

Juliana da Silva Góes

Marcos Nascimento

Paulo Antônio Santos

Ramon Vieira

Társis de Jesus

Walter Correia

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

- **A cigarra e a formiga: a educação musical como auxílio no ensino regular**
Thaís F. V. Rabelo
- **História da música erudita em Sergipe: a trajetória educacional das docentes fundadoras do Conservatório de Música de Sergipe**
Maria Gorete de Almeida Lima
Mackely Ribeiro Borges
- **Música, arte ou ciência?**
Paulo Antônio Santos
Mackely Ribeiro Borges
- **Propostas Metodológicas para o Ensino de Guitarra Aplicado à Música Popular**
Saulo Ferreira

RESUMOS

A CIGARRA E A FORMIGA: A EDUCAÇÃO MUSICAL COMO AUXÍLIO NO ENSINO REGULAR

Thais Fernanda Vicente Rabelo¹
thaisrabelomusica@gmail.com

Resumo:

Este artigo tem por objetivo a reflexão sobre a valorização da disciplina de música no ensino regular brasileiro, sendo este público ou particular. A fábula “A Cigarra e a Formiga” foi utilizada como elemento mediador do paralelo estabelecido entre a educação na Grécia Antiga e a realidade do ensino de música nas escolas brasileiras, levando-se também em conta alguns fatos históricos. Sabe-se que a cultura grega exerceu grande influência sobre a cultura ocidental atual e tal fato se evidencia também no que diz respeito à música como disciplina educacional, tendo em vista que esta ocupava lugar de destaque na educação da Antiga Grécia, fundamentada na *paidéia*. Grandes nomes da história Grega ocuparam-se com a reflexão sobre a música, dentre os mais importantes destacam-se Pitágoras e Platão. Deve-se levar em conta que o universo musical grego era bem diferente do que atualmente o Ocidente (sobretudo) entende por música. Todavia, apesar destas diferenças alguns valores permaneceram e se fazem presentes na educação atual. Com relação à educação musical brasileira deve-se levar em conta as transformações ocorridas neste processo, que tem início com a chegada dos jesuítas, e através da análise dos fatos avaliar o nível de valorização da disciplina curricular no ensino regular.

Palavras-chave: Educação Musical; Fábula; História.

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe. Formada pelo Conservatório de Música de Sergipe, habilitação: piano.

**HISTÓRIA DA MÚSICA ERUDITA EM SERGIPE: A TRAJETÓRIA
EDUCACIONAL DAS DOCENTES FUNDADORAS DO CONSERVATÓRIO DE
MÚSICA DE SERGIPE**

Maria Gorete de Almeida Lima²

goretti@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges³

mackelyrb@gmail.com

Resumo:

Esta comunicação deriva do nosso projeto de Trabalho de Conclusão de Curso em nível de Graduação em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Sergipe. Esta pesquisa tem como objetivo realizar um levantamento histórico-musical das docentes fundadoras do Instituto de Música e Canto Orfeônico (IMCOSE), atual Conservatório de Música de Sergipe, entre os anos de 1945 a 1975. A partir do conhecimento do ambiente musical da referida instituição aliado à identificação das correntes pedagógicas adotadas pelas professoras em questão, acreditamos ser possível resgatar pelo menos uma parte da história do desenvolvimento da educação musical em Sergipe.

Palavras-chave: História; Educação Musical; Conservatório de Música de Sergipe.

² Graduanda do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

³ Docente do Núcleo de Música – Universidade Federal de Sergipe.

MÚSICA, ARTE OU CIÊNCIA?

Paulo Antonio Santos⁴

paulinhogroove@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges⁵

mackelyrb@gmail.com

Resumo:

O objetivo deste trabalho é discorrer sobre algumas aplicações da música analisando em quais contextos ela é considerada como arte, ciência, ou como arte e ciência. O texto ainda apresenta um breve histórico acerca destas classificações relacionando-as com os usos e funções da música propostos por Allan Merriam (1964), além de refletir sobre como estes diferentes conceitos podem auxiliar o educador na formação musical do ser humano.

Palavras-chave: Música; Ciência; Educação Musical.

⁴ Graduando do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

⁵ Docente do Núcleo de Música – Universidade Federal de Sergipe.

PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE GUITARRA APLICADO À MÚSICA POPULAR

Saulo Ferreira⁶

saulinhoferreira@hotmail.com

Resumo:

Em tempos atuais, com os avanços tecnológicos, é cada vez mais comum ter acesso a informações de maneira autodidata. No campo musical não é diferente, neste aqueles que desejam aprender a tocar um instrumento podem encontrar o que necessitam em frente a um computador ou simplesmente trocando experiências com colegas. No entanto, a presença do educador ainda consiste em algo valioso e a ele cabe o desafio de encontrar maneiras que possam viabilizar o entendimento e desenvolvimento daqueles que receberão tal conteúdo. O presente artigo objetiva sugerir propostas de ensino de guitarra voltado à música popular, oferecendo a professores e alunos sugestões para o ensino/aprendizado do instrumento

Palavras-Chave: Guitarra; Música Popular; Metodologia.

⁶ Graduando do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

ARTIGOS

A CIGARRA E A FORMIGA: A EDUCAÇÃO MUSICAL COMO AUXÍLIO NO ENSINO REGULAR

Thais Fernanda Vicente Rabelo⁷
thaisrabelomusica@gmail.com

Introdução

Antes de adentrar ao tema propriamente dito, faz-se necessário acompanhar a fábula a seguir, recontada por Canton (2006, p. 19):

Era verão. A formiga carregava suas folhas e seus alimentos de um lado para outro, enquanto a cigarra, caçoando dela, passava os dias cantando e se divertindo.

Mas não tardou e o inverno chegou. A cigarra, faminta e com frio, foi pedir alimento à formiga, que lhe disse assim:

- Por que é que você não trabalhou no verão e guardou comida para o inverno?

- Eu não fiquei à toa não! Criei as mais doces melodias (...).

- Ah! você flauteou no verão? Agora dance no inverno! (...)."

A conhecida fábula, atribuída ao grego Esopo (séc. VI a.C.), assim como todas as outras, que supostamente escrevera, foram comunicadas por meio da tradição oral e somente foram reunidas e escritas duzentos anos após sua morte, por Demétrio de Falero (325 a.C.). Trata-se de uma narrativa que engloba duas personagens: de um lado a formiga, que desempenha seu trabalho com seriedade, de outro a cigarra, boêmia, mas que na verdade era agradável à formiga, por tornar seu trabalho menos árduo. No entanto, a cigarra foi entendida, pelo próprio Esopo, como alguém que vagueava enquanto a formiga trabalhava sem cessar.

Apesar de parecer bastante clara, a lição de moral desta fábula sugere um questionamento, se analisada por outro ângulo. Será que a personagem representada pela cigarra estava realmente a vadiar? E ainda: não haveria utilidade em sua atividade musical?

Um olhar sobre a Grécia Antiga

Muitos deverão estar a se perguntar sobre qual a relação existente entre a educação musical no ensino regular brasileiro e essa antiquíssima fábula. Porém, para que haja uma melhor

⁷ Graduanda do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe. Formada pelo Conservatório de Música de Sergipe, habilitação: piano.

compreensão desta ligação (comparação), se faz necessária uma abordagem sobre o panorama histórico musical da Antiga Grécia, pois além de ter sido este território helênico o berço da civilização ocidental, foi este o ambiente no qual o suposto autor da obra escrevera suas fábulas.

Foi na Grécia Antiga que surgiu a preocupação em formalizar o processo educacional. A palavra pedagogia vem do grego e é referente ao escravo que levava os jovens à escola (Cf. SOUZA, 2006). A educação grega estava fundamentada em dois pilares fundamentais: a saúde física e espiritual. Tais pilares seriam sintetizados pela palavra *Paidéia* no séc. V (Cf. WERNER JAEGER, apud SOUZA, 2006, p. 33).

A educação da antiga Grécia divide-se macroscopicamente em dois períodos. O Período Antigo, que abrange a Idade Homérica e a Idade Histórica e o Novo Período, que tem início no séc. V a.C. e compreende o Período Clássico e o Período Helenístico. Desde o Período Homérico já se tem notícia de uma preocupação com a educação musical, pois apesar de ser um tempo onde a cultura ainda era transmitida oralmente, há registros sobre a educação musical até mesmo nos poemas épicos de Homero. Todavia, até então, eram atribuídos à música características místicas e sua importância estava, de certa forma, simplesmente subjugada a efeitos psicológicos e performáticos.

Na obra “Teogonia: a origem dos deuses” de Hesíodo está representada a mística musical, a arte das Musas, deusas filhas de Zeus e da Memória (*Mnemosyne*) que, segundo o autor, fundamentam o mundo. Hesíodo está inserido no Período Arcaico, época na qual começa a desenvolver-se o alfabeto fonético. Todavia, a marca da oralidade está presente em seu poema Teogonia onde o aedo busca explicar o poder exercido pelas Musas no mundo. De acordo com Hesíodo, as Musas se manifestam no canto e na dança. Importante ressaltar que para os antigos gregos a música e a palavra estavam intimamente ligados. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas) (Cf. HESÍODO, 1995, p.11).

Eis que surge, no séc. VI a.C. (período histórico no qual começa a surgir a tradição escrita na Grécia) um estudioso chamado Pitágoras, o matemático que traria grandes contribuições à música, tanto por enxergá-la como uma ciência, como por estabelecer, com esta ciência, especulações teóricas. Pitágoras e seus seguidores tentam explicar a música por meio da matemática, dos números que regiam todo o universo. Segundo Lia Tomás (2002, p.22) a escola pitagórica foi a primeira a fazer tentativas de teorização da linguagem musical. No entanto, pode-se perceber claramente, desde esta época o caráter interdisciplinar desta ciência:

O que se pode dizer em linhas gerais é que o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme, visto que entre os gregos a música mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia (Ibdem, 2002, p. 28).

Pitágoras está então inserido no período em que surge o pensamento racional na Grécia. Tal fato, portanto, pode explicar o motivo pelo qual o célebre matemático pensou a música de modo racional. O fato de ser considerada **ciência** pelos pitagóricos traz também, para a música, uma valorização peculiar, pois apesar de o universo musical da Antiga Grécia ser claramente distinto do universo musical no atual Ocidente, o fato de poder ser explicada cientificamente é muito importante para sua valorização posterior não somente como elemento místico, mas como ciência que, apesar disto, apresentaria características bem peculiares.

O ensino da música na estrutura educacional grega

Segundo Fonterrada (2008 p.26), a busca do valor da música e da educação musical inicia-se na Grécia. Visto que influenciava tanto na ordem social, quanto política, os gregos entendiam que a música deveria fazer parte do currículo educacional das crianças e dos jovens, não ficando a cargo somente dos executantes. “Em Esparta, em seu sistema de educação para os jovens e para o povo, Licurgo exigia que a música fizesse parte da educação da infância e da juventude, e que fosse supervisionada pelo Estado” (Op. cit. p. 26).

Toda esta preocupação deve-se sobretudo à Doutrina do Éthos, que tem longínquas raízes orientais e se estabeleceu na Grécia como forma de explicar a influencia modeladora que a música exercia sobre o caráter do indivíduo (Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p. 20). Tal fato fica bem exemplificado em um trecho da República escrita por Platão:

- Quais são as harmonias lamentosas? Diz-me, já que és músico:
- São a mixolídia, a sintonolídia e outras que tais.
- Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens.
- Certamente (...).
- Quais são, pois, dentre as harmonias, as moles e as dos banquetes?
- Há umas variedades da jônia e da lídia, a que chamam efeminadas.
- E essas poderás utilizá-las na formação de guerreiros, meu amigo?
- De modo algum, respondeu. Mas arrisca-te a que fiquem apenas

a dórica e a frigia. (PLATÃO, 2000, p. 90-91)

No diálogo, citado anteriormente, entre Sócrates e Glauco (nesta ordem), nota-se o quanto a doutrina do Éthos estava enraizada na cultura grega e era justamente esta ideologia que regia sua força no contexto educacional.

- Não é então por este motivo, Glauco, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam mais fortemente, trazendo consigo a perfeição e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educada? (PLATÃO, 2000, p. 94)

No entanto, apesar deste ideal de integração entre música e universo ser condizente com o pensamento racional de Pitágoras e as teorias aristotélicas e platônicas distingui-se, neste ponto, duas variáveis que irão diferenciar o modo pelo qual os gregos entendiam a música. Uma das variáveis “[a] concebe como regida por leis matemáticas universais e outra que acredita que seu poder emana da relação estreita entre ela e os sentimentos- éthos”. (FONTERRADA, 2008, p.28). Esta dualidade existente na cultura grega, com relação à arte das musas, com certeza não diminuiram seu valor no âmbito educacional daquela realidade.

Educação Musical no Brasil

Fazendo-se um breve apanhado sobre o desenvolvimento da educação musical no Brasil poder-se-á notar que esta esteve, por muito tempo, subjugada a interesses políticos nacionais. Desde os jesuítas, os primeiros a implantar o ensino de música no Brasil⁸, a transmissão do conhecimento musical não tem sido a principal finalidade do ensino da música no Brasil visto que, para os jesuítas, a educação musical era antes de tudo um meio de catequizar os povos nativos.

Durante todo o período colonial brasileiro a educação musical estaria mais voltada para a prática instrumental e para o canto. O ensino de música em si distinguia-se bastante do que hoje se entende por educação musical, pois naquela época a prática musical estava principalmente ligada à Igreja e o processo de ensino-aprendizagem fundamentava-se nos métodos de repetição e memorização.

⁸ É válido ressaltar que já havia produção musical no Brasil, praticada pelos povos nativos, e que esta cultura musical era transmitida oralmente e informalmente. Os Jesuítas, no entanto, foram os primeiros a formalizar o ensino no Brasil e a esquematizá-lo. Para este item, veja: FONTERRADA, 2008, p. 208.

Durante o período que se estendeu desde a chegada da Família Real até a primeira metade do séc. XIX não houve grandes mudanças na realidade da educação musical, que continuava ligada às práticas européias. No entanto, segundo Fonterrada (2008, p. 210) “foi somente em 1854 que se instituiu oficialmente o ensino da música nas escolas brasileiras”. Foi no séc. XX que ocorreram as primeiras grandes modificações na educação musical brasileira, em especial na Era Vargas, onde por meio do compositor Villa-Lobos a disciplina ganha uma atenção especial. De acordo com Juzamara Souza⁹ (2002, p. 13) :

A política educacional autoritária de Vargas e o projeto de nacionalização emergentes no início dos anos trinta influenciam diretamente a educação musical nas escolas. Com a reforma de ensino em 1931 (Decreto n. 19.890 de 18 de abril, art. 3) a aula de música passa a ser obrigatória para todos os níveis.

Apesar de fazer parte do currículo escolar a música ainda não possuía carga horária fixa e era tida como auxílio às demais disciplinas. “Neste contexto surge a proposta pedagógica do canto orfeônico de Villa-Lobos (...), um programa de educação musical que abrangia todos os níveis escolares e que deveria ser implantado em todo território nacional” (SOUZA, 2002, p. 14).

A intenção de Villa-Lobos era estabelecer uma educação musical eficiente nas escolas, através do canto coral. Todavia, com o Estado Novo, a música passa a ser utilizada na educação como meio de fortalecer o ideal nacionalista, fortalecendo assim o poder e o prestígio da política dominante. No entanto, se a situação parece grave, o quadro piorou ainda mais no período da ditadura militar, quando foi promulgada a lei n. 5692/71 que “extinguiu a **disciplina** educação musical do sistema educacional brasileiro, substituindo-a pela **atividade** da educação artística” (FONTEERRADA, 2008, p. 217-218, *grifo nosso*). A partir de então a visão da música como elemento lúdico e auxiliador na educação regular tornou-se cada vez mais comum, visto que os professores graduados em educação artística possuíam formação geral e polivalente, evidenciando assim sua falta de preparo para o ensino da música.

Nos anos de 1990 retoma-se a preocupação com o ensino das artes na escola. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) n. 9394/96 veio justamente destacar a importância do ensino da arte no currículo. Com promulgação da nova LDB, o MEC elaborou “documentos orientadores, destinados a servir de guia a escolas e profissionais envolvidos com Educação” (FONTEERRADA, 2008, p. 216). Estes documentos são o Referencial Curricular Nacional (RCN) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que apresentam, inclusive, muitas orientações

⁹ Veja: OLIVEIRA, A. CAJAZEIRA, R. (org.) *Educação Musical no Brasil*. Salvador, P&A, 2007.

direcionadas para a música, que está inserida na atividade de educação artística. Apesar de parecerem um tanto vagas, a proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais exigem uma boa formação musical do professor de artes, pois sua falta de formação adequada acarretaria o não cumprimento destas propostas.

Cria-se então um novo impasse para a educação musical, pois sua problemática a partir desde momento não estariam em torno da falta de orientações e até mesmo de leis, mas no não cumprimento destas leis. Que problemática seria esta?

Retorno à Fábula

Na fábula grega, citada no início deste artigo, a cigarra, personagem que desempenhava atividade musical, não fora valorizada pela formiga. No entanto a cigarra havia sido útil para a formiga pois tornara seu trabalho mais brando.

É preciso, pois, fazer-se uma reflexão sobre esta fábula e lançar o seguinte questionamento: No contexto atual da Educação Regular, a quem poderia ser atribuído a personagem da cigarra?

Não se faz necessária uma longa reflexão para tanto, visto que logo seria apontada para tal personagem a figura do educador musical, ou ainda, da educação musical. No ensino regular brasileiro (público ou privado) as aulas de música, em boa parte dos casos, giram em torno das festividades da escola¹⁰; Quando não, a música é tida como apoio às demais disciplinas (como português, matemática, etc.) como uma forma lúdica de auxílio no processo de ensino aprendizagem destas matérias.

Eis que no ano de 2008 um fato de grande importância ocorreu. É promulgada a Lei n. 11.769/2008, que torna a música **conteúdo** obrigatório no ensino regular, tanto público quanto privado. Todavia, esta lei ainda deixa uma brecha para discussões sobre a qualificação profissional, ou formação necessária para o exercício desta atividade. Além disso, o fato de ser conteúdo obrigatório não lhe confere, necessariamente, um caráter disciplinar.

Música como agente na formação global do indivíduo

É certo que o estudo da música desenvolve na criança e no adolescente a criatividade, a intelectualidade, melhora a concentração e a integração social dos mesmos. Tais estudos ainda

¹⁰ Esta é uma prática comum, de modo especial nas datas comemorativas (dia dos pais, das mães, etc.)

estão em andamento, mas já apontam como sendo verdadeiras essas afirmações. Obviamente estas revelações devem entusiasmar os educadores musicais por poderem participar deste processo. Porém, é preciso ter cautela com relação a todas estas “vantagens”, pois não devem ser estes os motivos pelos quais deve haver o ensino da música nas escolas. Bastian (2009, p.124) declara:

A música apresenta um campo de exercícios que pode, acima de tudo, ajudar nas deficiências de concentração das crianças. (...) Portanto a educação musical pode agir de maneira preventiva, vale dizer compensatória, contra a deficiência de concentração.¹¹

Retoma-se então o ideal grego que creditava à música o poder de influenciar no caráter do indivíduo. Tal pensamento parece ter permeado ao longo dos séculos. Além disso, há também a idéia de integração entre educação musical e a problemática social, defendida por Koellreutter que pensa a música como elemento contribuinte para o desenvolvimento integral do indivíduo (Cf. CALEDEIRA; FONTEERRADA, 2005, p. 1281). De acordo com o líder do Movimento Música Viva, o ensino de música deve, portanto, estar relacionado com a nova sociedade.

A mais importante implicação desta tese no que toca a música – ou melhor, à educação pela música – na nova sociedade é a tarefa de despertar, na mente dos jovens, a consciência da interdependência de sentimento e racionalidade, tecnológica e estética; noutras palavras, de desenvolver a capacidade para um pensamento globalizante, integrado, perdido em muitas culturas (KOELLREUTTER, 1977, p. 6, *grifo nosso*).

A citação acima exprime bem claramente a visão integradora de Koellreutter. No entanto, tal pensamento finda por criar ainda mais questionamentos a cerca do ensino da música. É importante ressaltar que existem outras abordagens sobre a utilidade da música na escola, mas a questão torna-se ainda mais indagadora quando se considera a realidade do ensino brasileiro como um todo, as carências pelas quais padece, em especial a rede pública de ensino, fator que acaba gerando também dificuldades com relação ao exercício da educação musical.

De acordo com Koellreutter, citado por Brito (2001, p. 41-42) o objetivo da educação musical está fundamentado no humano, considerando-a como arte funcional, que não tem como primordial pretensão (de modo especial no ensino regular) formar musicistas, mas contribuir para sua formação humanística.

¹¹ Bastian refere-se a resultados provenientes de uma avaliação comparativa realizada com alunos do ensino fundamental, de nacionalidade alemã.

Conclusão

Desde a Grécia Antiga há uma preocupação com a educação musical. No entanto, apesar de Pitágoras ter declarado ser a música uma ciência e de tê-la explicado matematicamente, a ideologia que permaneceu ao longo dos séculos foi a derivada essencialmente da Doutrina do Éthos, música como arte que molda o caráter, que auxilia o indivíduo no equilíbrio social, além do que o próprio Pitágoras, como autentico grego, acreditada que a importância desta ciência estava relacionada com tal doutrina, uma música que era regida pelo universo e que portanto regia todos os indivíduos.

A fábula de Esopo, apesar da longínqua data na qual foi contada, permanece atual no que diz respeito sobretudo à realidade da educação musical brasileira. Apesar de todas as tentativas para tentar justificar a utilidade do ensino da música na escola regular o processo continua ainda lento devido aos vários fatores apresentados neste estudo. Porém, uma coisa é certa: a importância do ensino da disciplina Música não se resume ao fato de ser ela um importante auxílio às demais disciplinas, um meio de integração social, ou um método eficaz de melhorar a concentração do indivíduo, de desenvolver a criatividade etc. Tais fatores são de suma importância, porém não devem ser entendidos como causa da educação musical, mas como possíveis conseqüências.

A importância da música na escola regular reside no fato de ser ela uma forma de conhecimento (Cf. FONTERRADA, 2008, p.13), uma ciência como geografia, matemática ou qualquer outra disciplina que faz parte do currículo das escolas regulares, sejam elas da rede pública ou particular. Uma ciência que possui seu conteúdo próprio. Sobretudo agora com a promulgação da lei 11.769/2008, as reflexões acerca do ensino de **música**, devem fazer-se urgentes e concretas.

Por fim, acreditamos que enquanto não for entendida como forma de conhecimento a música permanecerá “cigarra” no contexto educacional.

Referências Bibliográficas

BASTIAN, Hans Günther. *Música na Escola: a contribuição do ensino da música no aprendizado e no convívio social da criança*. Tradução de Paulo F. Valério. São Paulo: Paulinas, 2009.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Péirópolis, 2001.

CALDEIRA, Zóica Andrade; FONTERRADA, Marisa Trenh de Oliveira, O papel mediador da educação musical no contexto hospitalar: uma abordagem sócio-histórica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2005, p. 1281-1289.

II SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – II SISPEM

20 a 23 de setembro de 2010 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

CANTON, Kátia. *Era uma vez Esopo*. São Paulo: DCL, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, 1, 1977, São Paulo. *Anais...* 1977, p. 1-6.

MATEIRO, Teresa da Assunção N. Educação Musical nas escolas brasileiras: retrospectiva histórica e tendências atuais. *Arte online* - Periódico online de Artes, UDESC - Florianópolis, v. 2, fev.2000, p. 1-9, 2000.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassiti. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2000.

SOUZA, Jusamara. A Educação Musical no Brasil dos Anos 1930 – 45. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007, p. 13-17.

SOUZA, Neuza Maria Marques de. (Org.); MANCINI, Ana Paula Gomes *et al.* *História da Educação*. São Paulo: Avercamp, 2006.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.

HISTÓRIA DA MÚSICA ERUDITA EM SERGIPE: A TRAJETÓRIA EDUCACIONAL DAS DOCENTES FUNDADORAS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE

Maria Gorete de Almeida Lima¹²

goretti@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges¹³

mackelyrb@gmail.com

Introdução

Desde a Grécia antiga a música é entendida como um instrumento de formação global do ser humano. No Brasil, alguns documentos oficiais desenvolvidos pelo Ministério da Educação reconhecem a importância da música, a exemplo do que diz o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil: “a linguagem musical é excelente meio para o desenvolvimento da expressão, do equilíbrio, da auto-estima e autoconhecimento, além de poderoso meio de integração do indivíduo” (BRASIL, 1998, p. 49). Em se tratando da relação entre música e a cultura, sem dúvida a música estabelece relações diferenciadas. A este respeito, Wazlawick e Camargo (2006) tecem o seguinte comentário:

Está inserida nas várias atividades sociais, donde decorrem múltiplos significados. A cultura dá os referenciais, bem como os instrumentos materiais e simbólicos que cada sujeito se apropria para criar, tecer e orientar suas construções, neste caso, as atividades criadoras e musicais.”(WAZLAWICK; CAMARGO, 1999, p. 3).

Assim, pensando na música como um dos domínios da cultura de um povo e na importância do papel do educador musical na formação global do ser humano, esta pesquisa visa conhecer a contribuição das docentes fundadoras do Instituto de Música e Canto Orfeônico (IMCOSE), hoje, Conservatório de Música de Sergipe. O levantamento histórico-musical das professoras: Anayde Marsillac Fontes Góes, Cândida Viana Ribeiro, Maria Bernadete Andrade, Geralda Almeida de Abreu e Maria Valdete Melo, bem como a compreensão da metodologia

¹² Graduanda do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

¹³ Docente do Núcleo de Música – Universidade Federal de Sergipe.

empregada por elas no processo ensino-aprendizagem constitui um meio de resgatar (mesmo que parcialmente) a história do desenvolvimento da educação musical em Sergipe.

O Conservatório de Música de Sergipe entendido aqui como uma instituição provedora de educação e cultura com sua rede de significados, aliado ao trabalho das primeiras professoras, se constitui campo fértil de pesquisa na área de música devendo ser explorada em sua riqueza histórica, patrimonial e cultural. No entanto, os poucos registros existentes se resumem a algumas monografias elaboradas nos últimos anos. A ausência de uma historiografia específica na área da música é visível, não apenas em Sergipe, mas no Brasil como um todo. Do mesmo modo, esta realidade também é verificada na área da educação em Sergipe. Esta situação é aparentemente justificada por Amato na sua obra intitulada *Breve Retrospectiva Histórica e Desafios do Ensino de Música na Educação Básica Brasileira*, como podemos verificar no trecho abaixo:

A investigação histórica acerca de escola revela-se como um tema que começou a ser estudado ainda mais recentemente, sendo que a pesquisa histórica relativa à educação musical surgiu há pouco mais de uma década. (AMATO, 2006, p.145).

Na trajetória de sua pesquisa onde ressalta as primeiras manifestações musicais e a regulamentação do ensino de música no Brasil, a autora esclarece que “as primeiras informações musicais eruditas foram trazidas ao Brasil pelos portugueses, por intermédio dos jesuítas” (Amato, 2006: 147). Seguindo um percurso histórico, descreve a estada de D. João VI no Brasil e como neste período a música recebeu especial tratamento especialmente no episódio da reorganização da Capela Real pelo padre José Maurício Nunes Garcia. Posteriormente veio uma fase de declínio sobre nossa música, período onde teve destaque o trabalho desenvolvido por Francisco Manuel da Silva (compositor do Hino Nacional Brasileiro), fundador do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841).

Vale a pena ressaltar a importância desta instituição para os demais conservatórios do país, inclusive o de Sergipe, cuja criação do então Instituto de Música e Canto Orfeônico (IMCOSE) veio completar um dos importantes aspectos na busca do desenvolvimento cultural deste Estado: o da instrução musical. Segundo Ivete Eça da Conceição (1997, p. 25) o Conservatório de Música de Sergipe foi criado pelo Decreto Lei nº 840 de 28 de novembro de 1945, na gestão de Unaldo Santaflor Cardoso, no momento em que a nova educação deveria ser

urna reação categórica tendenciosa e sistemática contra a velha estrutura do serviço educacional vigente.

No que concerne à estruturação pedagógica do IMCOSE, Conceição ainda faz o seguinte registro:

Seguiu-se a composição do corpo docente, cujas cadeiras foram conferidas a pessoal especializado, conforme previam os artigos terceiro e quarto do decreto de criação do Instituto, formou-se destarte o seguinte quadro de professores [...] Maria Valdete Melo – Piano, Maria Bernadete Andrade – Teoria e Piano, Geralda Almeida de Abreu – Solfejo e Piano, Anayde Marssilac Góes Fontes – Violino, Cândida Viana Ribeiro – História da Música e Piano. (CONCEIÇÃO: 1997, p.26)

Em se tratando da história da educação musical no Brasil, Amato (2006) lembra o decreto federal de 1854 que regulamentou o ensino de música no país e passou a orientar as atividades docentes, e a outro posterior que estabelece a exigência de concurso público para a contratação de professores de música. A autora ainda destaca as mudanças ocorridas na educação musical a partir de 1920, tanto nos modelos quanto na legislação. Abaixo, a mesma ressalta a atuação marcante do compositor Villa-Lobos, ao ponto de torná-lo um personagem obrigatoriamente lembrado pelos pesquisadores em se tratando da educação musical no Brasil:

Um dos momentos mais ricos da educação musical no Brasil foi o período que compreendeu as décadas de 1930/ 40, quando se implantou o ensino de música nas escolas em âmbito nacional, com a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) por Villa-Lobos, a qual tinha por objetivo a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis. (AMATO, 2006, p. 150)

Ainda a respeito de Villa-Lobos, Kieffer (1981) defende que, mesmo com a forte ligação política, a educação musical sempre esteve em primeiro plano no trabalho desenvolvido pelo compositor:

Creemos que os argumentos aduzidos mostram com clareza que Villa-Lobos não partiu para a organização do canto orfeônico em nossas escolas ou em praça pública na presença de autoridades originariamente por incumbência dos donos do poder de 1930 em diante, mas sim por um ideal, tanto artístico como patriótico, acalentado desde, pelo menos, 1925, se não antes. A oportunidade, finalmente, se ofereceu e Villa-Lobos agarrou-a firme. (KIEFFER, 1981, p. 140)

Nesse contexto, no ano de 1942 surge o Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico até mesmo como consequência da prática do canto orfeônico em todo o território brasileiro. Amato (2006) destaca os objetivos desta instituição:

Com a finalidade de formar professores capacitados a ministrar tal matéria, constituindo-se numa notável realização a favor do ensino da música. A docência de canto orfeônico, a partir de 1945, passou a ser possível somente com o credenciamento fornecido pelo Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico (CNCO) ou por outra instituição equivalente. (AMATO, 2006, p. 150)

E foi em busca dessa capacitação que na época, conforme relata Conceição (1997, p.30), a docente do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe (IMCOSE) Cândida Viana foi preparar-se no CNCO; pois quem desejasse aperfeiçoar seus estudos musicais tinha que estudar no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, como ela fizera antes de ser contratada para ocupar a cadeira de História da Música. Vale destacar que, desde a sua fundação, o IMCOSE já dispunha de professoras formadas pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil localizada na cidade do Rio de Janeiro. Uma dessas professoras foi Anayde Marssilac, que atuou como *spalla* na Orquestra Sinfônica de Sergipe.

Em se tratando do pensamento filosófico das diversas correntes pedagógicas no Brasil, Araújo (2007), destaca que:

No Brasil, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, vários projetos educacionais disputavam hegemonia pela crença sustentada do poder da educação escolar de moldar a sociedade pela reforma das mentalidades. Havia projetos que defendiam uma educação escolar humanística sobre a técnica ou científica; que enfatizavam os ensinamentos religiosos e o culto do civismo contra o ensino agnóstico, laico e democratizante; que pregavam a escola única em lugar da escola para cada segmento social; que mantinham a posição do esforço do governo na educação das elites ao invés de priorizar a educação popular; e, ainda, aqueles que insistiam na uniformidade educacional e na padronização cultural em lugar da liberdade das políticas regionalistas. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984, apud ARAÚJO, 2007, p. 9).

Justamente neste contexto é que ocorre a criação do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe (IMCOSE). Na conhecida Era Vargas (1937-1945), a constituição de 1937 que criou o "Estado Novo" getulista, era de caráter centralizador e autoritário. Período em que foi suprimida a liberdade partidária, a independência entre os três poderes e o próprio federalismo existente no país. Os prefeitos passaram a ser nomeados pelos governadores e esses, por sua vez,

pelo presidente. Houve a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), com o objetivo de projetar Getúlio Vargas como o "Pai dos Pobres" e o "Salvador da Pátria". Diante deste quadro, acreditamos que o entendimento este contexto político se constitui um dos caminhos para o resgate da história do desenvolvimento da educação musical em Sergipe.

Delimitação do estudo e objetivos

Esta pesquisa pretende construir a trajetória histórico-musical das docentes fundadoras, bem como identificar o modelo pedagógico adotado no Conservatório de Música de Sergipe no período de 1945 a 1975. Considerando o trabalho pedagógico e metodológico desenvolvido por essas cinco mulheres, nosso propósito é desenvolver uma pesquisa que possa resgatar a história da música erudita sergipana que, por sua vez, apresenta condições de se firmar como uma fonte importante a respeito da história da educação musical no Brasil. Em termos específicos os objetivos são:

- Identificar as correntes pedagógicas adotadas pelas docentes a partir da caracterização biográfica;
- Conhecer a formação musical das docentes mencionadas;
- Identificar a organização curricular dos cursos ministrados no Conservatório de Música de Sergipe;
- Conhecer os impactos sócio-culturais diante dos resultados musicais apresentados pela instituição.

Justificativa do estudo

Até o presente momento, não foi constatado que a biografia das cinco docentes acima citadas tenha sido especificamente focalizada em pesquisas.

Em sua obra “A Mulher em Sergipe”, a professora Maria Ligia Madureira Pina, faz referência às atividades musicais desenvolvidas pela primeira professora estadual - Zizinha Guimarães. De igual modo registra que Rosa Moreira tinha as mãos de fada ao piano. Quanto à Lindalva Cardoso, a mesma autora registra seu trabalho como regente da Orquestra Filarmônica de Sergipe. Mas, infelizmente, a mesma autora nada cita a respeito das docentes em estudo.

Em vista disso, os registros a respeito do ensino da música erudita em Sergipe, bem a

atuação das professoras em questão se encontra de forma incipiente. Quando se trata deste assunto, figuras como Leozírio Guimarães e Genaro Plech é que são lembrados, embora ao longo dos anos, o magistério, bem como o ensino de música em Sergipe tenha se caracterizado como uma atividade feminina.

Logo, considerando a relevância social e necessidade de registro histórico imagina-se o tamanho da contribuição que esta investigação proporcionará à história da educação musical erudita em Sergipe. Destacando-se que o foco do contexto a ser pesquisado cairá mesmo sobre a presença feminina enquanto elemento construtor dessa história, mas observando que o aspecto pedagógico ajuda a solidificar a história da instituição e, em série, da cultura sergipana. Neste sentido, em virtude da carência de estudos sobre o Conservatório de Música de Sergipe, valioso patrimônio cultural do povo sergipano; e pela contribuição histórica e sócio-educacional que as docentes fundadoras legaram à história da educação musical em Sergipe, a proposta desta pesquisa se faz necessária.

Atualmente, esta instituição com seus mais de 60 anos, continua oferecendo vários cursos de música nas modalidades básico e técnico: violão, violino, piano, teclado, trombone, trompete, flauta, canto lírico, etc. Mas, em se tratando das mulheres que ali lecionaram as primeiras aulas, este trabalho pretende identificar a contribuição deixada pelas mesmas, especialmente na área da educação musical.

Fundamentação teórica

Na atual fase da pesquisa, a nossa revisão da literatura se encontra em andamento e, neste processo, possivelmente, poderá influenciar nas referências do quadro teórico. Temos nos utilizado de *Um marco na Cultura: documentos catalogados da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, 1951-1989* de Miriam Vieira dos Santos (2002) e *Sergipe cantava em allegro ma non troppo (o canto orfeônico em Sergipe e a fundação do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. 1930-1950* de Ivete Eça da Conceição (1997) para embasar a trajetória biográfica das professoras. De Ibarê Dantas (2004) *História de Sergipe: República (1889-2000)*, e o artigo *Breve Retrospectiva Histórica e Desafios do Ensino de Música na Educação Básica Brasileira*, de Rita de Cássia Fucci Amato (2006) nos dará a perspectiva histórica da educação musical no Brasil e em Sergipe.

Procedimentos metodológicos

A presente investigação trata-se de uma pesquisa qualitativa, valendo-se do estudo de caso, já que no entendimento de Maria Margarida de Andrade (2003), tal método consiste no estudo de determinados indivíduos, profissões, condições, instituições, grupos ou comunidades com a finalidade de se obter generalizações.

Para a viabilização da pesquisa serão utilizadas fontes primárias e secundárias de caráter oral (entrevistas e depoimentos) e escrita (documentais e bibliográficas). De igual modo adotaremos os seguintes procedimentos abaixo:

1. Levantamento bibliográfico em jornais e documentos oficiais dos arquivos públicos de Aracaju, no Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe e em bibliotecas desta cidade, no arquivo do Conservatório de Música de Sergipe, e em outras fontes em arquivos particulares e na Sociedade Filarmônica de Sergipe (SOFISE);
2. Entrevistas com ex-alunos, ex-funcionários, ex-professores e familiares das docentes;
4. Seleção e análise da documentação adquirida;
5. Compilação dos dados para a elaboração do trabalho final.

Considerações

Não podemos avaliar, ainda, a extensão ou dimensão que a pesquisa alcançará. A nossa perspectiva é que ao final consigamos ter resgatado uma parte da história da música erudita em Sergipe, com possibilidades de constituir-se um elemento para a solidificação da memória do patrimônio cultural de Sergipe. O tempo delimitado abrangerá um período politicamente conturbado e de mudanças no modelo educacional, mas os trinta anos entre as décadas de 1945 e 1975 serão suficientes para proporcionar uma visão das vertentes metodológicas empregadas pelas docentes listadas, e da contribuição musical deixada pelas mesmas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. *Compendio da História da Música Brasileira*. 2a ed. F. Briguiet & Cia, Rio de Janeiro: 1958.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. *Revista Opus*, Belo Horizonte, n. 12, p. 144-165, 2006 Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus12/08_Rita.pdf>. Acesso em: 08 de set. 2010.

II SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – II SISPEM

20 a 23 de setembro de 2010 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

ANDRADE, Maria Margarida. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

ARAÚJO, Marta Maria de. Plasticidade do plano de reconstrução educacional de Anísio Teixeira (1952-1964). *Educativa*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 9-27, 2007.

BRASIL. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil/Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental* – Brasília: MEC/SEF, 1998.

CONCEIÇÃO, Ivete Eça da. *Sergipe Cantava em allegro ma non troppo O canto orfeônico em Sergipe e a fundação do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. 1930-1950*. Monografia apresentada no curso de História da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 1997.

DANTAS, Ibarê. *A Tutela militar em Sergipe 1964-1984: partidos e eleições num estado autoritário*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

----- . *História de Sergipe: República (1889-2000)*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

GUARANÁ, Armindo. *Dicionário bio-bibliográfico sergipano*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1994.

KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MOREIRA, Marcos dos Santos. *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do Estado de Sergipe*. 2007. (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007. Disponível em <<http://bibliotecadigitalufba.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=2232>> Acesso em: 08 set. 2010.

NASCIMENTO, Jorge Carvalho do. *Historiografia educacional sergipana. uma crítica ao estudo da história da educação*. São Cristóvão: Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação/NPGED, 2003.

PINA, Maria Lígia Madureira. *A Mulher em Sergipe: A mulher na história*, s.d.

PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 8ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006

SANTOS, Fabio Silva dos. *Olhares de Clio sobre o Universo Educacional. Um estudo das monografias sobre educação do Departamento de História da UFS - 1996-2002*. Fábio Alves dos Santos; - São Cristóvão: Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação: NPGED. 2003

TOMATIS, Alfred A.; VILAIN, Jacques. O ouvido à escuta da música. In: RUUD, Even (org.). *Música e saúde*. São Paulo: Summus, 1991.

WAZLAWICK, Patrícia, CAMARGO, Denise. Música, dimensão afetiva e histórias de vida: relações possíveis. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA, 12, 2006, Goiânia. *Anais...* 2006, p. 1-12. Disponível em <http://www.sgmt.com.br/anais/p01pesquisaartigo/PA09-Wazlawick&Camargo_ARTIGO_Pesquisa_Anais.pdf>. Acesso em: 08 de set. 2010.

MÚSICA, ARTE OU CIÊNCIA?

Paulo Antonio Santos¹⁴
paulinhogroove@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges¹⁵
mackelyrb@gmail.com

Introdução

O questionamento sobre a área de atuação da música vem sendo discutido desde a Grécia Antiga. Alguns teóricos, filósofos e até matemáticos, definem a música como uma ciência. Os pitagóricos diziam que a música era uma espécie de “ciência dos números aplicada aos sons” sendo o número o seu fundamento. Por outro lado, outros tratadistas acreditam que a música é a “arte dos sons” usada com o fim de promover prazer ou desconforto, reflexão ou distração, tristeza ou alegria. (Cf. RODRIGUES, 1999, p. 17).

A ideia de música como ciência nasce em Pitágoras (século VI a.C.). Acredita-se que a sua experiência foi uma das primeiras tentativas de compreender e organizar o universo sonoro no ocidente (Cf. HENRIQUE, 2002, p.15). Esse filósofo encontrou as relações intervalares entre os sons usando um instrumento de uma única corda, o monocórdio, fazendo vibrar uma corda esticada e depois a sua exata metade. Neste experimento, Pitágoras percebeu que os nossos ouvidos reconheciam estas vibrações como sendo o mesmo som, porém, a primeira nota (corda inteira) era mais grave e a segunda nota (metade da corda) era mais aguda. Esta distância entre as duas notas de mesmo som ficou conhecida como intervalo de oitava. Dividindo sucessivamente essa corda, usando o mesmo raciocínio da primeira divisão e organizando matematicamente em simples frações, Pitágoras conseguiu achar outros intervalos (quinta, terça etc.) e escolheu os que ele considerava como sendo agradáveis aos nossos ouvidos. É difícil determinar qual o critério em que Pitágoras havia se baseado para classificar esses sons como “agradáveis aos ouvidos”. A explicação mais lógica é justamente a razão aritmética encontrada nessas suas divisões. “Nos ensinamentos de Pitágoras e dos seus seguidores a música e a aritmética não eram disciplinas

¹⁴ Graduando do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

¹⁵ Docente do Núcleo de Música – Universidade Federal de Sergipe.

separadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico.” (GROUT; PALISCA, 2007, p.19).

Para os gregos a música tinha um sentido mais amplo, além da feição científica:

A palavra *música* tinha para os Gregos um sentido mais lato do que aquele que hoje lhe damos. Era uma forma adjetivada de *musa* – na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que entre os gregos a música era concebida como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade. (GROUT; PALISCA, 2007, p.19).

Mas se existia uma “busca pela beleza” a música não seria também uma forma artística de se expressar? Aristóteles a trata como uma arte, e explica que é necessário certo cuidado, pois, não se deve estudar a música de uma forma exagerada. (Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p. 18).

Sem dúvida, os teóricos e tratadistas escreveram sobre os problemas que os interessavam no período em que viviam, (assim como a história também levará impressa os problemas e avanços da nossa atualidade) dessa forma, fica um pouco mais fácil compreender por quais transformações a música passava, e o que ajudou a variar de tantas formas a teoria musical, pois, se por um lado torna-se tarefa impossível prever o futuro e qual o rumo que a música terá, por outro, com todos esses tratados teóricos, o historiador tem materiais disponíveis para afirmar (mesmo com o pouco de certeza que nos cabe), ou apenas cogitar, baseando-se em fatos históricos, o que aconteceu na música dos séculos passados. Se tomarmos como exemplo a música da Grécia Antiga, veremos que pouquíssimas são as informações que nos resta da época, portanto, toda e qualquer tentativa de recriar sua música não passará de aproximações baseadas no pouco registro histórico que nos restou. “Temos muito mais informação acerca das teorias musicais gregas do que acerca da música em si” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 19).

Se a música é entendida como ciência pelos maiores pensadores da história, e a sua importância na vida social e no desenvolvimento pessoal (e até no desenvolvimento de processos cognitivos como vários estudos já demonstraram) do indivíduo, por que não aceita-la como ciência? Se indiscutivelmente a música tem o poder de despertar emoções como alegria, medo, surpresa, etc, permitindo assim que ela seja contemplada e usada de diversas formas, por que também não encará-la como arte? Observa-se então que a música pode ser aceita tanto como ciência quanto como arte, isso depende apenas da função e do contexto para a qual ela está sendo empregada.

A música como ciência

Mas o que seria então a ciência? Segundo o dicionário de filosofia Nicola Abbagnano (1998: 136), ciência é “conhecimento que inclua, em qualquer forma ou medida, uma garantia da própria validade”, o dicionário ainda destaca que “segundo o conceito tradicional, a ciência inclui garantia absoluta de validade, sendo, portanto, como conhecimento, o grau máximo da certeza. O oposto da ciência é a opinião, caracterizada pela falta de garantia acerca de sua validade”. Conforme o dicionário Aurélio (2000: 153), ciência é o “conjunto metódico de conhecimentos obtidos mediante a observação e a experiência; saber e habilidade que se adquire para o bom desempenho de certas atividades; informação, conhecimento, notícia”. E o que faz um músico ou um musicólogo senão tudo isso que foi dito acima? Não seria a teoria musical ensinada também através da observação? Ora! Além de contemplar as belas melodias e a magnífica harmonia da música de Beethoven um estudante (ou estudioso) de música observa também todo o seu contexto harmônico, analisando quais e que tipos de acordes o compositor usou para guiar a sua melodia (ou o contrário), para enfim compreender que caminho foi trilhado para chegar a tão belo resultado. E o que seria a prática musical senão mais do que um conjunto de experiências? Experimentar acordes, melodias, ou até pensar a frente do seu tempo e experimentar coisas que nunca foram feitas como fizera Bach, Schoenberg, Mahler e tantos outros gênios da música motivados pelo pensamento de que o impossível é algo que alguém ainda não fez. Com pouquíssimo esforço veremos que os primeiros acordes da quinta sinfonia de Beethoven podem ser executados por uma guitarra de timbre pesado¹⁶ e distorcido, isso soará mais forte do que muitas bandas de rock da atualidade. Imaginem então o que essa sonoridade (mesmo com os instrumentos da orquestra) representava em sua época, se no romantismo já existisse o termo Rock n’ Roll, com certeza ele seria aplicado nesse caso.

Também é importante conceituar ciência no plural (ciências), segundo o dicionário Aurélio (2000: 153), ciências são todas as “disciplinas escolares e universitárias que compreende a química, a física, a biologia, a matemática, a astronomia e outras”. A física, por exemplo, estuda a música através da acústica. De acordo com o dicionário Grove (1994: 6), a acústica é “a

¹⁶ Na música o termo pesado é usado para indicar sons graves e fortes.

ciência do som e da audição. Trata das qualidades sônicas de recintos e de edificações, e da transmissão do som pela voz, por instrumentos musicais ou por meios elétricos”.

A Música no Brasil e em vários outros países é encarada como ciência, pois ela está presente nas universidades em nível de graduação e pós-graduação. O doutorado, por exemplo, é a defesa em prol de uma tese científica.

A música como arte

Devemos lembrar que a música também é uma forma de representação artística. Segundo o dicionário Aurélio (2000: 64), arte é a “capacidade ou atividade humana de criação plástica ou musical”. Nota-se que a música está diretamente ligada a este conceito. No dicionário de filosofia Nicola Abbagnano (1998: 81), arte é “Em seu significado mais geral, todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer. Era nesse sentido que Platão falava de arte. E por isso, não estabeleceu distinção entre arte e ciência”.

Assim como é feito o estudo minucioso e científico da música por uns, outros num momento de apreciação de uma orquestra sinfônica ou de um show de rock nem se quer pensam na possibilidade desta arte ser também uma ciência. Porém, mesmo sabendo da sua importância científica, (se é que essa consciência de “quê” científico se apresenta antes da contemplação sonora ingênua), acreditamos que o que leva as pessoas a estudarem a música seja predominantemente o seu caráter artístico e não o científico, a beleza da música é que encanta o futuro estudante. Esse, por sua vez, despertará futuramente e buscará compreender de que forma o universo sonoro se comporta estudando a música historicamente, teoricamente, etc, para então desenvolver suas habilidades musicais e geralmente aplicá-las ao seu instrumento musical. Ainda não temos conhecimento de um professor de música que não saiba tocar instrumento algum, como também não sabemos de alguém que saiba contar quantos intervalos de terças existem em uma tétrede sem antes ter escutado sequer um acorde ou uma melodia e ter lhe atribuído uma característica, seja ela de agradável ou desagradável, triste ou alegre.

Um músico, ou estudante de música, mesmo tendo a consciência de que a música é uma ciência, pode muito bem abster-se de toda essa racionalidade subjetiva e apenas ouvir a música que lhe agrada podendo esta ser feita com apenas três acordes (e que pode até estar sendo tocada por alguém que nunca estudou música de forma sistematizada), ou até mesmo gostar de uma música cuja letra seja a única coisa que lhe chame a atenção.

A música como arte e ciência

A definição da música como sendo arte, ciência, ou como arte e ciência, vai depender do seu uso e/ou função dentro contexto em que ela está sendo aplicada. Em se tratando do uso e função da música, Alan Merriam (1964) em sua obra *Anthropology of Music* nos diz que o uso está relacionado à situação na qual a música é empregada na ação humana e a função se refere às razões deste “uso” seguindo assim propósitos mais amplos. Neste sentido, Merriam (1964, p. 223-226) classifica as funções da música em dez categorias principais que, segundo o autor, são universais culturais, ou seja, são encontradas em todas as culturas. São elas: 1) função da expressão emocional; 2) função do prazer estético; 3) função do divertimento; 4) função de comunicação; 5) função da representação simbólica; 6) função de reação física; 7) função de impor conformidade às normas sociais; 8) função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; 9) função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e 10) função de contribuição para a integração da sociedade.

É difícil situar em quais destas funções a música pode ser entendida exclusivamente como arte ou como ciência. À primeira vista, talvez as três primeiras se encaixem diretamente no conceito de arte pois promove, em primeiro plano, a evocação de sentimentos, a contemplação da própria música e a diversão. As outras sete funções estão em uma situação mais delicada de definição, pois apresentam em geral a representação de diferentes conceitos de música. O denominador comum entre estas dez funções apresentadas por Allan Merriam é que todas influenciam o comportamento humano, geram mudanças de opiniões e de hábitos e relatam os costumes de determinadas sociedades, pois cada grupo social tem a sua identidade musical que reflete a sua cultura como um todo. A este respeito, Vanda Lima Bellard Freire faz o seguinte comentário:

Merriam considera música como comportamento humano e parte funcional da cultura humana, sendo parte integrante de sua totalidade e refletindo a organização da sociedade em que se insere. Embora considere que o som musical é o resultado de processos de comportamento humano que são modelados por valores, atitudes e crenças das pessoas de uma cultura particular, Merriam buscou, através da comparação de diversas sociedades, chegar a funções sociais da música, por ele consideradas como “universais Culturais, ou seja, encontráveis em todas as culturas. (FREIRE, 1992, p. 20)

Em outras palavras, para Merriam a música pode ser compreendida na sociedade através das funções que desempenha, essas funções corroboram a ideia de que a música se comporta como as demais artes influenciando o comportamento humano através da contemplação estética configurando-se como uma área que atua na sociedade, porém, a música também pode ser analisada do ponto de vista científico através de uma ciência social que analisa as funções e relações da música com o sujeito.

O papel do educador musical

Como já vimos, a música (seja como arte ou ciência) se relaciona com a filosofia, sociologia, política, matemática etc, portanto, seria demasiado pobre pensar em um futuro educador musical limitado a aprender somente técnicas de composição, escalas, harmonia etc. Desta forma, esse educador apenas ensinaria a música de uma forma mecânica e limitada. Estimular a mente do aluno e despertar nele a curiosidade, isso sim seria uma tarefa educacional diretamente construtiva à sociedade.

No livro *A República* de Platão, vemos que para os gregos os sons e as palavras não podem ser dissociados, sendo “a melodia composta de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”. (Cf. PLATÃO, 2007, p. 126). A todo instante o filósofo defende a educação pela música como algo fundamental para a formação de um “homem perfeito”. (Cf. PLATÃO, 2007, p. 133).

Platão unia a música com a ginástica para construir um sistema perfeito de educação, sendo a primeira indispensável para a alma e a segunda para o corpo. Para o filósofo, a literatura estava incluída na música. Logo, a música acompanhada das palavras, seria uma forma de moldar a alma das crianças, afim de que se tornassem mais tarde homens equilibrados perfeitamente capazes de governar o Estado. (Cf. PLATÃO, 2007, p. 86-87). Desta forma o estudo da música e da ginástica além de serem essenciais para uma boa formação, deveriam ser administrados com cautela, pois, o excesso de estudo musical tornaria o homem neurótico ou efeminado, e o excesso da ginástica o transformaria em um homem rude. (Cf. PLATÃO, 2007, p. 133).

Obviamente muitas das ideias de Platão podem ser consideradas atuais no sentido de que é possível formar um bom cidadão com a ajuda da educação musical. Assim como o graduado em música deve ter a consciência de que “o desenvolvimento da música é, mais do que

qualquer outra arte, dependente do desenvolvimento da sua técnica” (SCHOENBERG, 2001, p. 17), seria interessante que esse também tivesse a capacidade de enxergar a influência que a música exerce na sociedade. Na maioria das vezes a dominação na sociedade se dá através de ideias, e não pela força¹⁷. O músico ou professor de música deve ter a consciência de que a música tem o poder de formar ideologias, mas também pode servir como um forte instrumento de dominação e alienação.

Assim, quando falarmos em “educação musical” não podemos nos limitar ao ensino da teoria e prática musical, talvez para este ato o termo mais apropriado fosse justamente “ensino da teoria musical”. Neste sentido, a educação está diretamente relacionada ao comportamento, logo, a ideia de indivíduo musicalmente educado não se limita apenas a alguém que saiba tocar um instrumento musical, e sim a aquele que seja capaz de apresentar um senso crítico evidenciando ao menos o porquê de gostar de certo tipo de música, e não apenas ouvir por ouvir.

Por fim, acreditamos que a música em si é uma arte tendo como finalidade ela mesma, ao mesmo tempo em que o seu estudo é uma ciência no sentido de que o seu processo de produção pode incluir técnicas científicas. O compositor é um artista, pois ele cria a música como arte, porém, esse mesmo compositor pode estudar a música cientificamente ou até fazer uma análise social do comportamento humano afetado pela música.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, T.W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!

DESCARTES, René. *Abrégé de musique: compendium musicæ*. Tradução de Frédéric De Buzon. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Escolar de língua portuguesa Século XXI*. Mini Aurélio. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Rio de Janeiro: ABEM, 1992.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Portugal: Gradiva, 2007.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

¹⁷Ver: Marx, K. e Engels, F., *A ideologia alemã*.

II SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – II SISPEM

20 a 23 de setembro de 2010 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

- HURTADO, Leopoldo. *Introducción a La estética de La musica*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- IASI, Luis Mauro. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- KARL, Marx; FRIEDRICH, Engels. *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LA BOÉTIE, Etienne. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MERRIAM, Allan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MOREIRA, Ideu de Castro; MASSARANI, Luisa. *Música e Ciência: ambas filhas de um ser fugaz*. 2007. Disponível em: <<http://www.cientec.or.cr/pop/2007/BR-IlduMoreira.pdf>>. Acesso em: 31 de ago. 2010.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena Da Rocha Pereira. 10ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- RODRIGUES, José Francisco. *A matemática e a música*. 1999. Disponível em: <http://cmup.fc.up.pt/cmup/musmat/MatMus_99.pdf>. Acesso em: 23 de ago. 2010.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo, UNESP, 2001.

PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE GUITARRA APLICADO À MÚSICA POPULAR

Saulo Ferreira¹⁸
saulinhoferreira@hotmail.com

Introdução

A guitarra elétrica é vista na música popular por volta da década de 1920 nos Estados Unidos. Inicialmente ela era responsável pela base harmônica nas formações jazzísticas, já que os recursos para sua amplificação ainda não haviam sido desenvolvidos. Isso se tornou possível dez anos depois, o que ofereceu maior liberdade ao instrumento. Agora amplificada, a guitarra amplia a habilidade de construção de solos e de improvisações, indo além do papel que lhe cabia anteriormente.

Foi ainda na década de 1930 que a guitarra teve suas primeiras aparições na música popular brasileira. Segundo Visconti (2009), um dos primeiros registros fonográficos do instrumento foi realizado em 1937 pelo músico Garoto. Tratava-se de um solo executado com guitarra havaiana na valsa “Sobre o Mar”. O instrumento conquistou maior espaço nas gravações brasileiras ao fim da década de 30, na qual músicos como Laurindo de Almeida, Pereira Filho e o próprio Garoto passam a ser responsáveis pela inserção do instrumento nos discos produzidos no Brasil. Apesar das novas sonoridades alcançadas com a guitarra elétrica, os mais tradicionais demonstravam-se inquietos com sua chegada. “Esse instrumento também era identificado como referência de modernidade, fato que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a ‘tradição’ do violão” (VISCONTI, 2009, p.2).

Em se tratando do ensino da guitarra elétrica, instrumento cujo aprendizado se dá, na maioria das vezes, de forma aural e por meio de imitações, é válida, inicialmente, a ênfase na oralidade e na utilização de linguagens alternativas, tais como cifras e tablaturas, as quais conduzam os alunos principiantes a uma prática musical de fácil acesso, a priori baseada em restritas informações teóricas, com maior estímulo à criatividade.

Grande parte dos métodos voltados à guitarra traz informações correspondentes à teoria da música, técnicas específicas e estudos para a prática da harmonização e improvisação, temas não

¹⁸ Graduando do curso de Licenciatura em Música, na Universidade Federal de Sergipe.

menos importantes para o desenvolvimento do instrumentista. Entretanto, aliar a prática do instrumento ao estudo da percepção musical por meio de solfejos consiste num bom exercício para alcançar um desenvolvimento melódico consciente.

Metodologia de Ensino de Guitarra no Brasil – Conservatório Souza Lima e EMT

Mesmo sendo um instrumento de apreciação popular, a guitarra elétrica ainda não conquistou grande espaço nas escolas de música, conservatórios e cursos superiores de Licenciatura em Música no país. Muitos dos que buscam aprender a tocá-la recorrem a aulas particulares, entre outros meios de ensino informal. Por outro lado, é possível encontrar cursos especializados na formação de guitarristas com o suporte de estruturas físicas modernas e metodologias favoráveis ao desenvolvimento musical do aluno. O Conservatório Souza Lima e a Escola de Música e Tecnologia (EM&T) são dois exemplos da prática do ensino formal de guitarra. Situadas no Estado de São Paulo, as duas escolas fazem uso do ensino em grupo e contam com salas equipadas com instrumentos à disposição dos alunos.

A metodologia de ensino utilizada no Conservatório Souza Lima baseia-se em aulas prática/demonstrativas onde o aluno (ou grupo), espelhando-se nos movimentos do professor, faz o uso da imitação repetindo os exercícios e/ou estudos para as devidas correções. São também oferecidas aulas expositivas nas quais são abordados elementos da gramática musical aplicada à guitarra, além de questões relativas à historicidade e estética do instrumento.

O Instituto de Guitarra e Tecnologia (IG&T), departamento de guitarra da EM&T, oferece curso totalmente apostilado e defende um modo de ensino prático, objetivo e estimulante, visando orientar o aluno a definir o rumo estilístico que deseja tomar.

O ensino informal particular ainda se revela como uma das principais alternativas para o estudo de guitarra. Todavia, neste modo de ensino geralmente não há um cronograma rigoroso, tal como em escolas de ensino formal, nem um adequado planejamento de aulas por parte de alguns docentes. Embora apresente tais problemáticas, em aulas particulares o aluno pode encontrar aquilo que busca de forma flexível e direta, informando ao professor o que especificamente pretende alcançar com as aulas.

Apesar de existirem inúmeros guitarristas que atuam profissionalmente no meio musical, muitos dos que procuram aulas do instrumento exercem outras atividades profissionais e não têm a música como meio de sobrevivência. Utilizam-na como atividade para satisfação pessoal, nos

momentos lazer, em trabalhos voluntários, etc. O fato é que a esse nicho não pode ser negado o direito de ensino e é preciso atentar-se a essa realidade.

A prática musical amadora, tão em vigor nos dias de hoje, já era notória no período clássico-romântico, no que se refere à oposição entre músicos profissionais e amadores. Enquanto uns dedicavam-se ao estudo diário e vigoroso de um instrumento, outros o faziam moderadamente, visando tocar ou cantar em família.

Num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público da sala de concertos; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos. (GROUT; PALISCA, 2005 p.576).

Pelo fato da guitarra elétrica não ser tipicamente um instrumento concertista, a exemplo do violão, geralmente ela é inserida em bandas, quase sempre associadas à música popular. Eis a intenção de um amplo percentual daqueles que desejam aprender a tocar guitarra: aplicar os conhecimentos adquiridos nas aulas do instrumento, sejam elas individuais ou em conjunto, formar uma banda ou utilizar o que aprenderam num grupo no qual já atuam.

Mesmo se imaginássemos a possibilidade de um dia o ensino de guitarra ser adotado nas escolas regulares, seria utópico acreditar que no cotidiano de uma escola pública ou de uma comunidade carente estariam guitarras e amplificadores à espera dos que quisessem fazer uso, ou que cada aluno tivesse um tutor para acompanhá-lo em seu desenvolvimento instrumental. O desafio está em unir bons procedimentos metodológicos que estejam adequados a uma realidade diferente do que se espera ou se quer ver. Para tanto, é preciso buscar alternativas que, baseadas no caráter educacional, possam contribuir para o aprendizado dos alunos realimentando seu estímulo a cada dia.

Metodologia

A metodologia de ensino de guitarra (individual ou grupal) por nós sugerida deverá dispor de aulas demonstrativas e instrutivas, inicialmente com base nos gostos musicais de cada aluno. A depender do número de aprendizes em sala, poderão ser formados pequenos grupos de acordo com características em comum, por exemplo, um grupo de alunos que apresenta identificação com um determinado estilo musical. É a partir desse contato inicial que amizades são formadas, experiências são trocadas, preferências partilhadas; isso certamente refletirá no aprendizado coletivo. Abaixo, Vygotsky defende que este contato entre os alunos é uma etapa importante no desenvolvimento da aprendizagem:

Para Vygotsky, a aprendizagem sempre inclui relações entre pessoas. Ele defende a idéia de que não há um desenvolvimento pronto e previsto dentro de nós que vai se atualizando conforme o tempo passa. O desenvolvimento é pensado como um processo, onde estão presentes a maturação do organismo, o contato com a cultura produzida pela humanidade e as relações sociais que permitem a aprendizagem (TAILLE, ET.al.1992).

Visando facilitar o entendimento dos alunos, inicialmente deverão ser utilizadas linguagens musicais alternativas (cifras, tablaturas), além de sinais inerentes à guitarra. Cabe lembrar que esse procedimento metodológico não tem o intuito de descartar ou substituir os elementos da gramática musical, entretanto, acredita-se que o uso da partitura e a abordagem de outros assuntos de caráter teórico na etapa inicial do aprendizado podem inibir a criatividade do discente. Cada um poderá receber uma mesma informação e interpretá-la de modo diferenciado; essas interpretações podem dar margem a linguagens pessoais, somando-as aos conteúdos recebidos e enfatizando sua assimilação.

Embora a maior parte do público interessado em guitarra seja o jovem e adulto, a metodologia deve ter base numa ludicidade que transforme o ato de aprender num simples jogo no qual as regras vão, gradativamente, tornando-se mais elaboradas. Esse conceito permite e facilita adaptações caso o método seja aplicado no ensino infantil, além de dispor de uma flexível abordagem, permitindo ser também direcionado a pessoas que já possuam conhecimento musical prévio.

Uma das técnicas de ensino incorporadas na metodologia é o estímulo à composição. Com base num repertório de apoio, no qual também estarão contidas canções selecionadas pelos próprios alunos, serão propostos exercícios para construção de pequenas melodias a partir de simples escalas maiores, com a finalidade de estimular a inventividade dos alunos.

O Método Digitação Livre

Com base nas formas de ensino de guitarra empregadas no Brasil e na procura de uma considerável maioria de jovens e adultos por aulas do instrumento, desenvolvemos uma metodologia voltada ao estudo da guitarra que tem como objetivo dar suporte aos interessados no instrumento. Esse método dará ênfase ao desenvolvimento melódico dos alunos, sem esquecer de critérios relacionados à harmonia. Contudo, convém afirmar que aqueles alunos dotados de prévios conhecimentos musicais no que diz respeito ao acompanhamento harmônico, normalmente já tiveram acesso a material informativo tratando do assunto, a exemplo das “revistinhas”, como são

geralmente conhecidas. Nessas revistas são encontradas cifras de músicas conhecidas por esse público, além de breves noções sobre a estrutura física do instrumento e outras temáticas musicais.

Aprender a construir solos ou simplesmente imitar melodias de guitarristas famosos é o foco de muitos desses jovens. Os mais ousados já vislumbram o caminho da harmonia e improvisação, citando o jazz e outras vertentes musicais que fazem uso dessas ferramentas. Nosso método sugere a aplicação de exercícios (baseados a princípio na escala maior) cuja principal característica é a liberdade de execução da mão esquerda. Após terem adquirido noções básicas sobre a escala maior e algumas técnicas específicas da guitarra, os alunos serão conduzidos a uma prática na qual estarão livres para tocar a escala como quiserem, partindo de onde quiserem; primeiramente em Dó maior no âmbito de uma oitava.

É bastante comum os métodos de guitarra trazerem diferentes modos de digitação de variadas escalas em variados pontos do braço do instrumento. *Shapes*, como são também conhecidos, consistem em ótimas ferramentas, tanto para a assimilação de escalas quanto para sua aplicação musical. Por outro lado, podem inibir a fluidez de uma melodia ou simplesmente bloquear idéias caso não sejam bem trabalhados. Em geral, ao iniciar o estudo dessas digitações, o aprendiz absorve, inconscientemente, uma sequência que o impede de ter uma ampla visualização da determinada região do braço da guitarra. É como se as notas vizinhas estivessem “amarradas” umas nas outras, dificultando a realização de saltos, por menores que eles sejam.

A liberdade de execução no exercício capacita o aluno a enxergar amplamente tal *shape* de modo a tornar-se possível o desprendimento de qualquer sequência ascendente ou descendente totalmente realizada em graus conjuntos. Este procedimento pode ser adotado para o estudo de qualquer escala, em qualquer tonalidade e em qualquer região do braço do instrumento. A princípio é recomendável fixar-se em apenas uma oitava e só depois digitar a escala por completo.

Etapas Metodológicas

Para facilitar o entendimento da proposta, bem como para guiar o leitor na aplicação dos exercícios, serão apresentadas algumas fases que envolverão abordagens de assuntos diferenciados e importantes para o desenvolvimento do aluno.

Fase 1 – Apresentação do Instrumento

Nesta primeira parte serão apresentados aos alunos os elementos que compõem uma guitarra elétrica. Comentários breves acerca de questões históricas podem ser aqui introduzidos,

bem como explicações referentes à estrutura física do instrumento: cordas, casas, trastes, notas no braço, captação etc.

Fase 2 – Postura e Condicionamento

Nesta fase serão expostos conceitos sobre postura de mão esquerda e movimentação alternada, destinada à mão direita (palhetada). É importante que esses conceitos sejam cuidadosamente demonstrados por meio de exemplos práticos que devem ser realizados em andamento lento. Para a ilustração da palhetada alternada (mão direita) podem ser utilizadas as próprias cordas soltas, sem o uso da mão esquerda. A esta pode ser destinada um famoso mecanismo baseado na movimentação ascendente e descendente com o uso dos dedos 1,2,3 e 4, partindo das quatro primeiras casas da primeira corda até praticamente o fim do braço da guitarra. Esse procedimento deve ser seguido para todas as cordas e no máximo de casas possível. O mecanismo também funciona como aquecimento, podendo ser realizado antes de iniciar os estudos.

Fase 3 – Apresentação da Escala Maior e sua Formação

Antes mesmo dos alunos terem contato com os *shapes* é louvável oferecer-lhes explicações sobre a formação das escalas maiores. Como em instrumentos de cordas o processo de transposição implica somente em movimentar a mão esquerda ascendente ou descendente, apenas com mudança de tônica, há uma tendência de guitarristas necessitarem visualizar o braço do instrumento para só assim observar as notas que formam a determinada escala. Na tentativa de modificar esse modo de pensamento é recomendável seguir o caminho contrário: memorizar as respectivas alterações das escalas e em seguida aplicá-las no braço da guitarra, calma e conscientemente.

Fase 4 – Exposição dos *shapes*: funcionalidades e ponderações

Já cientes do processo de formação das escalas maiores, os alunos terão acesso aos *shapes*, o que possibilitará a visualização da escala no braço da guitarra. Deste modo, o aluno será capaz de identificar cada nota do *shape* criando associações com a formação teórica da escala executada. Apesar de uma mesma digitação poder ser aplicada em qualquer tonalidade, o aprendiz estará mais atento às alterações que diferem, por exemplo, Ré maior de Mi maior. Nesta etapa é de grande valia esclarecer aos alunos sobre a funcionalidade dos *shapes* assim como acerca de suas limitações. Um estudo direcionado e acompanhado facilitará o desenvolvimento técnico do discente, gerando a fluidez da execução e a absorção sonora da escala.

Fase 5 – Shapes e Percepção Musical

Absorver a sonoridade de uma escala é um importante recurso para criação, acompanhamento e improvisação. Aliar a percepção musical à digitação de escalas é oferecer ao aluno ferramentas que, gradualmente, possibilitam um consciente fazer musical. Nesta fase propomos que o aluno sempre execute a escala em graus conjuntos, ascendente e descendente, de forma lenta e cuidadosa, atentando-se a seus intervalos. Podemos dividir essa prática em três momentos:

- a) Assimilação – executar a escala atenta e cuidadosamente
- b) Imitação – tocar a nota e em seguida cantá-la
- c) Pré-audição – cantar a nota e só depois tocá-la

Fase 6 – A Digitação Livre

Esta é sem dúvida uma das etapas mais importantes para o desenvolvimento de uma ampla visualização dos *shapes*. Na verdade, é nesta fase que eles deixam de ser formatações convencionadas tornando-se verdadeiras ferramentas de criação. A proposta da digitação livre baseia-se na execução da escala com foco na improvisação, objetivando que o discente seja capaz de desprender-se de sequências ou movimentos ascendentes e descendentes em graus conjuntos, utilizados em fases anteriores. Propõe também que aos poucos o aluno passe a não interpretar o braço do instrumento como partes isoladas e sem conexão, mas como regiões conjuntas, imaginando que cada escala terá um *shape* único, resultante da fusão de todos eles. O objetivo final é fomentar uma visualização fundamentada em notas, não em desenhos convencionados. Para tanto, sugere-se a inserção de alguns critérios que servirão como parâmetro para o aprendiz iniciar o estudo da digitação livre em cada *shape*:

- a) Utilizar a palhetada alternada em todo exercício;
- b) Escolher uma célula rítmica mantendo-a ao longo da execução (semínimas, colcheias, semicolcheias, etc);
- c) Realizar saltos;
- d) Evitar a repetição de uma mesma nota sequencialmente;
- e) Partir de qualquer nota da escala.

Esses tópicos darão suporte à improvisação dos alunos por meio da digitação livre que pode ser aplicada em qualquer escala. Entretanto, convém ressaltar que o intuito desta fase, bem

como desta proposta metodológica, não é apresentar técnicas de composição ou improvisação, e sim sugerir idéias para melhor aproveitar as ferramentas necessárias para tal.

Considerações Finais

A busca por alternativas que visem auxiliar o aprendizado do instrumentista deve ser contínua e este é um dos principais papéis do educador musical. A proposta metodológica trazida no presente artigo foi criada com o propósito de revelar-se a professores e alunos como mais um possível caminho rumo ao aprendizado e desenvolvimento prático da guitarra. Objetivou também estimular produções acadêmicas voltadas ao ensino coletivo direcionado a esse instrumento, contribuindo para reduzir a escassez de trabalhos relacionados ao assunto.

A proposta metodológica é destinada a guitarristas iniciantes e também a estudantes que já dispõem de prévias informações sobre o instrumento, independente de objetivos profissionais. Sua aplicação (grupal ou individual) visa estimular a criatividade do aluno dando a ele a possibilidade de execução livre, a qual lhe será útil em práticas mais avançadas.

Espera-se que novas diretrizes metodológicas sejam cada vez mais discutidas e que a educação musical, por meio da guitarra elétrica e de outros instrumentos, tenha um alcance cada vez mais abrangente, sendo uma ponte que liga música à cidadania e inclusão.

Referências Bibliográficas

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação I*. 5ª edição. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.

FARIA, Nelson. *Acordes Arpejos e Escalas Para Violão e Guitarra*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Lumiar, 1999.

GOODRICK, Mick. *The Advancing Guitarrist*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1987.

GROUT, D. ; PALISCA, G. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz* Tradução de Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MUGGIATI, Roberto. *O que é Jazz*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. In *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 16, p. 49-56. 2007.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

II SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – II SISPEM

20 a 23 de setembro de 2010 – Núcleo de Música (NMU-UFS)

TAILLE, Yves de L.; OLIVEIRA, M. K.; DANTAS, H., Piaget; Vygotsky, Wallon. *Teorias psicogenéticas em discussão*. São Paulo: Summus, 1992.

VISCONTI, Eduardo. A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil. *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental*, 2008-2009. Disponível em: <<http://ensaios.musico.dobrasil.com.br/eduardovisconti-a-trajetoria-da-guitarra-eletrica-no-brasil.htm>>. Acesso em: 28 de ago. 2010.

Conservatório Souza Lima. 2005. Disponível em: <www.souzalima.com.br/cordas.htm>. Acesso em 26 de ago. 2010.

Escola de Música e Tecnologia. 2010. Disponível em: <www.territoriomusica.com/emtcampinas/guitarra/>. Acesso em 26 de ago. 2010.