

UNI-RIO – Universidade do Rio de Janeiro

**Ensino do Bandolim:
Estudo Comparativo de Métodos e Práticas**

Autor: Christiano Neves De Miranda

**Rio de Janeiro
Julho de 1999**

UNI-RIO – Universidade do Rio de Janeiro
Curso: Licenciatura em Artes Habilitação Música

Monografia apresentada em 26 de julho de
1999, como requisito parcial para conclusão
do curso de Licenciatura em Artes Habilitação
Música.

Orientador: Prof. José Nunes Fernandes

Rio de Janeiro
1999

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer a minha família, ao meu orientador professor José Nunes Fernandes, ao professor Luis Otávio Braga, aos músicos Déo Rian, Ronaldo do Bandolim, Joel Nascimento, Afonso Machado e todos aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para a realização deste trabalho.

ÍNDICE

I- RESUMO	2
II- INTRODUÇÃO	3
III- CAPÍTULO 1: CARACTERÍSTICAS DO APRENDIZADO NÃO-FORMAL	6
IV - CAPÍTULO 2: ANÁLISE DOS MÉTODOS MÉTODO DE BANDOLIM DE F. DE CRISTÓFARO, MÉTODO DO BANDOLIM BRASILEIRO DE AFONSO MACHADO E MÉTODO PRÁTICO PARA VIOLÃO TENOR, BANDOLIM E BANJO DE ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA (GAROTO).	16
V- CAPÍTULO 3: COMENTÁRIO SOBRE AS ENTREVISTAS	29
VI- CAPÍTULO 4: UMA PROPOSTA DE INICIAÇÃO AO BANDOLIM	48
VII- CONCLUSÃO	53
VIII- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

Resumo

Esta monografia tem a finalidade de comparar e analisar as formas de aprendizado do bandolim através da música brasileira. O texto consta de um levantamento sobre as diversas formas de aprendizado não-formal, análise de três métodos de bandolim, entrevista com quatro bandolinistas e no final serão elaboradas algumas estratégias que poderão ser adotadas e utilizadas para um melhor aproveitamento no aprendizado do bandolim. Podemos destacar neste texto um levantamento feito sobre algumas das características do aprendizado não-formal, a importância que o aprendizado não-formal exerce no desenvolvimento de instrumentistas populares, comprovado através de entrevista realizada com bandolinistas consagrados entre eles Déo Rian, Ronaldo do Bandolim, Joel Nascimento e Afonso Machado. Todos os capítulos serão comentados e no final haverá uma bateria de estratégias fundamentadas nas conclusões extraídas da pesquisa de forma a contribuir no aprendizado do bandolim.

Introdução

O bandolim chegou ao Brasil trazido pelos colonizadores portugueses que o utilizavam no acompanhamento de modinhas. No Brasil, sofreu adaptações como o aumento e arredondamento da caixa acústica, proporcionando uma sonoridade maior e mais ampla. A sua sonoridade brilhante e lírica, fez com que ele se integrasse perfeitamente ao que temos de mais belo e rico estilo musical popular brasileiro, o choro. Assim sendo, tornou-se um instrumento parte da história da música brasileira e cada dia tem proporcionado mais interesse entre os jovens, veteranos, músicos brasileiros e estrangeiros.

Esta monografia possui três objetivos principais que são (1) conhecer as formas de aprendizado não-formal, formas estas muito presentes no aprendizado da música popular em geral, e que contribuem de forma significativa no aprendizado do bandolim no Brasil (2) descrever, analisar e comparar três métodos de bandolim escolhidos, com a finalidade de identificar aspectos positivos e carências entre eles, e (3) elaborar uma proposta de iniciação ao aprendizado do bandolim, procurando fazer uma fusão entre as formas de aprendizado não-formal e o que tiver de mais proveitoso entre os métodos encontrados.

Este estudo torna-se importante no momento em que percebemos uma carência de material didático no que diz respeito ao aprendizado do bandolim no Brasil. Pois, talvez pela falta de interesse em se preservar a cultura nacional, provavelmente causado pelo processo de aculturação dos países colonizados, não houve uma preocupação maior em se desenvolver uma metodologia específica para o estudo do instrumento. O material se restringe a gravações de instrumentistas como Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, entre outros, a adoção e adaptação de métodos de outros instrumentos para o estudo, como os de violino e a escrita melódica para o instrumento muitas vezes feita de forma precária por músicos contratados.

A metodologia adotada nesta monografia consta de análise dos métodos: Método de Bandolim de F. de Cristóforo, Método do Bandolim Brasileiro de Afonso Machado, e o Método Prático para violão tenor, bandolim e banjo de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), além de entrevista com instrumentistas consagrados. Os métodos foram escolhidos através de consulta a músicos que atuam na área da música instrumental brasileira, educação musical e uma pesquisa feita no arquivo sonoro da Biblioteca Nacional.

Os músicos escolhidos para a entrevista foram Déo Rian, Ronaldo do bandolim, Joel Nascimento e Afonso Machado, que é o autor de um dos métodos a serem analisados. Esses músicos foram escolhidos por terem uma

grande experiência com o instrumento, tanto em apresentações ao vivo como em gravações em estúdio, em trabalhos solo ou acompanhando artistas da música brasileira.

A entrevista foi elaborada através de quinze perguntas sobre a experiência individual de cada músico no que diz respeito ao aprendizado instrumental, abordando tanto como eles adquiriram conhecimento e como eles os transmitem.

Este estudo será dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo consiste num comentário sobre as formas de aprendizado não-formal com base nos textos: Aprendizagem Musical Não-Formal de Regina Márcia Simão Santos (1991) e Música e Educação Não-Formal de Cecília Conde e José Maria Neves. Este capítulo tem como objetivo investigar formas não institucionalizadas que possam contribuir com o aprendizado do bandolim.

No segundo capítulo os métodos serão descritos, analisados e comparados. O objetivo desse capítulo é investigar e conhecer o material existente para o aprendizado do bandolim a fim de que se possa ter uma base no que diz respeito à elaboração de exercícios.

O terceiro capítulo será o capítulo onde serão analisadas as entrevistas e será desenvolvido fundamentado nos itens do Capítulo I, sobre as formas de aprendizado não-formal. Esse capítulo tem como objetivo identificar, e se

possível, comprovar através da declaração das experiências individuais dos entrevistados, as possíveis formas de aprendizado não-formal ocorridas através do bandolim nas práticas deles.

No último capítulo, será feita uma proposta de iniciação ao bandolim, aonde serão adotadas as formas de aprendizado não-formal, aliado ao que há de mais proveitoso no que diz respeito ao estudo sistematizado, afim de que o aprendiz não crie barreiras e preconceitos no aprendizado musical como um todo.

CAPÍTULO 1

CARACTERÍSTICAS DO APRENDIZADO NÃO-FORMAL

Neste capítulo serão descritas algumas características de aprendizado não-formal, ou seja, o aprendizado em que a troca de experiência acontece sem uma sistemática institucionalizada, muito comum no aprendizado da música popular. Este capítulo estará fundamentado no texto de Regina Márcia Simão Santos Aprendizagem Musical Não Formal Em Grupos Culturais Diversos e Musica e Educação Não-Formal de Cecília Conde e José Maria Neves.

Devemos estar cientes de que a escola não é o único e exclusivo local aonde se desenvolve uma prática educativa. A instituição educacional que se considera o único e exclusivo veículo de educação, vem a ignorar a vivência

cultural de uma comunidade. A escola deve aproximar-se da realidade, procurando adaptar o seu sistema de ensino, afim de proporcionar uma aproximação entre os conceitos formais de educação e as manifestações culturais da comunidade. Essa visão proporcionará uma aceleração no processo de aquisição de conhecimento causando interesse, facilidade de aprendizado e valorização da escola pela comunidade.

“A cultura bem como acentua Paul Schafer (1980) é a base da educação, e a base de toda a ação cultural deve ser a vivenciação inteligente e ativa de uma cultura real, existente, ligada à própria experiência de vida do indivíduo em seu meio”. Cecília Conde / José Maria Neves (1984).

As características de aprendizagem não-formal serão expostas e comentadas através dos itens:

1.1- Não deve haver limites entre o executante e platéia

Podemos notar nas rodas de choro, ou de samba, uma liberdade no que diz respeito à participação. Praticamente não há distância entre o executante e o espectador. Muitas vezes o espectador participa da situação junto com músicos mais experientes, ouvindo e observando o que está sendo executado

ou cantado, desta forma o indivíduo estará imerso no meio sonoro absorvendo a linguagem musical. Para Santos (1991, p.6)

“A aprendizagem pela experiência social, segundo Nketia, parece ser o princípio básico da aprendizagem musical em toda a África, onde “exposição a situações musicais e participação são enfatizadas mais que o ensino formal”.

1.2 - Convivência

Em geral, o aprendizado da música popular ocorre através de meios não convencionais. Em uma escola de samba por exemplo, a criança desde pequena convive entre os sambistas e que muitas vezes são os seus próprios pais. Existe uma grande integração na medida em que a criança participa de manifestações vividas pelos adultos de modo natural sem muitas regras. Este processo que leva a criança a participar ativamente da experiência musical, fará com que ela desenvolva desde cedo a sua percepção auditiva e sua memória musical. Essa convivência no meio musical, muitas vezes o próprio ambiente familiar, cantando ou tocando, proporciona um entendimento da linguagem musical de uma maneira não-formal.

Segundo Santos (1991, p.6), através de pesquisa realizada em tribos africanas

“o modelo vocal materno está presente desde a tenra infância e a consciência do ritmo se dá pelo embalo da criança ao som da música, ou pelo contato com o corpo materno, enquanto presa às costas da mãe que dança, ou através do canto com sílabas sem sentido, imitando o ritmo do tambor”.

1.3 – Conhecimento do repertório

O conhecimento do repertório é outro fator fundamental para o aprendizado musical. Em aulas de violão popular através de cifras, o aluno precisa conhecer a música antes de executá-la no instrumento, pois o sistema de cifras é limitado na parte rítmica e melódica. Conhecendo a música, a atenção do indivíduo se volta a outros fatores importantes como, por exemplo, o ritmo sincopado ou a empostação da voz para atingir uma afinação correta.

De acordo com Santos (1991, p.5),

“na África, a habilidade do executante, o conhecimento do repertório e a capacidade de improvisação são determinantes do músico”.

1.4 – Atividades de reprodução

A reprodução é uma outra faceta do aprendizado musical não-formal. A reprodução de um modelo ouvido cria uma motivação se transformando em um jogo eficaz, um desafio ao executante. Reproduzindo o que foi executado, o indivíduo é capaz de realizar uma comparação imediata com a sonoridade anterior proporcionando um aprimoramento a nível de interpretação. A tentativa de repetição de modelos executados por músicos mais experientes, faz com que o indivíduo adquira habilidades até então não exploradas por ele e assim ultrapassando limites.

“O desafio a executar o modelo ouvido, a reproduzir o que foi visto, está presente também nas brincadeiras infantis, onde a imitação das estruturas rítmicas e sonoras ouvidas dos adultos representa um jogo eficaz na aprendizagem musical ” Santos (1991, p.7)

As crianças participando dos eventos musicais entre os adultos, tendem a absorver as estruturas rítmicas e melódicas desde cedo. E a memorização desses modelos acontece através das atividades de reprodução dos modelos executados pelos adultos exercido pelas crianças.

“O artista popular não tem compromisso com a originalidade, imposta pela arte erudita. Ele admite a repetição de motivos do domínio coletivo, que não impedem a manifestação das características individuais”. Cecília Conde / José Maria Neves (1984 p.47)

Não tendo compromisso com a originalidade, diferentemente da arte erudita, o artista popular se utiliza-se do material existente reproduzindo-o, ou criando sobre ele. E através da interpretação, do arranjo entre outras formas, manifesta as suas características individuais.

1.5 – O fazer de imediato

No aprendizado da música popular não há cerimônia no que diz respeito ao manuseio instrumental. Na maioria dos casos o contato com o instrumento é feito de forma direta, sem rodeios, aonde o indivíduo tem a oportunidade de experimentar sem limites todas as possibilidades oferecidas pelo instrumento. As vezes até podemos encontrar algum músico auto-didata que executa o seu instrumento com uma afinação diferente do convencional apenas pelo simples fato de que quando ele teve seu primeiro contato com o instrumento sua falta de conhecimento não permitiu que ele utilizasse a afinação correta. O fazer de

imediatamente quebra o mistério e o medo que o instrumento proporciona ao indivíduo fazendo com que haja uma aproximação acelerada com os elementos musicais. Segundo Santos (1991, p.11)

“Verifica-se a facilitação do engajamento do sujeito na prática musical, incluindo a execução instrumental desde o início, o acesso ao instrumento de imediato, participando com o que é possível fazer no momento, em função das condições reais do sujeito.”

1.6 – A reprodução e a criação lado a lado na prática musical não formal

Apenas através da observação e da audição, o indivíduo muitas vezes não consegue assimilar totalmente uma música ou um grande trecho musical. Então torna-se necessária a utilização da criatividade, como recurso complementar. Por exemplo: um bandolinista está em uma roda de choro, e um outro instrumentista começa a tocar uma música que ele gostaria de aprender, ele observa a e ouve a execução instrumental, conseguindo memorizar apenas a 1ª parte da música. Quando ele for participar de uma outra roda de choro, e alguém pedir para ele tocar essa música, ele será capaz de tocar a 1ª parte na íntegra, e a 2ª parte, que ele não se recorda,

provavelmente improvisará sobre a harmonia uma nova melodia. Esse procedimento é muito comum entre os instrumentistas populares.

“Há limites imprecisos entre a atividade reprodutiva e novas criações com o material (variações, transformações) em função do caráter dinâmico da manifestação popular. A atividade criadora também reflete uma atitude de pesquisa e investigação do próprio material, numa experimentação descompromissada, como atividade lúdica. De uma forma ou de outra, a atividade criadora desenvolve-se desde o início, ao lado do treinamento e convívio com materiais e estruturas mais complexas,” Santos (1991, P.10).

1.7 – A observação e a imitação na transmissão de conhecimento

A observação e a imitação consistem em uns dos principais processos de transmissão do saber na aprendizagem não-formal. A observação torna-se uma ferramenta eficaz no momento em que o aprendiz vê como uma situação musical é colocada em prática. Ele se utiliza da percepção visual aliada à percepção auditiva, afim de obter um maior entendimento da situação.

Após esse entendimento ele passa para o processo de imitação do que foi observado, procurando, assim, igualar as ações realizadas pelo indivíduo mais

experiente. Por exemplo, o professor de bandolim ao passar uma escala para o aluno, além de o aluno escutar o som da escala, ele visualiza no braço do instrumento o desenho feito pelos dedos do professor. Isso facilita a memorização da escala, pois além dele usar a memória auditiva ele também estará utilizando a memória visual. Segundo Cecília Conde e José Maria Neves (1984 p.46)

“o fazer artístico é visto como um meio de expressão e de comunicação, tendo sempre função e significado para a sua comunidade. Por isso mesmo, a aquisição de habilidades técnicas se faz por processo seletivo natural, que enfatiza os elementos a serem conhecidos e exercitados no momento. Importa mais, numa primeira fase de aprendizado popular do violão, por exemplo, ver como aquele que sabe mais pega o instrumento ou coloca e movimenta os dedos”.

1.8 – A atividade em grupo estimulando a aprendizagem

A participação em um grupo musical torna-se muito eficaz em termos mais imediatos. Mesmo que o aprendiz não tenha uma base teórica, a necessidade de ocupar um espaço na corporação, faz com que ele seja imediatamente

incorporado ao grupo, e com o passar do tempo ele recebe as noções teóricas fundamentais. As dificuldades serão vencidas à medida em que ele se esforça para manter uma qualidade aceitável ao grupo, aliado ao fato de não estar tocando sozinho, mas com o acompanhamento de outros músicos proporcionando um prazer no fazer musical de imediato.

“Não importa que ele seja surpreendido por trechos de dificuldades superiores às suas possibilidades técnicas concretas, ele toca o que pode e se esforça por defender-se da melhor maneira possível no resto”. Cecília Conde e José Maria Neves (1984 p.48).

CAPÍTULO 2

ANÁLISE DOS MÉTODOS

Este capítulo será dividido em três seções, nas quais três métodos de bandolim serão descritos e analisados. A seguir mostraremos o critério de escolha dos métodos, a descrição dos métodos e a análise de cada método.

2.1-Critério de escolha dos métodos

A escolha desses métodos se deu através da nossa consulta a músicos experientes na área e de uma pesquisa realizada no arquivo sonoro da Biblioteca Nacional. Esses métodos, com exceção do método de Cristóforo que é francês, se dedicam especificamente ao aprendizado do bandolim no Brasil.

2.2-Descrição dos métodos

1.2.1- Methodo de Bandolim.

Autor: F. de Cristóforo (Traduzido em Português por Carlos de Mesquita)

Henry Lemione & C ie, Paris 1900

1.2.2- Método do Bandolim Brasileiro

Autor: Afonso Machado

E.B.M. (ESCOLA BRASILEIRA DE MÚSICA) Rio de Janeiro s.d.

1.2.3- Método Prático com lições organizadas para violão tenor, bandolim, e banjo.

Autor: Aníbal Augusto Sardinha (GAROTO)

Irmãos Vitale Editores, São Paulo s.d.

2.3-Análise dos métodos

1.3.1-Método de Bandolim

Autor: F. de Cristóforo

O método do Cristóforo é um método de bandolim francês. Segundo o violonista e professor Luis Otávio Braga e o bandolinista Déo Rian, este método serviu de base para a maioria dos bandolinistas profissionais, entre eles o Jacob do bandolim e o próprio Déo Rian.

Ao observarmos o método, podemos notar que ele possui uma parte introdutória de teoria musical muito comum em métodos para outros instrumentos. Isso proporciona ao aluno uma pequena noção de teoria musical que será necessária para o estudo dos exercícios propostos posteriormente. Dessa forma um aluno iniciante poderá ingressar diretamente no estudo do método sem precisar de uma preparação no que diz respeito a teoria musical.

O método possui um tópico referente à afinação do instrumento, embora não tenha uma parte dedicada a história do instrumento. É importante para o aprendizado a informação histórica sobre o instrumento, a compreensão das formas e origens do instrumento só vem enriquecer a formação do músico. Isso é um ponto negativo, pois a literatura é um fator que contribui muito na aprendizagem musical. Se o aluno compreende as origens do instrumento, e a sua função social, torna-se mais fácil a compreensão da parte técnica e anatômica do instrumento fortalecendo a sua formação como um todo.

Logo de início, podemos perceber comentários sobre a técnica instrumental, ou seja, a postura de execução, a maneira de segurar a palheta, a postura do instrumentista e o movimento dos dedos da mão esquerda. Tudo isso com o auxílio de um quadro ilustrativo sobre a extensão do instrumento e suas respectivas partes.

No que diz respeito à parte prática, ele propõe exercícios para trêmolo. O trêmolo no bandolim significa tocar a mesma nota com palhetadas alternadas em alta velocidade, reconhecimento das notas no instrumento, escala, ligaduras, apogiatura, sínopes e quiáleras.

O método foi desenvolvido com exercícios feitos de modo em que haja dois pentagramas na clave de sol. Um para o que ele chama de discípulo (aluno) e outro para o professor que, muitas vezes, deverá acompanhar o aluno nos exercícios. Essa forma é muito boa pois faz com que o aluno se habitue desde o início a tocar em grupo, neste caso com o professor. No final de cada lição temos uma “recreação”, ou seja, uma peça proposta para o aluno colocar em prática o que foi estudado nas lições anteriores. Isso também é uma boa forma de motivação, pois o aluno não espera tanto tempo para colocar em prática o que foi aprendido. Como o método é europeu, não vamos encontrar exemplos que direcionem especificamente para o estilo rítmico-fraseológico da música brasileira, no caso samba e choro, mas em suas recreações podemos encontrar valsas, polkas e mazurcas, estilos que fazem parte do repertório brasileiro do início do século.

Embora o método se preocupe com a parte técnica, não existe uma relação da técnica com a sonoridade do instrumento, ele apenas fala que o professor não deve deixar que o aluno crie maus hábitos, que poderiam mais tarde

“impedir o desenvolvimento de qualidades que a natureza lhe tenha dado” (p. 3).

O método sugere poucos suportes externos, ou seja, escutar determinado tipo de música ou consultar fontes literárias relacionadas a um determinado assunto abordado. Como já vimos, os exercícios foram desenvolvidos para serem executados em parceria com o professor. Na parte de teoria musical, o método sugere a consulta à obra do Sr. Danhauser intitulada: Teoria da Música. A intenção é de fortalecer a base teórica para o ingresso no estudo do instrumento através do método. O método também sugere a audição de algumas obras, como por exemplo na pág.35, aonde temos uma serenata de Shubert, podemos encontrar a dica: Ver o nº 3 do álbum Noturno.

O método não possui uma parte dedicada a harmonia, encadeamentos, resoluções e cifragem, o aluno que pretende estudar por esse método, deverá consultar outras fontes de informação direcionadas ao estudo harmônico. Ele apenas apresenta exercícios em alguns tons, fazendo uma pequena apresentação das cadências naturais, tônica, subdominante, dominante e tônica em dó maior, lá menor, ré maior, si menor, lá maior, fá sustenido menor, sol menor e mi maior. O autor poderia ter dedicado uma parte aos encadeamentos harmônicos já que é possível executar acordes no bandolim.

O método se preocupa em organizar as ações didáticas em graus de dificuldade, como podemos notar, ele inicia os exercícios com a mínima como unidade de tempo, e a medida que o aluno avança ele começa a subdividir esses tempos, dessa forma ele demonstra preocupação com o desenvolvimento gradual do aluno.

Assim sendo podemos constatar que o método se preocupa mais em desenvolver a parte técnica e ainda assim priorizando a parte solo.

1.3.2 – Método do Bandolim Brasileiro

Autor: Afonso Machado

Este método é dividido em três partes principais sendo cada parte dessa subdividida em itens. A primeira parte possui quinze itens direcionados principalmente ao desenvolvimento da habilidade do instrumentista. A Segunda parte é dividida em dez subitens direcionada principalmente as posições e digitações da mão esquerda seguido de alguns exemplos direcionados à formação dos acordes, ou seja, harmonia. A terceira parte, com apenas dois itens, é a menor delas. No primeiro item desta terceira parte, o autor sugere doze músicas nacionais de compositores como Anacleto de Medeiros, Joaquim Antônio Callado, Rossini Ferreira e do próprio autor com

digitação para bandolim, visando a aplicação e fixação do material estudado. E no segundo item desta mesma parte, uma discografia do instrumento no Brasil. Muito interessante esse item dedicado a discografia do bandolim, pois além de situar o aluno no universo estilístico, poderá servir de roteiro no que diz respeito a pesquisa de repertório.

Podemos notar que este método não possui uma parte, muito comum na maioria dos métodos elaborados para outros instrumentos. Uma parte inicial que dá ao aluno noções básicas de teoria musical, preparando-o para a leitura dos exercícios propostos. A partir disso ao contrário do método anterior, podemos chegar a conclusão de que o aluno precisa ter uma noção de teoria musical como pré-requisito antes de ingressar no estudo deste método.

Analisando a primeira parte do método, notamos a princípio que ele possui um trecho introdutório de uma página dedicado a origem e a história do bandolim. É muito importante que o método aborde essa questão, pois segundo o modelo T.E.C.L.A. (Técnica, Execução, Criação, Literatura, Apreciação) de Keith Swanwick, para que haja um equilíbrio entre os processos de aprendizagem, todas as etapas tem que ser trabalhadas, inclusive a parte literária que vem a favorecer na compreensão e aprendizado instrumental. A seguir ele oferece ao aluno uma parte dedicada a afinação e extensão do bandolim, apresentando um quadro ilustrativo sobre a anatomia

do instrumento dissecando todas as suas partes e a localização das notas nas cordas com suas respectivas alturas no pentagrama.

Ele também se preocupa com a postura do aluno e a posição das mãos durante a execução, utilizando como recurso ilustrativo fotografias e pequenos comentários como forma de enriquecimento.

A seguir ele dá início a parte prática com pequeno trecho de exercícios para fortalecimento e elasticidade dos dedos. São vinte e oito exercícios com escala de quatro compassos e ritornello, divididos em seis séries acrescentando algumas notas alteradas, e no final dos exercícios ele faz alguns comentários a fim de proporcionar a correta execução dos mesmos.

A seguir, temos uma pequena parte dedicada a exercícios para trêmulo, técnica muito comum de execução no bandolim que se consiste em executar a mesma nota alternando a palhetada em alta velocidade. Podemos observar que sempre após os exercícios propostos, temos um comentário sobre os mesmos no rodapé da página. Isso é um ponto positivo, pois assim o aluno será capaz de orientar-se durante o seu estudo.

Após essa parte de fortalecimento das mãos, o método oferece uma parte com exercícios rítmicos direcionados à mão direita. São vinte e oito exercícios em que o autor se preocupa em fazer uma variação rítmica de forma

progressiva e sistemática. Isso é importante pois proporciona um desenvolvimento gradual ao aluno.

Em seguida temos a escala cromática exposta no pentagrama de forma ascendente e descendente e uma grade de cifras com a digitação a ser feita. Essa grade ilustrada enriquece muito essa parte, pois o aluno pode se situar melhor através da visualização da escala no braço do instrumento.

A partir daí ele já começa a entrar na parte de apresentação dos tons, começando em sol maior demonstrando a escala no pentagrama, um arpejo do acorde tônico em uma oitava, em duas oitavas e as possíveis formas de construção do acorde de sol maior no instrumento. Logo em seguida temos uma bateria de trinta exercícios técnicos em sol maior que consiste de variações em torno da escala do tom. No rodapé ele pede que o aluno veja algumas observações na página vinte e sete que são comentários sobre a postura da mão esquerda e sobre a forma correta de se executar a palhetada. Possui ainda três exercícios de oito compassos cada com palhetadas duplas, triplas e quádruplas, escalas em intervalos de terças, quartas e quintas, exercícios sobre escala com intervalos de sexta sétima e oitava e mais exercício para palhetada. Em seguida exercícios de harpejos com ritmo de quiálteras e colcheias em $2/4$.

Podemos observar que os exercícios propostos neste método são fundamentados na questão rítmica-fraseológica da música brasileira. Na página três por exemplo podemos notar que o exercício 15 foi construído a partir da célula rítmica quatro semicolcheias em dois por quatro sendo as duas semicolcheias centrais ligadas entre si, e quiálteras, muito comum no samba e no choro. É como se o autor já fosse direcionando o aluno para a execução desses estilos.

Nenhum comentário é feito na questão da sonoridade, ou seja, como o aluno poderá extrair um melhor som do instrumento. Ele apenas coloca que o aluno deverá procurar tirar um som limpo do instrumento. Neste caso poderia haver uma preocupação maior do autor nessa questão.

A partir daí ele entra no estudo dos tons maiores, menores e se organiza da seguinte forma: primeiro ele apresenta os tons de dó maior e sol maior, demonstra a escala no pentagrama, o arpejo do acorde tônico e suas formas de construção no braço do instrumento. Em seguida ele propõe uma série de sete exercícios para serem transportados aos outros tons a serem apresentados. Para cada novo tom ele propõe a mesma série de exercícios da página vinte e oito só que transportando para esse novo tom. O mesmo procedimento é utilizado nos tons menores.

Após essa parte de apresentação dos tons temos um resumo de todas as escalas maiores e menores e finalmente temos um item dedicado aos ornamentos e efeitos musicais demonstrando como é escrito e como soa.

A Segunda parte é dedicada as posições da mão esquerda no braço do bandolim. Através de um quadro ilustrativo na página quarenta e nove ele divide o braço do instrumento em sete posições da região mais grave a mais aguda, e adiante ele segue um padrão que se repete para todas as posições. Este padrão se consiste em mostrar no pentagrama a região abrangida por essa posição, exemplificando em algumas escalas e, a partir daí propõe exercícios de mudança de posição demonstrando várias possibilidades. E no final, encontramos uma observação importante no qual “as mudanças de posição mais convenientes ficam a critério do executante” (p.55). Com essa observação o autor dá liberdade ao aluno de optar por uma melhor combinação de posições na hora de executar uma melodia.

Em seguida temos algumas observações ainda sobre as posições nas quais ele diz que uma mesma escala (ou arpejo) pode ser executado em posições diferentes, e apresenta através de grade de cifra, digitações padrões para todas as escalas assim como todos os arpejos. E depois pede que repita estas escalas e arpejos em todos os tons.

Em seguida temos um item relacionado a acordes para o acompanhamento, em que o autor demonstra através de grade de cifra e no pentagrama os acordes das principais áreas harmônicas, tônica, subdominante e dominante, com a correta digitação para a formação dos acordes. Isso também é muito bom pois poupa tempo do aluno de ficar montando os acordes em cada tonalidade.

Chegando ao final dessa parte, encontramos um item dedicado aos acordes diminutos, em que o autor também utiliza-se do recurso de grade de cifras para apresentar a digitação correta e a disposição das notas no pentagrama. Alguns exercícios de arpejos de diminutos, no fim exercícios de fixação de tonalidade, em que ele pede ao aluno que faça a escala de cada tom, e o arpejo com uma modulação de maior para menor.

E para finalizar, na terceira parte, encontraremos o repertório sugerido para aplicação dos conteúdos estudados no método, e a discografia do bandolim no Brasil.

1.3.3 – Método Prático para violão tenor, bandolim e banjo

Autor: Aníbal Augusto Sardinha (GAROTO)

Ao realizar o primeiro contato com este método, podemos notar que ele é o menos completo dos três apresentados. Logo no início, temos um parágrafo de quatro linhas onde o autor diz como se afina o bandolim. Além dele não ser um método específico para bandolim, notamos que é um método que foi desenvolvido para ensinar música de ouvido. Ele não possui nenhuma parte sobre teoria musical, provavelmente porque a teoria não é utilizada como conteúdo de aprendizagem. Utiliza-se de uma linguagem ultrapassada para denominar os acordes e seus respectivos graus como por exemplo: primeira do tom, segunda do tom, preparação a terceira do tom, não dá nenhuma importância a parte da técnica instrumental e nem a história do instrumento. Embora demonstre a construção dos acordes através de grade de cifra, o aluno tende a se complicar, pois em uma mesma página ele demonstra a construção do acorde no violão tenor e no bandolim não se preocupando em organizar as lições em graus de dificuldade.

O método não sugere repertório e nem suportes exteriores como forma de enriquecer o conteúdo.

Pode ser que este método tenha sido muito útil num passado aonde ainda não havia sido criado o moderno meio de cifragem, baseado em símbolos que

representam as tríades e tétrades maiores e menores, suas alterações e as respectivas sétimas maiores ou menores, recurso que veio facilitar a leitura dos acordes na música popular.

Creio eu que a utilidade deste método atualmente se restringe apenas a consulta dos acordes ali descritos, e a sua digitação. Pois além disso o aluno terá de identificar o acorde e corrigir a cifragem dos mesmos.

CAPÍTULO 3

DAS ENTREVISTAS

Este capítulo será desenvolvido baseado nos itens do capítulo 1 sobre as formas de aprendizado não-formal. O objetivo deste capítulo é comprovar através das entrevistas com os bandolinistas Déo Rian, Ronaldo do Bandolim, Joel Nascimento e Afonso Machado, as diversas formas de aprendizagem não institucionalizadas ocorridas em suas respectivas formações, através das suas experiências próprias, até atingirem o nível profissional.

3.1 – Não deve haver limites entre os executantes e platéia

Ao analisar as entrevistas, podemos notar logo de início a presença deste acontecimento em entrevista feita com o bandolinista Déo Rian ao falar sobre quando o seu primeiro professor o viu tocando: “ Me viu tocando naquelas brincadeiras, rodas de choro, e aí ele disse ao meu pai que me ensinava música...” neste caso, embora ele ainda não fosse um profissional, participava das rodas de choro.

Este contato descompromissado com o instrumento, e participação dos eventos como veículo facilitador da aprendizagem, ocorreu também com o bandolinista Afonso Machado tornando-se claro quando ele diz no início de sua entrevista: “...um dia eu achei um bandolim velho aqui em casa que foi de uma tia avó que meu pai guardava, botei corda e comecei a brincar e coisa e tal...” essas brincadeiras vão proporcionando aos poucos uma familiarização do executante com o instrumento.

Podemos também observar este acontecimento na experiência obtida por Ronaldo do Bandolim quando ele diz:

“ Como não havia método eu desenvolvi meu estudo através de muita prática. Eu tive um convívio com músicos inclusive o seu Muniz, que já sabia um pouco de música e agente não tinha nem

noção de música e nem fazia questão de aprender por música. Ele só tocava e agente observava ele tocar. E agente imitava exatamente o que ele fazia e fomos por aí a fora.”

3.2 – Convivência

Esta característica é de vital importância no desenvolvimento do aprendizado musical. Consequentemente torna-se presente nas experiências relatadas pela maioria dos entrevistados.

Assim como ocorreu com Joel Nascimento:

“ O primeiro instrumento que eu peguei foi o cavaquinho, e como eu moro no subúrbio, tinha muito choro por aqui (...) E aí foi com um tio de bandolim falecido já, o cara tocava por aí e eu ficava doido com a música e eu corri, fui à casa dele, e ele tava com o instrumento em casa e disse: você pega a sétima casa bate as cordas iguais pra afinar, aí eu peguei o cavaquinho afinei igual ao bandolim e saí tocando com afinação de bandolim.”

A convivência do Joel Nascimento com o choro, se deu através das rodas que aconteciam no subúrbio carioca e através do seu tio que participava desses eventos musicais.

O Ronaldo do Bandolim diz que seu primeiro contato com o instrumento também ocorreu através da família.

“ O meu se iniciou através de laços familiares, um pouco com o meu pai, um pouco com amigos na minha cidade de Petrópolis.”

(...) “ O bandolim veio intuitivamente, não veio de uma forma com professor, fui pegando o bandolim, me contactando com ele normalmente, fui aprendendo as músicas e rapidamente eu aprendi uma série de chorinhos que eu tive nas mãos através dos coroas da época...”

Já com o Ronaldo a convivência aconteceu através dos seus familiares e de amigos na sua cidade natal.

Pela mesma experiência passou Déo Rian:

“ ...lá na casa dos meus parentes sempre tinha roda de choro. A roda de choro acontecia na casa do meu avô pai da minha mãe e meus parentes sempre tocavam, meus tios irmãos da minha avó, meu tio de segundo grau, todos eles tocavam amadoristicamente, então fui crescendo nesse meio.”

E da mesma forma com Afonso Machado:

“ Bom, desde a infância eu tive contato com a música brasileira porque meu pai tocava violão muito bem, principalmente violão

popular brasileiro, e um dia eu achei um bandolim velho aqui em casa que foi de uma tia avó que meu pai guardava, botei corda e comecei a brincar e coisa e tal, então tive essa influência grande do meu pai desde a infância e também os contatos com os discos dele” (...). “E comecei daí tocando com o meu pai, depois formei um grupinho de músicos na rua” (...) “desde que eu nasci eu ouço música. Nasci ouvindo o meu pai tocar, a minha avó era pianista também então eu acho que essa coisa já veio comigo não é?”

Desta forma podemos notar que a convivência em um ambiente musical familiar, sempre presente na maioria dos casos não é fator primordial, mas tende a proporcionar uma aceleração no processo de aprendizagem musical, pois desde a infância o indivíduo se habitua aos padrões de construção musical.

3.3 – Conhecimento do repertório

Através do conhecimento do repertório, o aprendiz aguça a sua memória musical a medida em que se familiariza com as frases melódicas e o ritmo das músicas, conseqüentemente facilitando o processo de aprendizagem. Desta forma torna-se importante o conhecimento do repertório por parte do aluno.

Referente a este item, Afonso Machado diz:

“então tive essa influência grande do meu pai desde a infância e também o contato com os discos dele, principalmente o do Jacob do Bandolim, um disco especial que foi o Jacob e Elizete e o Zimbo Trio em que o Jacob está no auge da carreira fazendo...e eu ouvindo aquilo fui me animando e pô, quero tocar esse negócio porque é muito bonito.”

Certamente o conhecimento do repertório contribuiu no seu desenvolvimento.

Durante a entrevista com Déo Rian quando ele falava sobre como desenvolveu a sua percepção musical, ele diz que:

“...você tem que ouvir muita música, exercitar no instrumento, o negócio é botar o seu ouvido para acostumar.”(...) “você tem que estar sempre em contato com a música, com o instrumento sempre ouvindo alguma coisa, sempre desenvolvendo alguma coisa no instrumento.”

E com Ronaldo não foi diferente.

“Eu aprendi uma série de chorinhos que eu tive em mãos com os coroas da época, tinha um bandolinista que me passava esses chorinhos em setenta e oito rotações do Jacob, do Luperce Miranda,

uma coisa ou outra do Garoto, por aí.” (...) “primeiro eu desenvolvi aprendendo as músicas, depois a pensar sobre as músicas...”

Na entrevista com Joel Nascimento, temos um ótimo exemplo de como o conhecimento do repertório é importante no aprendizado musical. Para Joel, o fato do aluno conhecer a música, intuitivamente o aluno já sabe a música. Só que é criado um bloqueio no momento em que a partitura é colocada na sua frente. Assim como relatou Joel:

“ Eu tenho um conhecimento das coisas eu sei aonde elas estão colocadas. É o que eu digo pros caras, tu não quer estudar música não quer ler música, você já sabe só que é ao contrário, tudo que está escrito aí você faz. Então quando passa pro papel ele fala: é interessante isso. A partitura nada mais é do que aquilo que você já faz. Toca esse choro aí, 1 X 0, aí quando pego a partitura de 1 X 0 e dou pro cara ele não toca. Então se ele assimilar isso e juntar as duas coisas, ele vai ver que já faz isso, então começa a analisar em bloco, porque essa divisão é assim.”

Desta forma, podemos notar que o conhecimento do repertório torna-se uma característica importante no desenvolvimento musical do indivíduo. Quando o aprendiz conhece a música, ele próprio torna-se capaz de avaliar se

está tocando certo ou não, pois ele já teve a oportunidade de ouvir a música executada da maneira correta.

3.4 – A atividade de reprodução

Podemos notar esta característica presente na formação do músico Afonso Machado quando ele diz: “ E agente tocava muito, se reunia aqui quase que diariamente pra tirar música de disco e desenvolver junto. E eu acredito que o maior aprendizado realmente foi esse.”

O processo de tirar música do disco, é uma característica de reprodução, o aprendiz procura reproduzir no instrumento a sonoridade ouvida na gravação.

Assim como disse Ronaldo:

“Eu estudei sozinho, desenvolvi isso tudo sozinho, ouvindo discos, aprendendo as músicas lapidando essas músicas com músicos experientes como o Dino, o Jonas do Cavaquinho (...) Depois de tocar trinta vezes e decorar a música, você acha que está tocando, depois é que vai ver que essa música pode ser lapidada.”

Sobre a sistemática no aprendizado “de ouvido” segundo Déo Rian:

“Eu acho que teria que dar as escalas normalmente que você pode dar de ouvido junto com as tonalidades os tons maiores e

menores fazendo um acompanhamento de ouvido, treinar não é ?

Ouvir música, discos, essas coisas não é ?”

E segundo Joel Nascimento:

“A parte técnica não tinha problema, você mandava o cara fazer as escalas, porque para tocar determinadas músicas ele tinha dificuldade, aí eu via a dificuldade como por exemplo o cara tocava com o dedo lá pra fora do instrumento, então o cara vai botando a mão no lugar, aquela coisa toda. A música em si agente passa para ele e toca, ou a 1ª parte, ou a metade da 1ª parte e ele pega de ouvido vai e aprende.”

A atividade de reprodução do que foi ouvido através do professor ou através de outros recursos como discos ou fitas, é fundamental no processo de aprendizagem musical. Através da reprodução do modelo ouvido, o aluno gradualmente vai memorizando as partes e adaptando-se aos poucos à melhor forma de executar o instrumento.

3.5 – O fazer de imediato

O fazer de imediato é uma característica que acontece com muita frequência no aprendizado da música popular principalmente no que diz

respeito ao 1º contato com o instrumento, assim sendo podemos notar sua presença nas experiências dos músicos entrevistados.

Assim como aconteceu com Joel Nascimento:

“Quando eu comecei a tocar eu peguei no cavaquinho e saí tocando, foi na época do brasileiro e todo mundo falava: esse cara é um gênio! Gênio nada tem uma porção de gente que faz isso” (...) “quando ganhei o bandolim, eu já saí tocando.” (...) “aí eu peguei o cavaquinho e afinei igual ao bandolim e saí tocando com afinação de bandolim.”

Desta forma o Joel não esperou por um professor para iniciar o seu processo de aprendizagem, já foi pegando o instrumento e tocando uma melodia que ele conhecia.

E segundo relatou Ronaldo do Bandolim:

“O bandolim veio intuitivamente, não veio de uma forma com professor, fui pegando o bandolim, me contactando com ele normalmente, fui aprendendo as músicas e rapidamente eu aprendi uma série de chorinhos” (...) “eu não tinha instrumento, eu normalmente tocava no bandolim de dois coroas, um morava perto de mim e me emprestava o bandolim para eu pegar, e o outro quando eu desenvolvi uma técnica boa, ele passou para o violão, aí

eu passei a ser bandolinista de um grupo amador, aí eu no bandolim, meu irmão mais velho Rosalvo no violão, e um pandeirinho. Então agente passava a pesquisar tudo o que era música popular e cordas.”

Assim também podemos notar que o Ronaldo teve contato direto com o instrumento, sem precisar de um professor para iniciar o seu aprendizado instrumental.

Com Afonso Machado aconteceu da seguinte forma:

“...um dia eu achei um bandolim velho aqui em casa que foi de uma tia avó que meu pai guardava, botei corda e comecei a brincar e coisa e tal” (...) “basicamente agente aprende na verdade é na prática, eu tive a sorte de ter aqui na rua pessoas interessadas que jogavam bola comigo e amigos de infância que começaram a se interessar por música junto comigo.”

Através da brincadeira com um instrumento antigo, Afonso Machado obteve contato direto com o bandolim, iniciando desta forma o seu aprendizado instrumental.

Assim como a experiência do Déo Rian:

“ Eu primeiro comecei a tocar o cavaquinho com afinação ré sol si ré, e através de um amigo do meu pai que tocava violino com

afinação de bandolim, ele afinou o cavaquinho com afinação de bandolim sol ré lá mi, e eu comecei a tocar o cavaquinho com afinação de bandolim. Mais tarde que eu passei para o bandolim quando o meu pai comprou um bandolim para mim e eu comecei a aprender de ouvido e depois mais tarde por música.”

Na experiência obtida pelo Déo Rian, bastou o amigo do seu pai afinar o cavaquinho na afinação do bandolim, para ele iniciar o seu processo de aprendizado no bandolim. Assim sendo, podemos concluir que não obrigatoriamente o músico popular precisa de um professor ou de aulas para iniciar o seu processo de aprendizado instrumental. Muitas vezes esse contato é feito de forma direta sem orientação pré-estabelecida.

3.6 – A reprodução e a criação lado a lado na prática musical não-formal

A reprodução e a criação estão sempre presentes na formação do músico popular como veremos a seguir.

Segundo o relato do bandolinista Déo Rian:

“ quando eu estava estudando, eu estava sempre tocando e por isso eu noto que a minha percepção era maior do que hoje, porque a

música é uma prática, você tem que estar sempre em contato com a música, com o instrumento sempre ouvindo alguma coisa, sempre desenvolvendo alguma coisa no instrumento.”

Assim também como disse Afonso Machado: “Eu acho que é com a prática só. Você experimentando, e a pesquisa longa até você conseguir aquele som que você quer.”

Já Ronaldo exprime esta característica com maior precisão quando fala

“não, eu não estudei por método nenhum, primeiro eu desenvolvi aprendendo as músicas depois a pensar sobre as músicas como fazer um arabesco, um floreado, uma apoiatura aí já foi uma coisa por tentativa mesmo. Se outros conseguiram eu tinha que conseguir também adaptar uma palhetada e ver a que ponto que essas músicas populares são adaptadas. Você coloca esses desenhos para dar um realce, para não ficar reta, então isso eu aprendi também ouvindo orquestra, pianista, piano virou meu instrumento mãe para eu entender o todo da música. Muitas sonatas, o repertório de Chopin e até que eu pesquiso alguma coisa, e foi fundamental para eu entender melhor os desenhos musicais.” (...) “Cada ora você pode interpretar a música de uma forma diferente, é uma característica da música popular.”

Na entrevista com Joel Nascimento podemos notar que ele também passou por esse processo quando diz: “...sempre fui auto-didata eu conduzi o meu estudo através do piano que eu estudei piano clássico e eu sabia como estudar um instrumento.”

Desta forma podemos concluir que esses instrumentistas utilizaram a sua criatividade tanto para adaptar melodias como a utilização de exercícios extraídos de métodos de outros instrumentos.

Quando os músicos dizem que estão desenvolvendo algo novo no instrumento como foi o caso do Déo Rian ou experimentando como no caso do Afonso Machado ou pensando sobre as músicas como no caso do Ronaldo ou conduzindo o seu próprio estudo adaptando exercícios de outros métodos como no caso do Joel Nascimento, eles estão reproduzindo as músicas e criando novas combinações, interpretação, dinâmica, passagens, frases entre outros aspectos. Essa liberdade para a improvisação é uma característica da música popular, e que deve ser explorada pois proporciona ao músico criar em cima de uma obra musical anteriormente composta.

3.7 – A observação e a imitação na transmissão de conhecimento

Como já foi citado no capítulo 1, a observação e a imitação ajudam na assimilação dos fenômenos musicais. Podemos perceber a presença destes acontecimentos com os músicos entrevistados.

Muitas vezes este processo é utilizado devido à necessidade de suprir a falta de métodos, podemos observar este fenômeno através de uma passagem na entrevista do Déo Rian quando ele fala sobre como desenvolveu a sua técnica instrumental.

“ Bom aí a pessoa deve usar o processo de observação, é observar todos os bandolinistas, porque cada um tem uma coisinha para você tirar entendeu ? ” (...) “ No caso eu estudei por método não é? Todo o 1º volume do Cristóforo e aí com observação, eu fui muito amigo do Jacob estudei com Luperce Miranda durante seis meses. É o que disse a você, muita observação, você observar todos os bandolinistas que você acha que tocam bem.”

Assim sendo, foi através da observação da execução instrumental de outros instrumentistas, inclusive a do Jacob do Bandolim que foi seu amigo, que ele desenvolveu a sua técnica instrumental.

Assim como aconteceu com Ronaldo : *uma técnica impecável de mão*

“Pro bandolim se o cara entender esses desenhos depois a parte escrita fica fácil. E aprendi também assistindo a alguns músicos fazerem isso entende ? ” (...) “Observando tanto os que tocavam por música, e diversos outros músicos que eu sempre apreciei. Conjugando isso com a leitura e conhecimento de harmonização.”

(...) “Ele só tocava e agente observava ele tocar. E agente imitava exatamente o que ele fazia e fomos por ali a fora.” *do bandolim, admite*

Também foi através da observação dos desenhos feitos no braço do instrumento pelos bandolinistas mais experientes, e através do processo de imitação desses instrumentistas que Ronaldo desenvolveu a sua maneira própria de tocar o bandolim. *não passou por esta experiência durante a sua*

Assim também como citou Afonso Machado: *por métodos de outros*

“ E eu aprendi também muito vendo os grandes bandolinistas tocarem. Agente fazia saraus aqui nesta casa e o Déo Rian era um que vinha muito, o Rossini Ferreira, e eu ficava só de olho neles pra...aprendi muito assim mesmo.” *alguns que esse fato realmente tenha ocorrido, pois são diversas as*

E quando ele falou sobre a parte da técnica instrumental: *por este processo*

“ Foi com o professor Eupídio a técnica de mão esquerda, e muita coisa olhando mesmo os bandolinistas tocarem. *ficou*

se reunia aqui quase que diariamente pra tirar música de disco e desenvolver junto. E eu acredito que o maior aprendizado realmente foi esse.”

Já com o Ronaldo do Bandolim aconteceu da seguinte forma:

“quando eu desenvolvi uma técnica boa, ele passou para o violão, aí eu passei a ser bandolinista de um grupo amador, aí eu no bandolim, meu irmão mais velho Rosalvo no violão, e um pandeirinho. Então agente passava a pesquisar tudo o que era música popular e cordas.”

Esta característica também torna-se clara quando Déo Rian nos conta que o músico Moacir Arouca que era amigo do seu pai, fica empolgado quando o vê participando das rodas de choro e propõe ensinar música para ele. “Me viu tocando naquelas brincadeiras, rodas de choro e aí disse ao meu pai que me ensinava música e não cobrava um tostão.”

Nas rodas de choro, o iniciante tem a oportunidade de tocar em conjunto assim participando de uma atividade em grupo.

E com Joel Nascimento, quando ele fala de como desenvolveu a sua percepção, ele deixa claro que a atividade em grupo é importante para o músico popular. “ Tudo foi através do piano, e já tocava de ouvido porque é

como eu te disse pro cara que toca choro, músico popular, ele já sai acompanhando...”

Desta forma podemos notar o quanto é importante a atividade em grupo como veículo de motivação no processo de aprendizagem musical. Tocando junto com outros músicos, o aprendiz terá a liberdade de experimentar novas combinações melódicas, harmônicas ou rítmicas, pois ele estará sendo acompanhado por outros músicos. Também através do grupo ele aprende a ouvir o seu instrumento fazendo parte de um todo na construção musical, e assim se habituando a um andamento fixo, a uma dinâmica equilibrada, aonde cada instrumento exerce a sua função. Além disso existirá um clima saudável de competição aonde ele com o tempo poderá medir o seu progresso em relação aos companheiros de grupo proporcionando uma motivação a mais para o seu aprendizado.

CAPÍTULO 4

UMA PROPOSTA DE INICIAÇÃO AO BANDOLIM

Neste capítulo serão expostas algumas idéias de iniciação ao aprendizado do bandolim, baseadas nos aspectos da aprendizagem não-formal.

Não será uma aula ou um curso, mas sim estratégias, cujo objetivo é fazer com que o aprendizado instrumental se torne uma atividade prazerosa, já que não será ignorada a bagagem cultural trazida pelo aluno para dentro da sala de aula.

Estas idéias serão descritas em etapas fundamentadas nos itens do capítulo 1, e nas experiências transmitidas pelos instrumentistas entrevistados no capítulo 3 até atingirem o nível profissional.

4.1 – Um repertório deverá ser selecionado pelo professor. Também poderão ser aceitas sugestões por parte do aluno em relação ao repertório. Este repertório deverá constar de músicas simples, mas que contenham os conteúdos básicos da música como frases definidas, mudança de graus e partes. Pois como disse o Ronaldo do Bandolim : “ ao invés do cara começar a estudar uma peça de Chopin, ele tem que pegar as peças mais simples como Cai Cai Balão” (...) “ se eu fosse fazer um método eu fatalmente escolheria repertório, um pouco de conhecimento da harmonia, teoria musical e prática de escala.”

4.2 – Ficou comprovado através das entrevistas e o estudo realizado, que o contato com o instrumento deverá ser feito de forma direta. O aluno deverá ter

a oportunidade de explorar todas as possibilidades do instrumento sem restrições, a fim de que se familiarize com o mesmo, descobrindo por si próprio todo o potencial musical que o instrumento possa lhe oferecer. Desta forma, o aluno não terá cerimônia no primeiro contato com o instrumento rompendo logo de início o medo do desconhecido e, conseqüentemente, descontraindo e preparando a sua mente para o aprendizado musical.

4.3 – O aluno deverá utilizar todos os sentidos no que diz respeito à memorização e execução de uma melodia ou uma harmonia feita pelo professor. Observando os movimentos, sentindo, ouvindo e posteriormente imitando o professor, ele desenvolverá a parte técnica, tendo a possibilidade de aprimorar simultaneamente a sua memória musical, pois todos os seus sentidos estarão em alerta para com o acontecimento.

4.4 – O professor deve motivar o aluno a participar de rodas de choro, entre outros eventos musicais, pois o aprendiz tocando junto com músicos mais experientes tem a possibilidade de aprender novas combinações rítmicas, harmônicas e melódicas, exigindo automaticamente um pouco mais de sua técnica e assim proporcionando um desenvolvimento de sua habilidade instrumental como um todo. Essa quebra de limites entre os executantes e a

platéia é um ponto positivo no aprendizado popular que não pode deixar de ser explorado.

4.5 – O professor sempre que possível deverá acompanhar o aluno durante a execução dos exercícios. Este acompanhamento poderá ser feito através de um instrumento harmônico ou até mesmo melódico. Isso faz com que desde cedo o aluno se habitue a tocar em grupo, tornando o estudo instrumental uma atividade agradável, aonde ele aprenderá a ouvir o resultado da sua execução junto com os outros instrumentos. Isso faz com que ele desenvolva a sua percepção à nível de volume de execução, dinâmica, velocidade rítmica entre outros. O professor deve aconselhar ao aluno a formação de conjuntos musicais com os colegas, ficou comprovado que este convívio auxilia muito no processo de desenvolvimento musical do aluno.

4.6 – O professor deverá estar atento no que diz respeito à atividade de reprodução por parte do aluno. O aluno deverá reproduzir o modelo executado pelo professor e este deve corrigi-lo quando necessário, quanto a postura instrumental e das mãos, sempre mostrando ao aluno a melhor maneira de extrair um bom som do instrumento. Estes modelos devem ser apresentados ao

aluno em crescentes níveis de dificuldade, para que a sua musculatura e o seu controle motor seja desenvolvido de forma gradativa.

4.7 – Quando o aluno tiver aprendido uma determinada música e possuir o domínio da escala, o professor deve instigar o lado criativo do aluno, para que ele possa inventar novas combinações não ficando preso somente à melodia escrita no pentagrama, ou seja, o aluno deverá improvisar uma nova melodia sobre aquela harmonia com a intenção de criar uma nova forma melódica com sentido musical. Este processo deverá ser realizado com o acompanhamento feito pelo professor com outro instrumento.

4.8 – A convivência no meio musical, seja através da família, ou com amigos, favorece muito o processo de desenvolvimento musical. Mas existem alunos que não tiveram a oportunidade de ter essa convivência de forma significativa, então caberá ao professor atentar o aluno quanto à audição de discos, fitas e vídeo entre outros, cujo o enredo seja o material a ser estudado, com a finalidade de suprir essa carência de bagagem cultural por parte dele.

CONCLUSÃO

O aprendizado da música popular em geral, é um fenômeno que acontece além das fronteiras da escola, não possuindo uma idade que determina o início do processo. O convívio com a família, a comunidade, os instrumentos entre outros, são fatores determinantes para a realização do desenvolvimento musical desde a infância, quebrando barreiras e preconceitos de que a boa música só pode ser aprendida em um conservatório. O conservatório como a própria palavra diz, tem a função de conservar, fixando através dos tempos conceitos rígidos que tendem a isolar o indivíduo do seu meio natural ignorando a sua bagagem cultural, bagagem esta reconhecida como um precioso veículo de motivação para o aprendizado. Este parece ser o principal motivo do preconceito criado em relação ao aprendizado musical provocando uma desmotivação dos alunos, aonde o fenômeno sonoro é colocado de lado em prol de uma supervalorização de regras e nomenclaturas que não saem do papel.

Através das entrevistas, ficou comprovado que o aprendizado da música popular, não sendo diferente com o bandolim brasileiro, poderá ocorrer de diferentes formas. Formas estas que poderão ser o contato direto com o instrumento, o convívio no meio musical, o convívio com amigos de uma

forma descompromissada, com o acompanhamento do professor, de métodos ou não.

As características não-formais de aprendizagem musical estiveram presentes na formação destes músicos até atingirem o nível profissional. Assim como disse Afonso Machado que o maior aprendizado para ele foi o convívio com os colegas da rua que também se interessavam por música.

Quanto ao material didático, pude observar que existe uma grande dificuldade em encontrar um método direcionado especificamente ao aprendizado do bandolim. O método de Cristóvão é um método francês que não existe mais nas prateleiras das lojas de música, e aqui no Brasil possuímos somente dois métodos, o do Garoto que é incompleto por não ser específico para o bandolim e que devido ao seu tempo de publicação e conceitos antigos tornou-se obsoleto, e o método do Afonso Machado que foi elaborado com a preocupação de adaptar os exercícios à música brasileira, sendo o único método existente na área do bandolim brasileiro.

Devido a essa falta de material didático e de professor no caso do bandolim, muitas vezes o aprendiz recorre a métodos de outros instrumentos, como o piano no caso do Joel Nascimento ou principalmente o violino, que possui a mesma afinação do bandolim. O aprendiz muitas vezes procura

adaptar os exercícios destes métodos a fim de aprimorar sua técnica e suprir a falta de material didático.

O educador musical estando atento a estes acontecimentos, poderá ter a oportunidade de elaborar um currículo de curso ou planos de aula que melhor se adapte ao ensino da música popular, procurando não se afastar da realidade e desta forma assumindo o compromisso de perpetuar a cultura nacional.

Carlos de Araújo

Henry Leducq & Co, 1900 (17, Rue Pigalle, Paris - Exercícios) Rue de

Paris n.º 124

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONDE, C. & NEVES, J.M. Música e Educação Não-Formal. Pesquisa e Música. Pós Graduação em Música / CBM , 1984 , p 41-47.

CRISTÓFARO, F. Methodo de Bandolim. (Traduzido em Português por Carlos de Mesquita)

Henry Lemione & Cie, 1900 (17, Rue Pigalle,) Paris – Bruxeles,(Rue de L'Hôpital, 44)

MACHADO, A. Método do Bandolim Brasileiro

E.B.M. (Escola Brasileira de Música) R.J. s.d.

SANTOS, R.M.S. Aprendizagem Não Formal em Grupos Culturais Diversos.

Cadernos de Estudo de Educação Musical, números 2 e 3, p. 1 a 14, UFMG

Fev/Ago 1991

SARDINHA, A. A. Método Prático com lições organizadas para violão tenor, bandolim, e banjo.

Irmãos Vitale Editores, S.P. s.d.