

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes
Instituto Villa-Lobos

**A TABLATURA COMO RECURSO DE
INICIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO TÉCNICO
DO VIOLONISTA**

JULIO CÉSAR DE QUEIROGA
Rio de Janeiro
2000

**A TABLATURA COMO RECURSO DE INICIAÇÃO E
DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DO VIOLONISTA**

Por
JULIO CÉSAR DE QUEIROGA

Professor Orientador
NÍCOLAS DE SOUZA BARROS

"Monografia apresentada para a
conclusão do curso de Licenciatura
em Educação Artística com
Habilitação em Música."

À minha grande companheira
Andréa Queiroga, Professora e
Pedagoga, que dividiu comigo todas
as experiências aqui descritas, sendo
sempre o meu braço direito nas horas
mais difíceis.

Te amo !

Ao meu professor, Nicolas de Souza
Barros, por todos os incentivos
durante esses anos tão penosos, mas
ao mesmo tempo, compensadores.
Ao Professor Jodacil Damasceno,
Pela grande atenção e confiança com
que me recebeu.

A todos os meus alunos, os
quais sempre tenho chamado e
considerado meus grandes
amigos, por confiarem seus
dons musicais a um aventureiro
em música, mas não em música.

I. Introdução

a) Situação problema:

Atualmente, o ensino de violão tem enfrentado desafios em vista de: 1) A grande variedade de estilos e repertório aos quais o instrumento se adequa (500 anos de música); 2) A opção cada vez mais heterogênea de conteúdos para os quais estudantes de violão se dirigem (Solos e acompanhamentos do repertório Popular - Música Folclórica - Música de concerto).

Frequentemente, nota-se das ânsias que fazem muitos adotarem uma prática auto-didata (Tocar de ouvido) que objetiva uma utilização mais imediata do instrumento. Também, a prática musical não formal brasileira tende a pedir que o músico amador queira habilidades na área de improviso e composição.

b) Justificativa:

Não obstante, o profissional de ensino violonístico, carecendo de recursos metodológicos diversificados, se deparam ao atendimento de pessoas de níveis variados de conhecimento e musicalidade, faixa etária e escolaridade. Faz-se mister buscar alternativas que possibilitem um aproveitamento mais imediato do estudante no aprendizado instrumental, o que virá a proporcionar maior credibilidade para o profissional de ensino e maior satisfação ao estudante.

c) Objetivos:

- 1o. Sugerir a tablatura como recurso didático através da elaboração gráfica (hexagramas representativos do braço do instrumento);
- 2o. Investigar junto à violonistas o uso e a opinião à respeito da tablatura;
- 3o. Descrever experiências próprias na aplicação da tablatura no trabalho de ensino do violão;
- 4o. Revisar literatura no que diz respeito a elementos históricos e didáticos com relação à tablatura e ao ensino dinâmico de música.

d) Referencial teórico:

Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná) "A História do Violão".
Regina Marcia S. Santos (Uni-Rio) "A Natureza da Aprendizagem Musical e suas implicações Curriculares: análise comparativa de quatro métodos. ABEM (Aprendizagem musical não formal / abordagens de Dalcroze - Paynter - Orff - Suzuki);

e) Metodologia:

1. Consulta bibliográfica;
2. Relato de experiências;
3. Coleta de Opiniões.

II. ÍNDICE COMENTADO

Nesta pesquisa, o primeiro capítulo é dedicado ao trabalho de pesquisa de fontes históricas à respeito das origens da tablatura, sistema de grafia musical específico para instrumentos de cordas como o violão. Além da pesquisa histórica, a fim de definir "O Que é a Tablatura?", como é descrito o título do capítulo, se fará uma abordagem das possíveis adaptações do sistema histórico para a atualidade.

No segundo capítulo, intitulado "Vantagens e Desvantagens" (Tablatura x Notação Musical), a pesquisa se fará a nível técnico-analítico, a fim de apresentar, tanto as vantagens, como os possíveis problemas de ambos os sistemas. Serão feitas, também, menções de situações da atualidade, no contexto social, em relação à importância de saber ler e escrever música.

O capítulo três é um conjunto de entrevistas e depoimentos à respeito do uso didático da tablatura e seus possíveis efeitos. Neste capítulo, se fará também a apresentação de elementos de prova documental de material em tablatura utilizado no Rio de Janeiro, em torno de 1928 e 1929, abordagem feita em entrevista com o Professor Jodacil Damasceno.

Nesta fase de trabalho, o Diário Ambulante, serão apresentados fatos concretos de experiência própria do autor, ilustrando-se as abordagens, passo-a-passo, de acordo com as múltiplas facetas do trabalho, com tablaturas no processo de ensino-aprendizagem do violão.

O quinto capítulo é uma imersão no campo metodológico, com a abordagem de várias metodologias como sugestão e adaptação em trabalhos didáticos com o violão e a tablatura. Também serão apresentadas sugestões como um proposto plano de aula, assim como a divisão em categorias progressivas dos alunos.

Finalmente, as conclusões estarão enfocando cada parte do trabalho e suas avaliações e procedimentos em vista da abordagem feita, com a proposta de liberdade e crítica em relação à tudo o que for imposto em forma de idéia já pré-concebida, auto-entitulada de metodologia perfeita.

Seja bem-vindo, caro leitor, a este pequeno universo de informações à respeito do processo de ensino-aprendizagem da música ao violão.



III. SUMÁRIO

1. O QUE É A TABLATURA ?
 - 1.1. Uma abordagem histórica, 1
 - 1.2. As aplicações e adaptações dos sistemas históricos para a atualidade, 6
 - 1.3. Conclusões, 10

2. VANTAGENS E DESVANTAGENS: (TABLATURA X NOTAÇÃO MUSICAL)
 - 2.1. A importância da pauta musical, 11
 - 2.2. Vantagens da tablatura, 13
 - 2.3. Conclusões, 16

3. DEPOIMENTOS EXTERNOS
 - 3.1. Entrevista com Bernardo Dantas, 17
 - 3.2. Opiniões do Professor Marcos Ferrer, 18
 - 3.3. Opiniões do Professor Luiz Otávio Braga, 18
 - 3.4. Entrevista com o Professor Nicolas de Souza Barros, 19
 - 3.5. Entrevista com o Professor Jodacil Damasceno, 19
 - 3.6. Relatos e demonstrações de provas documentais à respeito do trabalho de Quincas Laranjeiras, 20
 - 3.7. Conclusões, 32

4. DIÁRIO AMBULANTE
 - 4.1. Aula de Violão com o Professor Nicolas, 33
 - 4.2. Os Seresteiros, 35
 - 4.3. Asa Branca para cinco Violões e Côro, 36
 - 4.4. Chorinho “de ouvido”, 38
 - 4.5. Aulas de Arranjo sem teoria musical, 39
 - 4.6. Iniciando música erudita com o auxílio da tablatura, 42
 - 4.7. Conclusões, 44

5. ELEMENTOS DIDÁTICOS DE PREPARO DOS ALUNOS
 - 5.1. Aspectos ideológicos da metodologia, 45
 - 5.2. Aspectos metodológicos diversos (Formal x não-Formal), 49
 - 5.3. Uma Proposta de Plano de Aula de Violão em grupo, 53
 - 5.4. Proposta de Divisão em Módulos do Nível de Trabalho Violonístico, 54
 - 5.5. Conclusões, 55

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS, 56

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 59

1. O QUE É A TABLATURA ?

1.1. UMA ABORDAGEM HISTÓRICA:

Francisco da Silveira Bueno, na 9ª. edição de seu Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (1975), descreve tablatura utilizando a princípio o adjetivo "outrora", como escrita musical auxiliada por sinais convencionais, e que atualmente, trata-se do desenho que representa um instrumento de sopro e assinala os orifícios que se devem fechar ou abrir para dar as diversas notas, e também o sinônimo "tavolatura", como grafia musical especializada para certos instrumentos polifônicos. Essa descrição é bastante relevante no aspecto da praticidade do sistema em seu grau de elemento concreto, tátil, cinestésico e visual daquilo que se executa no instrumento musical, como no processo de imitação, que segundo especialistas em educação, trata-se do método de ensino-aprendizagem mais antigo e simples até então registrado. Apesar de se tratar de um sistema gráfico, aquilo que se lê é uma representação direta daquilo que se faz ou se deve fazer na prática.

Vários pesquisadores de música antiga, como Norton Dudgee, da UFPR (Universidade Federal do Paraná), afirmam que, segundo a História, o violão é antecedido em linhagem direta desde o século XVI por alguns instrumentos, como na Renascença, a Vihuela, na Espanha, que veio a substituir o Alaúde medieval. A Vihuela, a Guitarra Barroca e a Guitarra de seis ordens utilizada por músicos do período clássico (Segunda metade do século XVIII) foram instrumentos que utilizaram a tablatura como sistema de escrita musical, o que soma cerca de 300 anos desde o aparecimento do primeiro instrumento antecessor direto do violão.

Segundo Norton Dudgee, em seu livro "A História do Violão" (1994) editado pela UFPR, o sistema de tablatura para o Violão constitui-se de seis linhas horizontais que representam as cordas do instrumento.



Os primeiros livros publicados para a Vihuela, foram, segundo Norton, "Libro Llamado Declaracion de Instrumentos Musicales" de Juan Bermudo, em 1549, "Seis Libros Delphin" de Luys de Narváez, em Valladolid, em 1538, e "El Maestro" de Luis Milan, em Valencia, em 1536. O livro "El Maestro" de Luis Milan indicava a ordem das cordas invertida em relação aos demais, conforme abaixo.



A digitação da mão esquerda (intervalos do braço do instrumento onde os dedos devem pressionar) é indicado por números escritos sobre as linhas, em que o zero representa a corda solta, e os demais números o traste indicado. A décima posição era representada por um X.

O ritmo se escrevia na parte superior do sistema. No livro El Maestro, Luis Milan aplicava a escrita rítmica em todas as notas, enquanto que nos Seys Libros de Narváez, apenas o primeiro número correspondente a nota de cada compasso era assinalado, os demais representando os tempos cessados e tempos livres modificados, sem que se

repetissem valores. Os exemplos a seguir foram extraídos da página 13 do livro de Norton Dudeque, A História do Violão.

Seguem-se exemplos de transcrições de certos trechos de obras de Milan e Narváez.

Em primeiro lugar, a tablatura da Fantasia IX, de Luis Milan:



Transcrição em notação moderna:



Em segundo lugar, um trecho da Fantasia III de Luys de Narváez:



Transcrição em notação moderna:



Segundo Norton, fica bastante evidente o aspecto didático do sistema, em vista dos materiais compostos na época serem dedicados à nobreza. O Livro El Maestro, de Luis Milan foi dedicado ao rei de Portugal, D. João III, e foi o primeiro método para instrumentos de cordas dedilhadas a ser publicado na Península Ibérica.

“A intenção pedagógica do livro está clara não só no seu título, como também na ordem em que as obras são arranjadas, indo de fantasias simples até obras complexas, como é o caso de certos *tientos* e algumas fantasias. Está dividido em duas partes, e cada parte em oito cadernos, respectivamente. Nos primeiros oito cadernos estão incluídos o prólogo e *instrucciones*, 22 fantasias, 6 pavanas, 3 *villancicos*, em castelhano, 3 *villancicos* em português, 2 romances em castelhano, 3 sonetos em italiano *sobre da importante intelligencia y claridad de los sonos*”

(Dudeque, 1984, p. 13)

As composições em tablatura do El Maestro possuíam pequenas explicações técnicas e teóricas, inclusive sobre o tom em que forma escritas e no prólogo, recomendações dadas aos estudantes.

No trabalho de Narváez já não há tanta profundidade na abordagem de elementos didáticos, porém os Seys Libros apresentam pequenas instruções sobre andamento e trabalhos de variações. Alonso Mudarra, músico ligado à Catedral de Sevilha no período de 1547 à 1580, também publicou seu materiais em tablatura, os Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela, em 1546, em Sevilha, em que se encontram sugestões do autor sobre a técnica da mão direita, com a marcação do dedilhado em passagens de escala.

Assim analisando, casos como o do vihuelista Diego Pisador, que segundo a História, foi o responsável pela formação musical em vihuela do Príncipe Felipe II, da Espanha, em meados do século XVI, tendo dedicado ao nobre seu material em tablaturas, o Libro de Música de Vihuela, não é diferente com os demais músicos da época, como Miguel de Fuenllana, que apesar de ser cego desde a sua infância, com todas as dificuldades possíveis, era considerado um dos melhores vihuelistas de sua época não somente por ser um excelente concertista, mas pelo seu empenho em publicar um material bastante conceituado, o Orphenica Lyra, em 1554, na Espanha, também dedicado a Felipe II, príncipe da Espanha. Tais músicos, além de se aplicarem aos serviços de música de câmara, de forma bastante significativa, estiveram empenhados ao ensino musical de seus mecenas.

Segundo o Professor de violão, Nicolas de Souza Barros, da UNI-RIO (UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO), especialista em música antiga, foi o alemão Pallmann, músico omagista, o inventor de um sistema de tablatura onde cada intercessão de corda/traste teria um símbolo diferente, possivelmente pelo fato de Pallmann ser cego, assim como foi o caso de Miguel de Fuenllana. O fato de se escrever de forma diferenciada, traste por traste, pode ter significado uma intenção de se facilitar o trabalho de localização do braço do instrumento, tendo em vista a deficiência visual do autor. É possível, ainda, que haja alguma similaridade entre o sistema de Pallmann citado pelo Professor Nicolas em relação ao sistema classificado como francês pelo Professor Norton Dudge.que.

No mesmo século, na França, em que a tablatura se destinava com maior frequência à Guitarra de quatro ordens, como é o caso de Guillaume Morlayne, alaudista da corte de Henrique II da França, que publicou em 1550 *Tableture De Guitarre* dentre outros livros, Adrian Le Roy e Robert Ballard exploram assim o com o auxílio do advento da imprensa o mercado de publicações do repertório francês fundando uma casa editorial com patente de impressão autorizada pela corte de Henrique II, o que indica uma possível procura e popularização com a difusão do material em tablaturas.

A partir do Século XVII, com a Guitarra de cinco ordens, pode-se dividir o trabalho em tablaturas e os seus compositores, segundo Norton Dudge, em três escolas: A italiana, a francesa e a espanhola levando em conta a nacionalidade dos autores.

“... O uso da tablatura era o meio de notação gráfica da música mais utilizado no século XVI; o mesmo aconteceu com a música escrita nos séculos XVII e XVIII para a guitarra. Assim temos, basicamente, três tipos de tablatura: italiana, francesa e o sistema *alfabeto*.” (Dudge, 1995, p.42)

O sistema italiano de tablatura foi emorgado na Espanha e Italia na maior parte das publicações musicais. Vale lembrar que a tablatura neste período é para Guitarra de Cinco Ordens. por este motivo o sistema é um pentagrama que representa então cada linha uma corda do instrumento. No caso da guitarra de quatro ordens eram utilizadas quatro linhas. O sistema de notação era o mesmo daquele já mostrado anteriormente, com uma diferença em vista de aumento de trastes do instrumento. No caso de guitarra de

No segundo exemplo, uma tablatura francesa utilizando a direção das hastes das figuras rítmicas para indicar a direção do toque da mão direita.



Exemplo de tablatura francesa. *Prélude du Livre de pièces pour la guitarrre* de Robert de Visée, Paris, 1686.

A tablatura foi, então, empregada até o final do século XVIII, quando então surge o método de Fernando Ferandière, *Arte de tocar la guitarra española por música*, em 1799, sendo o marco inicial do ensino de guitarra no pentagrama em substituição à tablatura.

1.2. AS APLICAÇÕES E ADAPTAÇÕES DOS SISTEMAS HISTÓRICOS PARA A ATUALIDADE:

O que pode ser uma tablatura nos dias de hoje, com tamanha diversidade de repertório e gêneros. A grande verdade é que o violão, a partir da segunda metade do século XX, torna-se um instrumento exclusivo de acompanhamento harmônico, o que o instrumentista se limitar apenas à leitura de cifras. É muito comum grandes compositores de música popular não saberem ler música em vista de tal limitação. Os solos são, hoje em dia, em sua maioria, improvisados. Mas o que dizer de outros gêneros como o samba canção e o choro, na música popular brasileira, que aplicam melodias acompanhadas. Dai se pode perceber que, assim como o estilo antigo de se tocar vihuela ou guitarra reuniam melodia, baixos e harmonia na execução, hoje se pode tocar o repertório atual no violão com tais características, carecendo para isto de um sistema que possa abranger tais elementos, e que, ao mesmo tempo não afaste o músico executante da prática instrumental em vista da necessidade de conhecer o sistema tradicional de escrita da música, ou seja, algo que seja mais concreto e de uso imediato, sem a necessidade de um grande conhecimento prévio de teoria, ou seja, a tablatura.

Diante da disponibilidade dos atuais recursos gráficos, como é o caso das cifras, é sugerido que o sistema se componha das cifras, do hexagrama representativo do braço do violão e da escrita rítmica, esta tradicional, posicionada acima do sistema. Outros recursos gráficos podem ser aplicados na tentativa de representar os efeitos de sordina, e até mesmo de ornamentos, como é o caso de glissandos, rasgueos, além de outros recursos gráficos de técnicas como ornamentos, efeitos especiais em solos para guitarra elétrica, etc.

quando aplicados na tablatura, será de suma importância que se redijam algumas instruções básicas, como se fazia também no contexto histórico da tablatura, em que no período Barroco, apesar do conhecimento prévio que os músicos possuíam à respeito dos típicos ornamentos a serem executados, Gaspar Sanz, em seu método *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, o autor faz críticas aos poucos recursos impressos disponíveis sobre instruções técnicas à respeito da Guitarra de cinco ordens na Espanha, e em seu prólogo, as faz com muitos detalhes como sobre o encordoamento, a tablatura, o sistema de escrita "alfabeto", os ornamentos, como mordentes e trínados. (Dudeque, 1994, p. 40).

A intenção não é criar ou apresentar um método de escrita musical e seus tratados, mas disponibilizar ao estudante o maior número de recursos possíveis a fim de fazê-lo reproduzir e/ou grafar suas peças com o maior grau de fidelidade possível daquilo que foi idealizado pelo compositor, levando sempre em conta o aspecto concreto e simples da grafia que idealizará o braço do instrumento.

Um grande problema surge para o executante em relação à digitação da mão esquerda, quando a posição da casa 1, visto até então estar subentendido que se em uma corda é grafado o número 1, este mesmo deverá ser digitado pelo dedo 1, e assim sucessivamente. É ideal, didaticamente falando, que o aluno seja submetido a um trabalho progressivo, ou seja, que as primeiras peças sejam de pequeno grau de dificuldade, e para isso o arranjador e professor deve se preocupar com o fato de grafar as peças em tons onde a extensão da melodia não seja longa, possibilitando a princípio a manutenção da posição na casa 1, de preferência. Não sendo possível, e até mesmo para o caso de notas digitadas no mesmo intervalo, o uso de "pontinhos" ao lado do número, de 1 a 4, representando o número do dedo correspondente, sendo um ponto para o dedo indicador, dois para o dedo médio, três para o anelar e quatro para o mínimo. Também se pode assinalar em casos de mudanças de posição frequentes no decorrer da peça o recurso já aplicado em arranjos de partituras para violão, o número do traste em que se está digitando o braço, escrito em número romano ou até mesmo por extenso, como (casa 7).

Outras situações podem surgir, como o fato da necessidade de se indicar a direção dos toques da mão direita, quando em um determinado trecho em que se utilizam acordes e ritmo batido livre, e até mesmo a respeito da digitação da mão direita. No contexto histórico, o problema era solucionado a princípio, no caso das tablaturas francesas, com a escrita do valor rítmico posicionado com a haste na direção em que o toque deve ser feito, e ainda no caso das tablaturas do sistema "alfabeto", o uso de linhas verticais indicando a posição do toque. Esta idéia é aproveitada em nossa sugestão com o uso de setas no interior da tablatura para a indicação da direção do toque, e no caso da necessidade de se escrever a digitação de mão direita, mais característico para os alunos iniciantes, pode-se utilizar a escrita de letras em minúsculo (p, i m a) representando os dedos polegar, indicador, médio e anelar, escritos sempre anteriormente ao número da nota que se vai tocar.

A posição das cordas é neste trabalho sugerida contando-se de baixo para cima, da sexta para a primeira:

1a. corda	_____
2a. corda	_____
3a. corda	_____
4a. corda	_____
5a. corda	_____
6a. corda	_____

Caso se deseje escrever em outra ordem, fica o usuário livre para optar. Porém é recomendável que a escolha seja por uma única maneira a fim de não haver qualquer confusão posterior. Esta opção sugerida se dá em vista do violão estar sendo visto pelo executante de cima para baixo. Logo, a sexta corda é a primeira que o músico avista, e a primeira corda, consequentemente, a última. Com isso, o aspecto real e concreto possibilita a mais adequada:

Neste caso de escrita, possibilita-se a possibilidade de se escrever em uma única ordem, sem a necessidade de se indicar a direção do toque, pois a direção do toque é dada pelo número da nota que se vai tocar.

melódico esteja implícito no ritmo de acompanhamento (arpejo), pode-se separar os mesmos a fim de evidenciar as diferenças dos elementos musicais harmonia e melodia. Tudo isso fica a critério do professor de música e de seus objetivos didáticos.

É também bastante comum em canções populares cifradas, em certos trechos como introduções, haverem trechos com solos instrumentais, que podem ser perfeitamente escritos em tablatura. Nesses casos, a tablatura pode até ser escrita como um "clichê", no rodapé da folha onde a música está cifrada. Afinal, em casos como este, o trecho em tablatura apresentará maior grau de dificuldade na execução, e irá merecer dedicação exclusiva até o devido condicionamento. No caso de canções como, Travessia e Canção da América, de Milton Nascimento, este exemplo é perfeitamente aplicável.

O exemplo a seguir é de uma transcrição para tablatura de um trecho música "Stairway to Haven" de Led Zepellin, músico compositor de rock, feita por Julio Queiroga. A seguir se pode perceber o uso de cifras, os pontos correspondentes à digitação da mão esquerda e as setas indicativas da direção em que alguns acordes são tocados:

STAIRWAY TO HAVEN Led Zepellin

The image shows a handwritten musical score for the song "Stairway to Haven" by Led Zepellin. The score is written on a six-line staff, with the top line representing the treble clef and the bottom line representing the bass clef. The music is in 4/4 time, as indicated by the common time signature (C) and the four-beat measures. The score is divided into four systems, each with a treble and bass line. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with fingerings (1-2-3) and a capo (C) marking. The second system includes chord diagrams for G, Am, and F#m, along with fingerings and a capo (C) marking. The third system includes chord diagrams for C, D, F#m, Am, and G, along with fingerings and a capo (C) marking. The fourth system includes chord diagrams for Am, C, D, and G, along with fingerings and a capo (C) marking. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations.

Neste outro exemplo, Noite Feliz de Franz Gruber, arranjo por Julio Queiroga, a escrita do ritmo melódico abaixo do sistema e do ritmo do arpejo acima, além de algumas instruções daquilo que é abordado como conteúdo musical:

NOITE FELIZ

ARRANJO DE
JULIO QUEIROGA
FRANZ GRUBER
(1787-1843)

Crimo melódico

b1 p

p f

p f

p f

D.C.
FIM

- ACordes (Blocos)
- Baixo (PASSAGENS + BATES DOS ALORES)
- ARPEJO (ENCHIMENTO)
- MELODIA (MÚSICA - CANÇÃO)

COMPASSO $\frac{6}{8}$ [BINÁRIO, COMPOSTO] A UNIDADE DE TEMPO É UMA FIGURA PONTUADA

ARPEJO / NONPUNTIAMENTO PIMAMI

3.1. CONCLUSÕES:

Neste capítulo abordamos a História do Violão a fim de embasar o tema proposto pelo trabalho monográfico em seus termos conceituais teóricos, vividos na íntegra durante cerca de 300 anos no decorrer dos períodos renascentista, barroco e parte do clacissismo. Nestes períodos, a tablatura foi, segundo a História, o sistema de escrita musical mais utilizado para instrumentos de cordas dedilhadas.

“O Sistema de notação musical através da tablatura foi, segundo Emilio Pujol, a mais engenhosa, fácil e cômoda representação gráfica da música instrumental do século XVI”. (...) O mesmo aconteceu com a a música escrita nos séculos XVII e XVIII para a Guitarra.(...)”

(Dudeque, 1994, p.11, p.42)

Diante da tal importância histórica, ao mesmo tempo nos deparamos com carências de metodologias mais eficientes para a aplicação do ensino-aprendizagem de música. Desta forma, apresentou-se na segunda parte deste capítulo uma sugestão adaptada da tablatura à realidade do repertório atual.

A tablatura, foi então, aqui definida, como um recurso gráfico que representa o braço do violão, com as possíveis digitações, contendo também o ritmo de tais sons.

Convém ressaltar que, há registros de tablaturas para outros instrumentos aqui não abordados, de formas diferentes, e ainda, que aquilo aqui apresentado não represente, como já citado anteriormente, uma convenção de algo já empregado por todos.

Fica então este trabalho como objeto de pesquisa e sugestão para uma possível aplicação em vista da solução de problemas na prática do ensino do instrumento violão.

2. VANTAGENS E DESVANTAGENS: (TABLATURA X NOTAÇÃO MUSICAL)

2.1. A IMPORTÂNCIA DA PAUTA MUSICAL

A Professora Wanda Lima Bellard Freire, em seu livro *Música e Sociedade*, ao citar o músico pesquisador Walter Wiora, no livro *Les quatre âges de la musique* (Paris, 1961), que ao descrever à respeito da evolução da escrita da música ocidental, utiliza o termo “plano ótico” para caracterizar o sistema de notação musical convencional, e também, a fim de diferenciá-lo da forma como é composto de várias unidades como ritmo, intervalo, timbre, etc. em uma única idéia visual, daqueles antigos sistemas de notação musical, então citados como “literais”, em vista de representarem somente as posições dos dedos sobre um instrumento ou a maneira de executá-lo. (Freire, Bellard, 1992)

A partir deste ponto de vista, fica uma aparente concepção de que a diferença da tablatura em relação à pauta musical, no aspecto da execução instrumental, pode ser o fato de a tablatura ser tratada como escrita literal, isto é, concreta, tátil, visual e cinestésica daquilo que se pretende executar no instrumento, enquanto que a pauta musical, de maior grau de evolução e complexidade, cronologicamente favorecida, possui maior número de elementos subentendidos, portanto uma representação gráfica mais completa e abstrata daquilo que se deve executar.

Sendo assim, levando em conta o aspecto quantitativo da diversidade de elementos que compõem a pauta musical em sua unidade, como a escala, o tom, a armadura, os acidentes, os intervalos, a duração dos sons, os ornamentos, e ainda o aspecto histórico, ou seja, a cronologia, constata-se que ler e escrever na pauta musical é bem mais sofisticado, até mesmo no âmbito profissional, em que o músico tem a necessidade de tocar com grupos ou orquestras, em conjunto com outros instrumentos diferentes que, usualmente aplicam a pauta musical em seu cotidiano de concertos e ensaios. O mesmo pode ser referido aos compositores e arranjadores, ou aos músicos profissionais de estúdios de gravação, que, em muitas ocasiões, necessitam de uma visualização completa da grade de execução musical a fim de evitar alguns erros comuns como os de harmonia.

“O método de Fernando Ferandière, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), foi o primeiro tratado a ensinar o guitarrista a ler música no pentagrama em vez de ensinar-lhe a tablatura. Segundo Ferandière, algumas das vantagens deste método são: A guitarra pode se tocar com outros instrumentos da orquestra e pode facilmente imitar outros instrumentos, como flautas, trompetes, ou oboés, e tem a possibilidade de acompanhar o canto como se fosse um pianoforte.”

(Dudeque, 1994, p.53)

Nesta mesma visão, aparentemente, está o aspecto social. Até os dias de hoje, na sociedade musical, existe uma certa diferença em relação ao músico que sabe ou não ler e escrever na pauta musical. As Universidades de música, de acordo com a atual política de recrutamento de estudantes, participam, de certa forma, do desfavorecimento aos músicos que, embora possuam talento musical, caso não tenham habilidade de ler e escrever na pauta musical, no recrutamento do vestibular de habilidade específica, ficam de fora do quadro discente, o que não acontece, por exemplo em outras áreas como, por exemplo, a Medicina, em que os estudantes, embora ainda desprovidos de conhecimentos profundos na área em questão, prestam exames apenas sob a forma de vestibular aplicados no ensino médio, e após classificação, recebem as vagas de acordo com o número de vagas oferecidas, sem que se tenha em consideração o conhecimento específico de cada candidato.

que é responsável pelo registro da atividade profissional dos músicos brasileiros, também pratica em sua atual política de administração, um certo favorecimento àqueles músicos que possuem a habilidade de ler e escrever música na pauta musical. Lá, os músicos que não lêem e escrevem música na pauta, ao se inscreverem na instituição, são examinados de forma simples e recebem um documento, uma carteira de identificação de cor amarela e com letras grandes na diagonal escritas em vermelho "provisório", documento este chamado por muitos de "carteirinha de amador". Neste caso, o músico paga anualmente uma taxa para renovar a carteira e continuar atuando como músico, até que, quando for possível, o mesmo venha fazer exames mais detalhados, como os de teoria musical, solfejo e leitura instrumental à primeira vista, para que, somente então, venha a ser promovido à categoria de profissional, quando recebe uma carteira azul com numeração permanente, documento este que de identificação profissional e que substitui a carteira de identidade emitida pelos institutos de identificação, como por exemplo, no Rio de Janeiro, o Instituto Félix Pacheco, sendo válido o documento em todo o território nacional.

Entre as pessoas mais simples da sociedade em geral, ler música na pauta é algo extraordinário e enigmático, em que é merecedor de todas as possíveis reverências e elogios o sujeito prodígio que possua tal habilidade. Muitos músicos, famosos ou não, profissionais da noite, cantores e instrumentistas em geral, alguns com grande habilidade técnica a ponto de reproduzirem, na prática, "de ouvido", como se diz popularmente, peças de música erudita, chorinho e música popular do mais alto grau técnico de dificuldade, muitas vezes, com salários exclusivos da profissão, o que os caracteriza profissionais, dizem, muitos em entrevistas na televisão ou em jornais, não saber ler uma só nota na pauta, demonstrando ter alguma espécie de acanhamento por este fato, que para ele é tão forte, mas para os que os ouvem e conhecem, não faz nenhuma diferença para menos. Muitas vezes, há comentários de que o fato de músicos tão famosos nunca terem frequentado uma aula faz de toda esta questão algo sem a menor importância.

Diante de tantos aspectos, é praticamente inegável a importância da pauta musical. Porém, muitas vezes se constata problemas decorrentes do excesso de importância dado ao sistema de escrita, em que, a música em si chega a ficar desprivilegiada em relação à teoria de sua escrita. O que pode ser mais importante: A música ou a escrita da música? A música é, segundo a ciência, tão antiga quanto a própria existência do homem, ou seja, já estava presente muito antes de surgir a escrita, portanto desde a Pré-História. Mesmo antes de se grafar música, tanto o processo de ensino-aprendizagem como o uso da música já eram praticados, e no caso do ensino, se dava por imitação, como em pesquisas feitas por antropólogos em povoados afastados da dita civilização, como narra a Professora Regina Márcia Simão Santos nos Cadernos de Estudos de Educação Musical, no capítulo de título "Aprendizagem Musical Não-Formal em Grupos Culturais Diversos (Santos, 1991, p.8).

" (...) as origens da música remontam a mais de 30.000 anos, tendo a música sido associada às danças culturais (...) Baseados sobre essas relações [intervalares], compreensíveis sem teoria, notação ou instrumentos, os sistemas bitônico, tritônico, tetratônico e pentatônico se formaram, provavelmente, já no Paleolítico" (Freire, Bellard, 1992)

Na citação acima, é notado que, segundo a evolução, o homem foi ganhando a capacidade de usar a música, de forma progressiva em seus aspectos estruturais, isto é, primeiro em sistema bitônico, e somente com a voz, estando dois intervalos, possivelmente de segunda maior, até chegar-se aos de estrutura pentatônica. Até o advento da escrita, a prática musical era feita mediante de forma intuitiva e baseada por imitação.

2.2. VANTAGENS DA TABLATURA

A grande vantagem da tablatura, possivelmente, segundo Norton Dudeque, está ligada a questões pedagógicas. Na concepção de Gerson Marinho Falcão, no livro *Psicologia da Aprendizagem*, a riqueza do material didático está classificada conforme sua maior ou menor capacidade de explicação do assunto abordado, ou seja, nem sempre o material de maior abrangência de conteúdos ou elementos será o mais viável, caso ocorra por parte do usuário de tal material qualquer possível bloqueio ou dificuldade de assimilação. Talvez se possa usar estas afirmações de cunho científico na comparação entre a pauta musical e a tablatura.

“A construção teórica não é necessariamente verdadeira ou falsa, mas simplesmente válida ou não válida em vigor explicativo. Pode ser aceita até que surja outra construção (outra maneira de interpretação) que pareça mais rica em capacidade explicativa.”

(Falcão, 1999, p.12)

A História traz informações à respeito da composição e classificação da sociedade, nos aspectos de comportamento dos grupos segundo sua característica étnica, e de acordo com as épocas, o que em geral vai tomando caráter diferenciado segundo a política, a economia e a outros fatores naturais a fim de comportar as adaptações e mudanças conforme cada período da História.

No século XVI, quando do surgimento da Vihuela, primeiro antecessor direto do violão moderno, a tablatura era, segundo Emilio Pujol citado por Norton Dudeque, o sistema de escrita musical mais utilizado em toda a Península Ibérica, o que se estendeu por mais dois séculos inteiros. O sistema político predominante no mundo se fazia de forma centralizada, onde a nobreza era a classe dominante. Os músicos em geral eram sustentados por mecenas poderosos, mercedores de todas as glórias possíveis, inclusive e prestavam-lhes serviços exclusivos.

“Os príncipes e as oligarquias reinantes na Itália foram os mais generosos patronos da música da época. Foram eles que trouxeram para a Itália os compositores e músicos mais talentosos da França, da Flandres e dos Países Baixos (...) Mântua, governada pela família Gonzaga, foi outro importante centro de mecenato (...) Também havia, é claro, músicos italianos a trabalhar nas cortes dos príncipes, mas até 1550 predominaram os músicos da Europa do Norte (...) iam assimilando alguns aspectos da música improvisada e popular que encontravam na Itália, uma forma menos complexa de fazer música, baseada em acordes, dominada pelo soprano, muitas vezes dançável. Esta conjugação de elementos setentrionais e italianos explica, provavelmente, muitas das características que encontramos no estilo internacional de meados do século XVI.”

(Gruet, 1994, p.189, 190)

Fazia parte da cultura da época, cada nobre possuir seu músico da corte, aquele que, além de tocar em festas e cerimoniais, como é o caso dos que trabalhavam para a Igreja, possuíam também a função, muitas vezes de maior importância, de educadores musicais. Neste ponto, com certeza, não há qualquer interesse por parte do mestre em se aumentar o grau de dificuldade ou complexidade do repertório ou dos métodos de ensino, inclusive, os de escrita da música. Muito pelo contrário: o trabalho, evidentemente, precisa ser acessível aos aprendizes, e ao mesmo tempo, eficaz a ponto de funcionar adequadamente.

A tablatura apresenta um plano simples de interpretação, em que o próprio braço do instrumento é visto grafado ao invés de símbolos que venham a significar sons que, devam ser imaginados e, então, traduzidos para o instrumento. Neste aspecto pedagógico, entra a importância do fazer musical imediato através da experimentação, que proporciona maior grau de prazer por parte de quem executa o instrumento, assim como por parte de quem ensina a tocá-lo, pelo fato da sensação de constatar-se a música sem a necessidade de aquisição ou transmissão de conhecimentos teóricos a médio e longo prazo preliminares ao trabalho prático de execução instrumental.

Na busca por tal satisfação está o aprendiz de música, e também vários pesquisadores do ensino musical, por recursos metodológicos que venham satisfazer os objetivos didáticos. A Professora de Processos de Musicalização, Regina Márcia Simão Santos, da UNI-RIO (UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO) em seu material "A Natureza da Aprendizagem Musical e Suas Implicações Curriculares - Análise Comparativa de Quatro Métodos", apresenta uma comparação bastante abrangente à respeito de metodologias de ensino de Jaques-Dalcrose, Orff, Paynter e Suzuki, onde se confronta às contribuições advindas do contexto não-formal, e visando à análise das implicações dos aspectos curriculares. Jean Piaget também contribui neste material à compreensão do estudo artístico, como é o caso da música, na seguinte citação:

"A educação artística deve ser, antes de tudo, a educação desta espontaneidade estética e dessa capacidade de criação que a criança pequena já manifesta; ela não pode, menos ainda que todas as outras formas de educação, contentar-se com a transmissão e a aceitação passiva de uma verdade ou de um ideal já elaborados".

(Piaget, 1968, p.213, Santos, 1994, p.08)

As considerações finais do trabalho da Professora Regina Márcia são, a princípio, as seguintes: "Embora em graus diferentes, há uma tônica presente nas quatro propostas analisadas (Dalcrose, Paynter, Orff e Suzuki): a necessidade de serem os elementos e as construções na linguagem musical "sentidas" antes de qualquer entendimento intelectual" (Santos, 1994, p.98).

Mesmo não se tratando especificamente de tablatura, e até mesmo de violão, o pensamento de Dalcrose, Paynter, Orff e Suzuki possuem grande semelhança àqueles que se vêm apresentando neste trabalho monográfico, ou seja, de forma geral, ao processo de ensino-aprendizagem da música.

Ainda se tratando da questão pedagógica, o tempo que se leva para escrever uma tablatura é muito menor do que aquele para grafar-se a mesma coisa em uma pauta musical, assim como o tempo que se leva para que o aluno realize a leitura do pentagrama. o tempo é algo extremamente importante na sala de aula para o profissional, e quanto melhor for aproveitada, proporcionalmente o retorno será maior. Tal aproveitamento pode ser feito com a inclusão de elementos de abreviação técnica da construção do instrumento, como é o caso de seu adaptação das notas e da postura do instrumentista. Várias construções de tablatura, tanto quanto de notação de rima, surgiram ao longo do tempo como se fossem

caderno número 3, trabalha uma abordagem técnica à respeito da mão esquerda. São 57 páginas de arpejos e exercícios grafados na partitura musical com várias explicações técnicas. É possível que um professor de violão, ciente da necessidade de assimilação de tais elementos técnicos, transcreva alguns dos exercícios para a tablatura a fim de não precisar aguardar que seu aluno aprenda a ler e escrever notas musicais para que possa ter acesso aos importantes conteúdos, e ainda, a possibilidade de transformá-los em música, e não apenas em simples escalas. Desta forma, eis mais uma questão de utilidade da tablatura, dentro do processo de ensino-aprendizagem do violão: O desenvolvimento técnico.

Outro aspecto vantajoso do uso da tablatura se dá possivelmente pelo fato de haver maior probabilidade de se assimilar uma peça escrita em tablatura em menos tempo que na pauta musical. Pode-se chegar a tal conclusão, tanto pelas experiências de laboratório a serem citadas no capítulo 4 desta monografia, como também pela constatação de elementos visuais que aceleram o processo mental. A digitação do braço do violão é visualizada como única tarefa mental, levando em conta que a memória sensorial, onde se enquadra a visão, segundo Gérson Marinho Falcão, é a que possui menos capacidade assimilativa, carecendo de esvaziar-se para dar lugar constantemente a novas informações. (Falcão, 1999, p.29)

“A fixação e a evocação serão tanto maiores quanto maior for o significado do material. Pesquisas mostram que um pequeno texto compreensível é mais facilmente memorizado que uma sequência de palavras sem relação umas com as outras. A sequência de palavras, por sua vez, é mais memorizável que uma lista de sílabas sem nexos. (...) A regra geral continua sendo: maior compreensão, maior possibilidade de fixação e evocação.”

(Falcão, 1999, p.31, 32)

Segundo a Psicologia, o desenvolvimento humano se dá por etapas, sendo as principais delas nos primeiros dez anos de vida, segundo Jean Piaget. A fase do desenvolvimento que capacita o homem a abstrair os fatos e idéias, a ponto de chegar às próprias conclusões filosóficas se dá a partir dos 9 aos 12 anos. É a cognição, elemento indispensável no uso eficiente do raciocínio imediato diante de determinadas circunstâncias que vão requerer uma interpretação. (Falcão, 1999) Mesmo assim, muitos professores insistem em ensinar teoria musical para crianças sem o uso de recursos metodológicos apropriados para cada fase correspondente de seu desenvolvimento, tratando-as como adultas na hora de exigir ou julgar o resultado do aprendizado, o que, muitas vezes implicam em verdadeiros traumas e antipatias pelo assunto a ser aprendido por parte das crianças.

Por se tratar de um recurso didático que utiliza um nível de operações mentais concretas, em vista de ser um gráfico representativo do próprio instrumento, a tablatura seria bastante adequada para a iniciação musical ao violão de crianças a partir de seis anos. Como tal, o método Suzuki é bastante eficaz aplicado a crianças em vista da ênfase ao processo de imitação, assim como o de experimentação imediata da música, o que também é possível, de forma, talvez um pouco diferenciada, com o uso da tablatura.

Iniciantes no estudo de música, qualquer que seja a sua faixa etária, pode-se presumir que, assim como uma criança, necessita de um processo de ensino que faça uma abordagem mais concreta possível, mais próxima da realidade do aprendiz.

Um possível problema de compreensão da tablatura, ainda mais se tratando de música brasileira, não em si mesma, é em relação ao ritmo. A escrita rítmica utilizada nesse trabalho é o mesmo que o usado convencionalmente. Não há nada específico em relação ao uso de notações para o ritmo.

explicações detalhadas à respeito do sistema de escrita rítmica convencional. Não deixa, porém, de ser uma boa oportunidade para se trabalhar elementos rítmicos, mesmo que, a princípio, em termos visuais. Não há uma necessidade de se aplicar toda uma carga de conteúdos a respeito dos ritmos, como os nomes das figuras de valor, a proporção de divisão dos tempos de cada valor, nem mesmo das questões de números de compasso e sínopes ou quáteras. O simples fato de haver uma escrita rítmica acima do sistema de tablatura deve iniciar no estudante um processo de busca de entendimento daquilo que, a princípio, ele já faz: tocar a música e conseqüentemente, o ritmo. Se é algo que o aprendiz já possa executar, possivelmente entenderá à respeito do material, progressivamente, embasado na experiência prática. O gráfico fica, então, subordinado ao fazer musical. É o que William E. Doll Jr. chama de "Currículo em Espiral" em seu livro "Currículo: Uma Perspectiva Pós-Moderna" (1997). Isto significa que não importa onde começa o conteúdo. O importante é começar, e de preferência do ponto mais simples e prático, segundo a necessidade e capacidade do aprendiz, o que deve significar que, em aula de música se ensina música, e não somente a desenhar e fazer contas. O recurso gráfico da tablatura, por se tratar de elemento de menor complexidade, pode ajudar no aumento do tempo de trabalho prático com a música..

2.3. CONCLUSÕES:

Este capítulo do trabalho mostra a importância, tanto da pauta musical como da tablatura. Os sistemas, quando aplicados como única fórmula ou recurso disponível, podem gerar problemas técnicos como a questão da aceitação e da preferência pelo usuário. Muitos estudantes de música querem participar de um curso onde não haja a necessidade de ler partitura, ou seja, onde se possa praticar o instrumento sem interrupções de forma simples e prática. Porém, há casos em que ocorre o contrário, e os estudantes são bastante exigentes em relação ao conteúdo que querem aprender. Da mesma forma, acontecem casos desfavoráveis no meio profissional, tanto para quem usa ou não a leitura como única opção. Um dos trabalhos monográficos apresentados no Fórum de Pedagogia Musical da UNI-RIO, no 2o. semestre de 2000, foi o da Cavaquinista Luciana Meirelles, como tema "A luz acabou e a música continua", onde se descreve uma situação interessante à respeito de um músico que só tocava por partituras quando houve uma pane elétrica e juntamente com a luz, a música daquele instrumentista parou, enquanto que os demais, que utilizavam recursos simples continuaram a tocar, pois a música que deveria estar no papel já estava na cabeça.

No livro "O Discurso dos Sons", Nikolaus Harnocourt diz o seguinte:

"Que teria pensado Einstein, que teria achado se não tivesse tocado violino? Não são as hipóteses audaciosas e inventivas frutos exclusivos do espírito de imaginação até que possam, posteriormente, ser demonstradas pelo pensamento lógico?"

(Harmoncourt, 1929, p.15)

Quantos "Einsteins" a música perde todo ano em vista da inadequação do sistema de ensino à realidade do aprendiz, e até mesmo da má aplicação de recursos profissionais? Pois é na tentativa de não mais perder que se chega neste capítulo do trabalho à conclusão de que não há nenhum método perfeito adequado a todos, seja para o ensino ou para a aplicação profissional. Talvez, o que possa chegar mais perto de tal perfeição seria o uso simultâneo ou sistematizado de todo o conhecimento disponível em busca de alcançar um objetivo comum: a música.

3. DEPOIMENTOS EXTERNOS

Neste estágio do trabalho, são apresentadas opiniões de alguns músicos da área violonística em relação ao uso próprio da tablatura, assim como em seus trabalhos didáticos. Da mesma forma, a ligação deles, os professores ao conhecimento de outros colegas ou ex-alunos.

Em destaque, a entrevista do Professor Jodacil Damasceno à respeito do trabalho didático ao violão realizado no Brasil por volta de 1929, através de provas documentais exclusivas de sua biblioteca, de parte da revista "O Violão", em que Joaquim dos Santos, conhecido como "Quincas Laranjeiras", escrevia músicas para as edições com o uso, além do pentagrama, da tablatura.

As questões das entrevistas são bastante objetivas, a fim de se coletar apenas a opinião em relação ao assunto abordado, com a máxima clareza nas opiniões. Há casos em que se descreverá de forma não literal as opiniões coletadas, em vista do aspecto de vastidão dos comentários, que apesar de ricos, nem sempre em sua totalidade foram do grau de especificidade.

Todas as entrevistas foram feitas pelo autor deste trabalho.

Aos entrevistados, desde já, ficam os agradecimentos do autor deste trabalho monográfico, em vista de tão valiosa colaboração em prol da pesquisa e, conseqüentemente, de todos aqueles que terão acesso a ela.

3.1. Entrevista com Bernardo Dantas:

3.1.1. Descrições gerais da entrevista e do entrevistado:

Bernardo Dantas, formando da UNI-RIO (Universidade do Rio de Janeiro) no curso de Licenciatura com Habilitação em Música está apresentando um trabalho monográfico cujo tema é "O Violão no Acompanhamento do Samba". Durante o Fórum de Pedagogia da Música da UNI-RIO em 04 de dezembro de 2000, ao apresentar sua monografia, o autor fez referências bastante interessantes à respeito do emprego da tablatura, principalmente entre seus alunos, com o samba.

3.1.2. 1a. Questão: O que você acha da tablatura como recurso didático ? Por que?

Resposta: "No caso do violão, ela significa a compreensão da digitação da mão esquerda, e tem uma certa relevância aplicada a este instrumento em virtude da variação de timbre e intensidade decorrente das múltiplas possibilidades da digitação."

3.1.3. 2a. Questão: Você usa a tablatura ? Como ?

Resposta: "Sim, como complemento da leitura da pauta, em vista da facilitação da leitura. A tablatura é uma representação espacial, pois indica um conjunto em movimento das casas, da digitação da mão esquerda e todo o processo mecânico."

3.1.4. 3a. Questão: Você conhece pessoas que usam a tablatura ?

Resposta: "Algumas pessoas, como é o caso do bandolinista e violonista do choro Henri Lentino, que usa, inclusive o recurso para dar aulas."

3.1.5. 4a. Questão: Quanto ao ensino do uso didático da tablatura você pode permitir com seus alunos ?

Resposta: "O uso era eventual, somente quando havia problemas para, por exemplo memorizar algum trecho ou frase da peça. O objetivo era não escrever nada. Porém, nem sempre isso era possível. No caso, os alunos memorizavam bem mais rápido. O trabalho era bem mais prático, porque a tablatura era algo mais próximo daquilo que se fazia na prática. Existe um problema aparente na questão de se tratar a tablatura como algo exclusivo, mas também parece que o mesmo acontece com que só lê partitura. É uma 'faca de dois gumes', ou seja, quem aprende só pela tablatura, mesmo quando aprende a ler a pauta continua executando somente a tablatura, e vice-versa. Mas acredito que o problema da fuga do instrumentista para a tablatura pode ser por causa da digitação da pauta, que não é muito clara."

3.2. Opiniões do Professor Marcos Ferrer:

3.2.1. Descrições gerais:

Marcos Ferrer é professor de violão da UNI-RIO, e atua na Universidade na área da música popular e prática de conjunto. A coleta das opiniões forma feitas de forma simples e generalizada, sendo portanto seu registro aqui mencionado de forma descritiva.

3.2.2. As opiniões do Professor à respeito da tablatura:

O professor Marcos Ferrer diz já ter experimentado o uso da tablatura há muito tempo, porém não o faz atualmente. As referências citadas por ele foram a respeito da música dos séculos XVI à XVIII, principalmente relacionadas ao alaúde e a música renascentista. Outra referência foi em relação a guitarristas modernos que tocam rock, que usam o recurso com bastante praticidade. Em relação a pessoas que ele conhece que usam a tablatura, afirmou com certeza à respeito do colega Professor Nicolas de Souza Barros, da UNI-RIO, em vista de ser um especialista no assunto.

3.3. Opiniões do Professor Luiz Otávio Braga.

3.3.1. Descrições gerais

O Professor Luís Otávio Braga, da UNI-RIO, leciona violão popular e prática de conjunto. É um especialista em choro.

3.3.2. 1a. Questão: Você usa a tablatura ? O que você acha do emprego didático do recurso?

Resposta: "Nunca usei. Sei que muitos usam: Os roqueiros, os guitarristas usam para acelerar a parte prática. Na Internet existem muitas páginas referentes ao assunto, desde músicas internacionais às de artistas brasileiros. Acho que o uso da tablatura promove uma aceleração no trabalho da digitação da mão esquerda quando é utilizada juntamente com a notação convencional. O professor que utiliza esse recurso deveria fazê-lo com alunos iniciantes em vista da técnica do instrumento ser explorada. Eu acho que hoje em dia se aprende primeiro teoria e depois a prática, quando deveria ser o contrário: primeiro tocar o instrumento para depois se estudar teoria. É necessário aprender para depois estudar.

3.3.3. 2a. Questão: Você conhece gente que usa o recurso ?

Resposta: "Eu acho que o guitarrista Billy Teixeira usa. Mas, com toda certeza, o professor José Luis do C.B.M. (Conservatório Brasileiro de Música) especificamente no ensino com crianças. O uso é extenso por pessoas que não são profetas, pois o método é de certa forma, repetitivo e simples."

3.4. Entrevista com o Professor Nicolas de Souza Barros

3.4.1. Descrições gerais:

Nicolas de Souza Barros, já citado anteriormente neste trabalho, também é orientador do mesmo. Professor titular da cadeira de violão da UNI-RIO (Universidade do Rio de Janeiro), é especialista em música antiga e, conseqüentemente, no assunto abordado.

3.4.2. 1a. Questão: O que você acha da tablatura como recurso didático? Por quê?

Resposta: “Excelente. Porque encurta sensivelmente o tempo para transformar uma notação gráfica em som.”

3.4.2. 2a. Questão: Você usa a tablatura?

Resposta: “Normalmente para exercícios técnicos com alunos de violão, por tentar encurtar o máximo possível o tempo de memorização. Peço aos alunos duas metodologias distintas com relação ao aprendizado no instrumento: a) técnica deve ser estudada com o olho nas mãos por razões óbvias; b) quando estudando música, o aluno não deve abandonar totalmente a partitura porque, normalmente, isso impede que ele progrida em termos das suas idéias criativas com relação à obra.”

3.4.3. 3a. Questão: Você conhece alguém que usa a tablatura?

Resposta: “Muitos professores tendem a utilizar uma metodologia semelhante à tablatura para a anotação de exercícios técnicos. Também métodos, principalmente de guitarra, mas também violão clássico, empregam este sistema. Basta a pessoa ir a uma banca de jornal.”

3.4.4. 4a. Questão: Qual o resultado prático do uso da tablatura?

Resposta: “Qualquer metodologia funciona tão bem quanto os propósitos principais daqueles que o empregam: 1) acho particularmente útil para a iniciação violonística, por liberar uma grande parte do cérebro do esforço de ter que decodificar a notação musical. Significa, então, que o iniciante pode dedicar maior atenção à questões técnicas; 2) o grande erro da maior parte dos violonistas clássicos que conheço (intermediário ou avançado), é de tentar decorar o mais rapidamente possível a partitura. Tablatura tem uso específico, na minha concepção, para iniciação e para a anotação de exercícios. Questões de leitura na notação musical convencional devem ter prioridade uma vez o aluno tenha alcançado nível intermediário, ou seja, abandonar o emprego da tablatura para a leitura de obras musicais; 3) em minha experiência de mais de ¼ de século com tablatura, nunca vi um alaudista tocar de cór. Eles sempre lêem. Estão lendo a tablatura - o que parece indicar que pode ser mais difícil a memorização de obras musicais anotadas com a tablatura.”

3.5. Entrevista com o Professor Jodacil Damasceno.

3.5.1. Descrições gerais:

O Professor Jodacil dispensa apresentações. Foi o fundador do primeiro curso de Bacharelado em Violão do Rio de Janeiro, na Universidade Souza Franco, sendo talvez, segundo ele, também o primeiro do Brasil. O Professor Jodacil foi o mentor de muitos dos professores que atuam no violão, como Tarcísio Barros, George Villa Lobos, Carlos Torres, entre outros.

Universidades Públicas em várias partes do País. A coleta de dados com o Professor Jodacil foi feita em duas etapas: entrevista e comentários, estes últimos com várias provas documentais datadas de 1928 e 1929. Na entrevista, o nível de referência à tablatura pelo Professor Jodacil está ligado ao uso de cifras, que tratam, assim como os exemplos já citados no capítulo 1 deste trabalho, de tablaturas similares as do sistema alfabeto que surgiu em 1606, segundo Norton Dudgeon. A diferença está no emprego dos gráficos representativos dos acordes. Na época as letras possuíam uma ligação, além das formas dos acordes, também do número do traste. Hoje, as cifras se referem à tonalidade, e são, portanto, classificáveis como tablaturas.

3.5.2. 1a. Questão: O que você acha da tablatura como recurso didático? Porque?

Resposta: “Nesse aspecto, o de facilitação, é muito positivo. Porém, sendo usado como recurso único ou isolado, não seria bom. O aspecto do uso paralelo do sistema convencional e da tablatura são, na minha opinião, ideais.”

3.5.3. 2a. Questão: Você usa a tablatura?

Resposta: “Uso, eventualmente, sobretudo quando se trata de dar aulas para iniciantes. Para mim, a tablatura é um método para facilitar a iniciação”.

3.5.4. 3a. Questão: Você conhece pessoas que usam a tablatura?

Resposta: “Almir Chediak, que estudou quatro anos comigo. Os primeiros materiais dele foram compostos em tablatura. Transcrevi para tablatura vários exercícios para o Almir, hoje aproveitados por ele em seus materiais. Hélio delmiro, quando estudou comigo, queria mecanismos e técnicas. Guinga executava coisas harmônicas. Em Uberlândia, os professores do Conservatório usam.”

3.5.5. Comentários do Professor Jodacil Damasceno sobre o emprego da tablatura no Rio de Janeiro, em 1929.

“O violonista Joaquim dos Santos, conhecido como ‘Quincas Laranjeiras’, talvez por ter morado no bairro carioca, era um dos únicos, senão o primeiro músico violonista a ler e escrever na pauta musical no período de 1928, na Cidade do Rio de Janeiro. Quincas desenvolveu um trabalho didático, registrado na revista ‘O Violão’, publicada no Rio de Janeiro de dezembro de 1928, a primeira edição, até cerca de 1931, quando surgiram outras similares. A revista, que no ano I, o de sua fundação, possuía sede na rua Sete de Setembro, número 44, sobrado, tendo como diretor o Sr. B. Dantas de Souza Pombo, custava uma anuidade de cinquenta mil réis (50\$000), e publicava anúncios comerciais em geral, artigos, fatos sociais, históricos e didáticos ligados ao violão, fotografias de grandes personagens do violão da época, assim como fatos históricos de grande relevância política, como a visita do Presidente da República e de outras autoridades à exposição de instrumentos musicais na loja Guitarra de Prata, em julho de 1929. É presumível que Quincas editasse arranjos em tablaturas para auxiliar no processo didático do violão dos iniciantes da época.”

3.5.6. Relatos e demonstrações de provas documentais à respeito do trabalho de Quincas Laranjeiras

No exemplo a seguir, o da edição número 1 da revista “O Violão”, em dezembro de 1928, o músico “Quincas de São José” apresenta as Quincas, um instrumento de novo invento para o trabalho do violão. A tablatura do mesmo instrumento está

rítmicas; 2) O nível técnico de abrangência é apenas do acompanhamento harmônico; 3) A digitação da mão esquerda grafada ao lado do número correspondente à nota.

Logo abaixo a partitura com o acompanhamento harmônico e a melodia.

0 VIOLÃO ————— Dezembro de 1928

A CASINHA DE MEU BEM Arranjo de JOAQUIM DOS SANTOS

The musical score is presented on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff shows the left-hand accompaniment with chordal figures and rhythmic patterns. The third staff continues the left-hand accompaniment with more complex rhythmic patterns. The fourth staff is the right-hand melody, featuring eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues the right-hand melody. The sixth staff shows the left-hand accompaniment with a '5a' marking above the first measure. The seventh staff continues the left-hand accompaniment. The eighth staff is the right-hand melody. The ninth staff continues the right-hand melody. The tenth staff shows the left-hand accompaniment with a '56' marking above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

A seguir, a tablatura com o acompanhamento harmônico e o texto, abaixo da tablatura. No rodapé, um comercial bem característico.

Dezembro de 1928 ————— O VIOLÃO

And.te.
mf
p
Alleg.

I

Em cima do morro
Tem uma casinha;
E' meu bem que mora lá.
Si é pobrezinha
Tem muita riqueza
De amar como não ha.

Estréllho;

A casinha que meu bem mandou fazer
Lá no alto p'ra ficar longe de mim?
Não!... Não é assim!
A casinha lá do morro
E' p'ra esconder
O nosso amor.

II

E quando anoitece
Aquella collina

Tem a luz só do luar;
No entanto, illumina
Mais que uma candeia
Pulgarante de um altar.

Estr.

A casinha, etc.

III

Existe no mundo
A Felicidade
Que vagueia sempre ao léo
E aonde ella mora
E' naquelle saquinho
Bem pertinho
Lá do céu.

Estr.

A casinha, etc.

A revista "O Violão" acha-se, tambem, á venda em todas as casas de musicas desta capital e S. Paulo. São nossos agentes em Nictheroy os Srs. Eduardo Gomes & Cia., Casa Verdi, á rua Gomes Machado, 33.

Nesta página, fotos dos ilustres da época, com comentários. Dentre eles, Joaquim dos Santos, o "Quincas Laranjeiras". No rodapé, instruções bem oportunas, aos olhos do mestre.

Dezembro de 1928

O VIOLÃO

O mestre

É por demais conhecido o velho Quincas para que lhe façamos a apresentação aos nossos leitores.

No cenário histórico do Violão, que há pouco fizemos, já ao seu nome foi dado o relevo que a mais elementar justiça reclamava. Nada impede, porém, que aqui expressemos com particular agrado, o nosso reconhecimento pelo meio que nos ajudou.

As transposições para violão, que esta revista oferece neste número aos seus leitores, foram feitas pelo consagrado mestre e boníssimo amigo que é Quincas Laranjeiras.



Manoel Méa, o autor da iluminação que passará a distinguir todos os números desta revista, na sua página de honra, é o artista de reputação firmada e o cavalheiro que a todos sabe prender, com os primeiros de um trato falado e affectivo.

O seu talento, elle o espalha a mancheiras, numa dezena de revistas, que têm a ventura de vê-lo firmar a feitura magistral de mil semblantes, cuja espiritualidade e doçura são o reflexo do proprio feito do artista.

Manoel Méa nos promete a sua colaboração effectiva.

É um elemento valiosissimo a nos impellir á victoria.

Oswaldo Teixeira, o autor do bellissimo retrato do grande Tarraga, publicado nesta revista, é um nome que dispensa maiores apresentações. "Premio de viagem", "medalha de ouro" da nossa Escola de Bellas Artes, Oswaldo Teixeira soube, graças ao seu talento e esforço, conquistar, no meio artistico de nossa Patria, um lugar de soborbo destaque.

Elle dedica, ha muito, de ser uma esperanza, para afirmar-se como legitimo expoente na arte que immortalizou Pedro Americo.

Esta revista sente-se orgulhoso ao declarar aos seus leitores que Oswaldo Teixeira está inscripto entre os seus collaboradores effectivos.



Algumas Advertencias

Com o intuito de facilitar, tanto quanto possível, o aprendizado das pessoas que não conhecem musica, resolvemos, ao effectuar a transposição dos acompanhamentos de "A casinha de meu Bem" e "Soh um peccador" para o methodo pratico dedicado áquella pessoa, fazer o da musica mais simples, e não desobediendo, assim, rigorosamente, á maneira por que os transpoz para a nota musical o nosso collaborador e mestre Joaquim dos Santos.

É oportuno chamar a attenção dosseus leitores para um ponto, apparentemente sem importancia, mas que, em verdade politica, de objecto a advertencia que se segue.

Em primeiro lugar, repetindo, aliás, o que declaram o grande mestre Francisco Tarraga asserveram, com inteira segurança: todo aquelle que executar pacientemente os deositos exercicios que vamos publicando nos numero subsequentes, obedecendo ás prescripções já conselhadas no primeiro exercicio, publicado neste periódico numero, ficará habilitado A EXECUTAR QUALQUER PEÇA PARA VIOLÃO, isto é, subministrará toda a technica necessaria a esse fim.

Em segundo lugar, advertimos ás pessoas leigas em assumptos musicaes, que o methodo a ellas dedicado demandando, tão recentemente, para o perfeito conhecimento da graphia em que é representado um pouco de esforço e de attenção em tempo que não chegará, talvez, a meia hora.

Se a primeira leitura das explicações de nossa secção "O Violão ao alcance de todos" não trouxer, acaso, a qualquer de nossos leitores, o immediato conhecimento do methodo, aconsellamos uma segunda, uma terceira leitura. Perto isto estará elle habilitado a executar, com extrema facilidade os acompanhamentos de "A casinha de meu Bem" e "Soh um peccador", cuja transposição para o methodo pratico se encontra logo depois das respectivas musicas e, bem assim, todos os demais que esta revista publicará em seus numero subsequentes.

É, portanto, um pequeno esforço de meia hora justifica plenamente o que aqui se conselha.

Nesta edição, de janeiro de 1929, a música "Nhá Maria", de Hekel Tavares e Luiz Peixoto. Segue abaixo a pauta da voz e acompanhamento harmônico.

O V I O L ã O _____ Janeiro de 1929

N H A ' M A R I A — (Tanguinho Canção)

Luiz de Carvalho

The musical score is written on ten systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with an "Introd" section. The second system marks the start of the "canto" (vocal) line. The piano accompaniment is written in a style typical of early 20th-century Brazilian music, with a steady bass line and chords in the right hand. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Aqui, a tablatura da mesma peça, dessa vez com o texto inserido no decorrer da transcrição, com uma linha pontilhada para indicar o tempo forte dos compassos. O texto também segue por extenso, logo abaixo da tablatura.

Janeiro de 1929

Ó VIOLÃO

Nhá Maria

TRANSC. "ÇÃO POR PAUTA D'Ó VIOLÃO". — (COM DE LA MERON)

Nhá Ma-ria me pe-diu. Não di-zê na-de-a
 não-guom... El bis-to-jo... que non-tu... Ream-do
 foi-a on-fo-ra do-guom... E-se, al-guom... que ella go-tu
 ... Não has ban-das... foi-me-cô... Nhá Ma-ria...
 que fi-ou... Vi-se sem-pa-a... a-cho-vê... Não
 vale a pe-na, meu bem, se eu bis-to-ê... Ap-ê re-ma
 q-ê-de... Muito ain-da... que des-fê

LETRA:

Nhá Maria me pediu
 Não disse nada a ninguém
 A tristeza que sentiu
 Quando foi-se embora alguém.
 E-se alguém que ella gostou
 Nasceu-lhe a fé no ar?
 Nhá Maria que disse:
 Vive sempre a chorar.

Estribilho

Não vale a pena, meu bem,
 Se apaixonar?
 Tanto tempo vida sem
 Sentir a vida que sentiu?

A catóica me pediu
 Tem indaga-se em capricho.
 Se corteja com paisão
 Vai falando num rabicho.
 Vou guardá pra toda a vida
 O segredo desse amor
 Que me fez uma ferida
 No meu peito soffredor.

Estribilho

Não vale a pena, meu bem, etc.
 Eu não sei pra que gostei
 De-se longe tanto assim!
 Sem não té pena de mim.

Já não pode mais vir
 O meu poder oração
 Vão comendo de salte
 Pra depois me abandonem
 Sem não té contação.

Estribilho

Não vale a pena, meu bem, etc.



Nas próximas 3 páginas, ainda na edição de janeiro de 1929, uma explanação completa do método de tablatura intitulado "O Violão ao Alcance de Todos", com texto explicativo e a peça "Casa de Cabóco", também de Hekel Tavares e Luiz Peixoto.

O Violão ao alcance de todos

O systema pratico, ainda pouco conhecido no Brazil, é utilissimo, especialmente, aos que não conhecem musica. As seis linhas que nelle se vêem, representam as seis cordas do violão, a saber: a primeira linha, contando de cima, corresponde à 1ª corda (prima); a 2ª à 2ª corda; a 3ª à 3ª e assim, successivamente, até à 6ª corda.

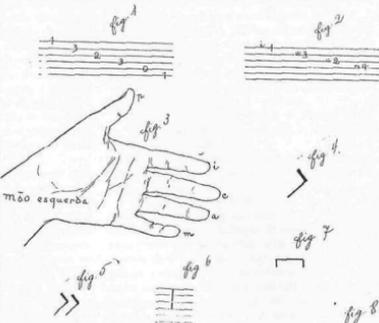
O zero indica a corda solta; o n. 1 indica que se deve prender a corda solta e que elle está, na 1ª casa; o n. 2, na 2ª e assim por diante. Exemplo: (Vide fig. 1).

O numero 1 da primeira linha indica que se deve prender a 1ª corda (prima), na 1ª casa; o numero 3, da 2ª linha, que se deve prender a 2ª corda na 3ª casa; o numero 2 da 3ª linha, que se deve prender a 3ª corda na 2ª casa; o numero 3 da 4ª linha, que se deve prender a 4ª corda (ré), na 3ª casa; o zero da 5ª linha, que se deve fazer a 5ª corda (lá), solta e o numero 1 da 6ª linha, que se deve prender a 6ª corda (mi), na 1ª casa.

Mão esquerda

Os dedos da mão esquerda, os que prendem as cordas, se assignalam com letras, a saber: o indicador, com *i*; o anelar, com *a*; o meião, com *m*; o annular, com *a*; o mínimo, com *m*. (Vide figura 3).

Quando se encontra o nuôco accompaniedo de uma letra, quer dizer que se deverá prender a cor-



da com o dedo correspondente a essa letra. Exemplo: (Vide fig. 2).

Como se vê no precedente exemplo, deve prender-se a 1ª corda (prima) na 1ª casa com o indicador; a 2ª, na 3ª casa, com o annular; a 3ª, na 2ª casa, com o meião e 4ª (ré), na 4ª casa, com o dedo mínimo.

O signal constante da figura 4 indica pausa; e da figura 5 indica pausa prolongada; e da figura

6, que se deve prender, com o indicador, as cordas alcançadas pelo traço; no exemplo acima, o indicador deve prender a prima, a 2ª a 3ª e 4ª corda (ré); e da figura 7 indica que os acôrdes alcançados por esse signal devem ser tocados a seguir, com uma pausa mínima.

O da figura 8 indica que todas as cordas assignaladas devem ser tocadas a o mesmo tempo, num só acôrde.

"CASA DE CABÓCO" (Canção Brasileira) — Musica de Hekel Tavares

Vancê tá vendendo essa casinha
 Simplesinha
 Toda branca, de sapê?
 Diz que ella vêve no abandono,
 Não tem dono
 E se tem ninguem não vê
 Uma roscira corre a banda
 Da varanda
 E num pé de cambucá,
 Quando o dia se alevanta,
 Virge Santa!
 Fica assim de sabiã.
 Deixa falá toda essa gente
 Malizente.
 Beba que tem um moradã.
 Saiba quem mora dentro della?
 Zé Gazella.
 O mais das cantadas.

Quando Gazella viu sia Rita
 Tão bonita,
 Poz a mão no coração;
 Ella pegou não disse nada,
 Deu risada,
 Pondo os oinho no chão.
 E se casaram, mas um dia,
 Que agonia,
 Quando em casa elle voltou!
 Zé Gazella viu sia Rita
 Muito afflicta,
 Tava lá Mané Sinhô,
 Tem duas cruz entrelaçada,
 Bem na estrada.
 Escrevero por dentro:
 "Nossa casa de cambuca
 Um é pauca,
 Dois é baba, Três é diabo."

Uma vez formado esse acorde torna-se muito fácil manusear os dedos para a execução da escala.

Deve-se observar sempre a recomendação do grande mestre de não se desmanchar a armadura da escala na mudança de uma para outra casa, quando se sobe um semitom ou se desce da mesma maneira.

Determinada, elle também que se não tirasse os dedos de onde estavam sendo quando se fazia mistar a mudança, ou melhor nos expressando; quando vibramos a nota ré dessa escala, deixamos o quarto dedo no mesmo lugar; vibramos em seguida a nota mi, deixando o 1º dedo sobre a quarta corda, presa na 2ª casa; depois a nota fá sustentido nessa mesma corda, deixando o 3º dedo calado sobre a 4ª casa. Somente agora é que retiramos o 4º dedo da 5ª corda, para com elle vibrarmos o sol na 4ª, e ali deixá-lo. Ver-se-hão ahí, os tres dedos da mão esquerda (1º, 3º e 4º) sobre a 4ª corda e verificamos o propósito do mestre de separar o 1º do 3º por uma distancia de duas casas.

E agora, continuemos a escala deixando o 4º dedo no mesmo lugar para retirarmos o 1º, mas somente elle. Deixando-o na 4ª para a 3ª corda e vibramos a nota lá, deixando-o ahí. Tiramos agora o 3º dedo da 4ª e deixamos-o á 3ª corda para formarmos a nota si, deixando-o ahí e agora deixamos o 1º dedo da 3ª para a 2ª corda vibrando a nota dó sustentido. Somente agora entra em função o 2º dedo para prender a 2ª corda, na 2ª casa e formar a nota ré. Somente agora vamos tirar o 4º dedo da 4ª corda para collocá-lo na 5ª casa e vibrarmos o mi. Prosigamos deixando o 1º dedo da 2ª para a prima, na 2ª casa e formarmos o fá sustentido. A mesma coisa com o 2º dedo para vibrarmos o sol na prima presa na 3ª casa e retiramos o 4º dedo da 2ª corda para com elle formarmos o lá na prima, presa na 5ª casa.

Agora, soltemos todos os dedos e corramos a mão esquerda para laixo afim de que o primeiro dedo fique na 7ª casa, formando a nota si, na prima. Deixemos, em seguida o 3º dedo calar sobre a prima, na 9ª casa, formando o dó sustentido e depois o 4º dedo sobre a 10ª casa, sobre a prima, para se vibrar a ultima nota da escala — ré.

Volta-se do mesmo modo, sem nenhuma alteração até se atingir a nota mi na 4ª corda presa na 2ª casa.

Quando se for vibrar a nota ré em vez de collocar o 4º dedo na 5ª casa, façamol-o na 6ª, formando o ré sustentido e prosigamos da mesma maneira, de accordo com a explicação acima, apenas adicionando uma casa a mais, isto é, o dedo que estava na 2ª, passa para a 3ª, o desta para a 4ª casa, etc., e na volta da escala, quando se atingir a 5ª corda em vez de vibrar ré sustentido vibra-se o mi com o 4º dedo, na 5ª corda presa na 7ª casa.

E prosiga-se desse mesmo modo, obedecendo ao mesmíssimo mechanismo até se atingir o si, na 5ª corda, presa na 14ª casa e regressando sempre diminuindo uma casa em semitons.

Essa a technica da presente escala.

Se não tivermos sido felizes na explicação aqui continuamos á disposição dos nossos leitores para outros detalhes.

EXPLICAÇÕES

Senhorita Nair (Cajacubana) — Para se executar a escala por nós publicada no primeiro numero e, a inicial da Escola de Tarrega, ha de se levar em conta a posição, sobre a qual versa a sua consulta.

Quanto a esse ponto, pedimos sua preciosa attenção para o capítulo em que tratamos do importante assumpto, neste mesmo numero. Trata-se de uma questão transcendental a qual merece um estudo mais detido.

Continuamos á sua disposição para qualquer outro esclarecimento, se estes não lhe bastarem.

Senhorita Maria Luiza (Rio) — Parece-nos que não fomos muito felizes na explicação da escala publicada no primeiro numero.

Com a sua já recebemos quatro perguntas e aproveitamos aqui o ensejo para responder a todas dando a seguinte explicação:

Para se executar a escala alludida prende-se a 2ª corda com o 1º dedo da mão esquerda na 2ª casa. Vibrado o lá com o dedo indicador da mão direita. Em seguida prende-se a mesma corda, com o 3º dedo da mão esquerda na 4ª casa, e com o dedo médio da mão direita vibra-se a nota si. Feito isso, tira-se o 1º dedo da mão direita da 3ª corda, e prende-se com este a 2ª na 2ª casa, ferindo-se com o indicador da mão direita a nota do sustentido. Agora, prende-se a 2ª corda com o 2º dedo da mão esquerda, na 3ª casa, vibrando-se a nota ré, com o dedo médio da mão direita. É mister conservar-se os dedos da mão esquerda na mesma posição, prendendo as cordas sobre o braço, conforme vamos ver. Uma vez vibrado o ré, prende-se a 2ª corda na 5ª casa, formando-se a nota mi, que deve ser vibrada com o dedo indicador da mão direita.

Em seguida deixa-se o 1º dedo da mão esquerda e com elle prende-se a prima na 2ª casa, vibrando-se a nota fá sustentido com o dedo médio da mão direita.

Prosga-se tirando-se os 2º e 3º dedos da 2ª corda e com este, o 3º dedo da mão esquerda, prende-se a prima na 4ª casa e vibra-se a nota assim formada (sol sustentido) com o indicador da mão direita. Por ultimo prende-se a prima na 5ª casa com o 4º dedo da mão esquerda, vibrando-se a nota lá com o médio da mão direita.

Volta-se da mesma maneira, conservando-se as disposições de ambas as mãos, mas em se vibrando a nota si, em vez de repetir o lá na 3ª corda, prende-se esta na 3ª casa, vibrando-se o lá sustentido e prosiga-se com o mesmo mechanismo, já detallado e ao se terminar a segunda escala, na ultima nota na volta, em vez de se ferir o lá sustentido, vibra-se o si na 3ª corda, 4ª casa, com o 1º dedo iniciando-se desse modo a 3ª escala. E assim por deante até se alcançar a nota fá natural na 10ª casa, na 3ª corda.

Casa de Cabôco

Letras de LUIZ PEIXOTO

Arranjo para violão de JOAQUIM DOS SANTOS

Música de HUKEL TAVARES

Vancê tá vindo esta ca-sin-ha sim-ple-ça-la... toda bran-ca de
 sa-pê... dis que el-la só-ve no aban-do-no não tem
 do-no... e se tem nin-guem não vê... u-ma
 co-sin-ca co-be a ban-da da sa-ran-da... e num pé de
 cam-bu-cá... quan-do o dia se a-le-van-ta vir-ge-
 san-ta... fi-ca "ao-sim" do sa-bu-dê De-xa fa-lar
 toda sa-sa gen-te mal-di-gen-te... tem que tem um
 ma-ca-dê... Sa-be quem mo-ra den-tro
 del-la? É Sa-sel-la... o maid dos can-ta-dô

Agora, a partitura completa de "Yayá de Yoyô", de H. Nozeler e Luiz Peixoto, em fevereiro de 1929..

O V I O L Ã O ————— Fevereiro de 1929

Yayá de Yoyô

(DA REVISTA MISS BRASIL)

Letra de Luiz Peixoto — Arraújo de Joaquim dos Santos — Música de H. Nozeler.

The image displays a musical score for Violin, consisting of ten staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The score begins with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *And.*. The first staff contains the melodic line with various ornaments and slurs. The subsequent staves show harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and a final chord.

A segunda parte e o texto da música.

Fevereiro de 1929

O VIOLÃO

The musical score is written for guitar (Violão) in 2/4 time. It consists of a melody line on a single staff and a guitar accompaniment on a six-string staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is simple and rhythmic, with a mix of eighth and quarter notes. The accompaniment uses a common guitar strumming pattern with chords. The piece ends with a final chord.

Yayá

Ai! Yoyô

Eu nasci, pra sófrê

Foi oiá pra você

Meus ollinho fechou!

E, quando os oio eu abri

Quiz gritá, quiz fugi
mais você

En não sei porque

Você me chamou!

Ai Yoyô

Tenha pena de mim

Meu Senhô do Bom Fim

Póde intê se zangá

Se elle um dia soubé

Que você é que é

O Yoyô

De Yayá!

Chorei toda a noite e pensei

nos beijos de amô que te dei

Yoyô, meu bemzinho do meu coração
me leva pra casa! Me deixa mais não.

Coro — Chorei toda a noite e pensei.

Aqui, uma novidade: a tablatura já apresenta ritmo escrito no interior da tablatura, junto aos números.

O V I O L ã O ————— Fevereiro de 1929

YAYÁ DE YOYÔ — (Da Revista Miss Brasil)

TOM DE RE' MAIOR





AO BANDOLIM NACIONAL

*Violinos, Arcos, Violaes,
Bandolinas, Guitarras e
Cavaquinhoes*

OFFICINA DE CONCERTOS

E. P. MALHEIRO

SUCCESSOR OF E. BARRERA & CIA.

CONCERTOS GARANTIDOS

Telephone Central 4266

Rua D. Pedro I, 20 — RIO DE JANEIRO

RECEBE DIRECTAMENTE
DA FABRICA
TODOS OS
ARTIDOS
PERTENCENTES A
INSTRUMENTOS
DE MUSICA

ESPECIALIDADE DE BANDA

VENDE POR ATACADO
E A PARCELAS

Violaes desde	22\$000
Bandolins desde	40\$000
Violinos c/estejo	120\$000
Guitarras c/estejo	50\$000

AOS VIOLONISTAS DE
SÃO PAULO

**Casa Bevilacqua de
São Paulo**

VIOLAES

Passo um grande stock de apreciados instrumentos.
Depositaria e distribuidora destes reputados violaes do já celebre fabricante ROSSU DI GIORGIO.

CORDAS

Importamos as melhores cordas do mundo, experimentadas e consagradas pelos mais sintonos violonistas amadores e profissionais.

MUSICAS

O maior e mais vasto repertorio de musicas facies, dançantes e classicas que satisfaz o mais exigente violonista.

“O samba-canção, também conhecido como samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que, na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe.”

(Tinhorão, Edição círculo do livro, p. 153)

“Essas experiências dos compositores do teatro musicado acabariam chegando, afinal, a um resultado definitivo, com o lançamento, em meados de 1928, do primeiro samba-canção: o Linda flor, também chamado de Meiga flor, de Iaiá, e, finalmente, de Ai, ioiô. Esse Ai, ioiô, que consagraria a vedeta de teatro Araci Cortes também como cantora em disco, a partir de inícios de 1929 (e ficaria como obra máxima de seu autor, o Maestro Henrique Vogeler), teve uma história movimentada e curiosa, pois ficaria como única composição popular a ser conhecida em três versões, recebendo quatro diferentes títulos.”

(Tinhorão, Edição círculo do livro, p. 154, 155)

“Em dezembro de 1928, precisando de um número para sua revista *Miss Brasil*, escrita em parceria com Marques Porto, o revistógrafo Luís Peixoto recorreu a Vogeler, que não teve dúvida: sentou-se ao piano e executou com o ritmo exato a música até então mal compreendida. Sempre de improviso, como costumava fazer, Luís Peixoto escreveu então num papel, sobre a tampa do piano, a nova letra que, primeiro gravada com o título Iaiá (Parlophon número 12 926-A) e mais tarde com o de Ai, ioiô, ia tornar famosos não apenas os autores desse primeiro samba-canção, mas a própria intérprete da nova versão, a atriz Araci Cortes (...).”

(Tinhorão, Edição círculo do livro, p. 157)

3.7. CONCLUSÕES:

Ao término deste capítulo, após a coleta de opiniões, chega-se à seguintes conclusões à respeito do ponto de vista externo: 1) Mesmo por parte de profissionais que não fazem o uso da tablatura, há um reconhecimento da importância do recurso quando utilizado para questões pedagógicas para alunos iniciantes de violão. 2) As opiniões são coincidentes na questão do emprego simultâneo da tablatura com a pauta musical. 3) As provas documentais do método de tablatura citado neste trabalho pelo Professor Jodacil Damasceno estão apresentados em plano cronológico, com aspectos progressivos na questão técnica e estrutural do método, o que caracteriza uma transição de estrutura menos para mais sofisticada. 4) Ainda à respeito das provas documentais, considerando o aspecto do conteúdo abordado no método, evidencia-se a preocupação apenas com o acompanhamento harmônico da peça. A melodia era cantada, sempre com a voz. Em nenhum momento, há provas de registros de linha melódica. O material disponível está baseado no documento de 1928, assinado por Jodacil Damasceno.

4. DIÁRIO AMBULANTE

Os relatos de experiência a seguir se referem a uma pequena parcela dos inúmeros fatos ocorridos por volta dos últimos dez anos, sendo os mais recentes, há três ou quatro anos, colhidos da própria vivência pedagógica e profissional do autor deste trabalho monográfico, Professor Júlio César de Queiroga, com seus alunos de violão, em que se fez presente o uso e aplicação da tablatura com o objetivo de atender de forma mais cômoda os desejos dos aprendizes de tocar determinados repertórios.

Os objetivos dos relatos são, principalmente, de caráter reflexivo e ilustrativo à respeito do emprego didático da tablatura como recurso gráfico, para a iniciação e desenvolvimento técnico de violonistas.

Os trabalhos de aula do Professor Julio César de Queiroga começaram em julho de 1989, no município de Itaguaí (RJ), nas dependências do Colégio Cenequista Luiz Murat, assim como na Primeira Igreja Batista de Itaguaí, em caráter livre e informal. O Professor, até então, autodidata, aplicava conteúdos simples do violão básico, isto é, acompanhamento harmônico com o uso de acordes simples (triades e tétrades) cifrados, arpejos e ritmos populares, estes últimos grafados de forma alternativa, com o uso de setas e outros sinais, e finalmente, solo diatônico de melodias grafado em graus da escala (dó = 1, na segunda oitava, 8).

O curso do ano seguinte cresceu significativamente, dos doze alunos iniciais para trinta e seis, e com isso, aumentaram os problemas referentes a exigência de repertórios e técnicas instrumentais. Foi, que, pela primeira vez, fez-se no trabalho do Professor o uso das tablaturas, que, naquela ocasião, eram necessárias para a complementação do acompanhamento harmônico em introduções ou em cadências, como no samba-canção e no bolero, as "baixarias". A grafia era feita assim como nas revistas disponíveis nas bancas, com números de dois algarismos, sendo o primeiro representado a corda e o segundo a casa, assim, 25 é a nota mi (segunda corda; quinta casa) equivalente a 10 (primeira corda solta). Desta forma, foram crescentes nos anos seguintes os problemas e solicitações dos alunos, como por exemplo, executar um trecho ou peça polifônica, em que o trabalho sempre se adia por falta de uma metodologia que comportasse o assunto de forma um pouco mais simples que a pauta musical, pois os aprendizes queriam tocar, mas quando se tratava de estudar as notas, o pentagrama e a divisão rítmica, logo desistiam dos objetivos.

Após anos seguidos de tentativas, casos isolados obtiveram êxito na questão da leitura do pentagrama, quando o curso de violão passou a oferecer em paralelo, aulas de teoria musical, havendo, portanto, muitas desistências, como era o caso de pessoas mais simples, analfabetos, ou mesmo os mais vividos, que não tinham interesse pelos estudos de teoria musical.

Quando tudo parecia uma longa estrada, novas idéias surgiram de antigas soluções, propostas por especialistas em música antiga, como o Professor de violão Nicolas de Souza Barros, da UNI-RIO (UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO), hábil no trato do alaúde, assim como todos os demais instrumentos da linhagem direta do violão.

4.1. AULA DE VIOLÃO COM O PROFESSOR NÍCOLAS (1998):

Certa ocasião, em uma aula de violão que fazia com o Professor Nicolas de Souza Barros, da UNI-RIO, onde estudava a técnica e o repertório da música barroca, me foi proposto pelo Professor a leitura à primeira vista do prelúdio número 1, dos 24 prelúdios e fugas, de J.S.BACH. A partitura era manuscrita e estava com uma digitação da mão esquerda, a mim não muito clara, e a leitura, para mim, foi bastante dificultosa, em vista das dificuldades de ajustar uma casa do braço do instrumento em que pudesse alcançar todas as notas do arpejo sem ter que mudar a digitação. Foi quando o Professor Nicolas disse que J.S.BACH escrevia tablaturas também para órgão. Fiquei, a princípio, confuso, mas, por BACH, como também pela abordagem do Professor, que logo em seguida, me

sugeri que fosse grafado na tablatura todo o trabalho. O Professor, então, utilizando aquele arranjo manuscrito, transposto para sol maior, deu-me as instruções de como deveria proceder para escrever a peça., sendo a tarefa aprontada ali mesmo em poucos minutos.. Em seguida, ele me pediu que fizesse a leitura, que fluiu relativamente à primeira vista com muito mais facilidade, apesar do grau de dificuldade característico da composição. Naquela oportunidade, me lembro que ainda sobrou bastante tempo da aula de cerca de sessenta minutos, para que o Professor Nicolas me desse alguns "puxões de orelha" típicos à respeito de minha técnica do uso das mãos. A peça foi decorada em menos de uma semana, e fez parte do repertório do recital de avaliação de final de período da UNI-RIO, na sala Alberto Nepomuceno. O mesmo arranjo foi tocado por alguns de meus alunos, da Escola de Música Y-tinga, em Itaguaí (RJ), no Teatro Municipal de Itaguaí, em vista dos mesmos também terem preparado o trabalho em tempo razoavelmente curto.

Eis a seguir pequenos trechos da peça escritos de ambas as formas narradas neste experiência.

a) Na pauta musical:

peça para Gitor Pianos - Chauto Bourard -
 No. 1. "Meditation" - Ave Maria

b) Na tablatura:

Guitar
 EA D

AVE MARIA
 (MEDITATION SUR LE PREMIERE) (1685-1750)

PRELUDIO DE
 J. S. BACH

4.2. OS SERESTEIROS (1996)

É muito comum pessoas de meia idade me procurarem para fazer aulas de violão, da mesma forma como são comuns as "listas de exigências" que fazem, como por exemplo: - "aquele negócio de escrever as botinhas na linha, nem pensar!", referindo-se as figuras da escrita convencional. A maior parte deles não que tocar acordes onde necessitem de muito esforço, tanto na memorização quanto na execução, como é o caso de algumas digitações de acordes dissonantes que abrangem 4 ou 5 intervalos seguidos. Contudo, a exigência mais comum da "moçada" é o repertório, que tem que ser para eles prazeroso, como "As Rosas não Falam" de Cartola e "Carinhoso" de Pixinguinha, tudo, é claro, arranjado e cifrado de forma simplificada. Tanta simplicidade, às vezes, a ponto de fazer com que os violonistas se dêem por falta das características "baixarias" (solos dos bordões feitos geralmente nas cadências e introduções). Certa vez, dando aulas no Iate Clube de Muriqui, município de Mangaratiba (RJ), conheci uma senhora muito simpática conhecida como Dona Nadja, que segundo ela, entraria na aula de violão somente para aprender a dedilhar a fim de declamar suas poesias ao acompanhamento do violão, que já estaria realizada. Um certo tempo depois, ao encerrar as atividades naquela localidade por falta de tempo, não pude abandonar a turma, que se tornaram meus grandes amigos, companheiros da seresta. Desta forma, reservei uma das minhas manhãs da semana apenas para aquele grupo, de três alunos, sendo Dona Nadja, Seu Waldyr, o Seu Gaúcho, e eventualmente, outros convidados. Quando já havia praticamente encerrado a aula, Dona Nadja me chamou e disse o seguinte: - "Olhe, Julio: Tá ótimo. Agora ponha aqui só uns enfeites p'ra animar!" Ela se referia aos baixos de revezamento e os de solo cadencial, "as baixarias". Logo, precisei escrever para todos os demais em vista da satisfação do grupo em relação aos efeitos na peça. Para este caso, utilizei ao lado da cifra, no momento da cadência, números de dois algarismos. Uma semana depois, já se podia ouvir algumas passagens simples com o uso dos baixos tocados pela turma. No caso da música "Mágoas de Caboclo", uma das preferidas do grupo citado na experiência, usada a seguir como exemplo, precisei explicar, de forma prática, e também graficamente, como se fazia na questão rítmica. Neste caso, como o arpejo era de seis toques, 6/8, funcionava com PIMAMI. Nos casos em que o solo era de seis sons, o tempo era semelhante ao arpejo, sendo um toque em cada posição, e nos casos de passagem, em que se utilizavam apenas dois sons, deveriam arpejar até PIMA, sendo os outros toques do solo feitos com o polegar. Apesar de parecer um pouco complexo, eles entenderam rápido e a aula não precisou se estender muito mais do que o tempo previsto. Esta experiência, na questão metodológica, me fez tomar uma decisão importante em vista da satisfação daquele grupo, o que pode também ser comparado a seguinte referência de Paynter:

"Há pouco valor em se saber sobre pulso, ritmo, harmonia, timbre, etc. a não ser que se possa fazer uso musical (artístico) de tais conceitos, e a não ser que a visão derivada da experiência seja tal que nos capacite a lidar com outros e variados usos do ritmo, harmonia, timbre, etc. como e quando os empregamos."

MÁGOAS DE CABOCLLO

J. Cascata e Leonel Azevedo

Tom: Am

DEDILHADO P I M A M I

Introdução: Dm Dm/C Am C/G B7 E7 Am (42 43 42 40 53 52)

Am 50 52 E7 53 52 Am 50 52 C7 F 43 42

Cabocla, teu olhar está me dizendo que você está me querendo

Dm E7 (50 52 54 40 42 43)

Que você gosta de mim

Dm Dm/C Am

Cabocla, não te dou meu meu coração

C/G B7 E7 Am (42 43 42 40 53 52)

Hoje você me quer muito, amanhã não quer mais não

E7(43 42 40 53 52 60) Am C/G Dm

Não creio mais em amor nem amizade, vivo só para a saudade

E7 Am (50 52 54 40 42 43)

Que o passado me deixou

Dm Dm/C Am C 53 52 Bb

A vida para mim não vale nada, desde o dia em que a malvada

E7 Am (42 43 42 40 53 52)

O coração me estracalhou

Am 50 52 E7 53 52 Am 50 52 C7 F 43 42

As vezes pela estrada enluarada julgo ouvir uma toada

Dm E7 (50 52 54 40 42 43)

Que ela para mim cantava

Dm Dm/C Am

Quando eu era feliz e não pensava

C/G B7 E7 Am (42 43 42 40 53 52)

Que a desgraça em minha porta passo a passo me rondava

E7 (43 42 40 53 52 60) Am

Depois que ela partiu eu fiquei triste

C/G Dm E7 Am (50 52 54 40 42 43)

Nada mais pra mim existe, vivo no mundo a penar

Dm Dm/C Am C 53 52 Bb

E quando penso nela, oh! grande Deus, eu sinto dos olhos meus

E7 (43 30 32 30 43 42 40 53 52 50 64 60) Am

Triste lágrima a rolar

4.4. CHORINHO DE OUVIDO: (1999)

Tenho um aluno, hoje com 16 anos, que desde os 9 faz aulas de violão. O rapaz é genial. Tem um ouvido magnífico. Por gostar muito de choro, Rafael ouvia fitas e CDs de Dilermano Reis, Jacó do Bandolin, Garoto, dentre outros. Certo dia, chegou na aula tocando com boa desenvoltura, a música "Sons de Carrilhões", de João Pernambuco, que, segundo o aluno, havia tirado de ouvido de uma gravação em fita K-7 que ganhara do pai. É interessante como ficou bem feita a digitação.

Pelo fato do rapaz já estudar há bastante tempo o violão, apesar da pouca idade que tem, é bastante comum aparecer pessoas interessadas em fazer com ele algumas aulas, o que, segundo ele, já estava acontecendo, em sua própria casa. Perguntei a Rafael se, caso precisasse passar para alguém aquela peça, como iria proceder. Acho que ele ainda não havia pensado nesta questão, porém, como estava tão agradável e bela, presumi que, logo, alguém apareceria pedindo. Tendo respondido que, em virtude da dificuldade técnica, não passaria a peça, sugeri que escrevesse toda em tablatura. Uma semana depois, ele trouxe a peça escrita, que para a minha surpresa, ficou muito parecida com a digitação do conhecido arranjo feito pelo violonista Turibio Santos. O único problema do trabalho foi a ausência, a princípio, da escrita rítmica. Os exemplos seguem abaixo:

a) Um trecho do arranjo no pentagrama

The image shows a musical score for guitar in staff notation. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody is written on a single staff, with some notes beamed together. The second system continues the melody and includes a section marked with a 'V' and a '1/2' time signature, indicating a change in tempo or meter. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

b) A transcrição para a tablatura do Rafael, que pelo fato de estar gravada em uma fita K-7 interpretada ao violão por Dilermano Reis, a composição de João Pernambuco ficou referida, erroneamente, ao intérprete.

The image shows handwritten guitar tablature. At the top, the title "Música de Dilermano Reis" is written in cursive. Below the title, there are several lines of tablature. The first line is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent lines are numbered strings (1-6) with fret numbers written below them. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents. The handwriting is clear and legible.

4.5. AULAS DE ARRANJO SEM TEORIA MUSICAL (2000)

Tenho, já há alguns anos, turmas de violonistas empenhados no estudo de harmonia funcional e improvisação. Atualmente, na Escola de Música Y-tinga, da Prefeitura Municipal de Itaguaí, tenho cerca de 30 alunos nessa categoria de trabalho. Na programação prevista, o curso, com duração de um semestre, havia sido planejado um trabalho, que deveria ocupar 25% do programa, com arranjo para 3 e 4 violões. O grande problema era o nível ainda superficial de conhecimentos teóricos à respeito da escrita musical, assim como em relação aos conteúdos de escalas, intervalos, armaduras, cadências, fraseados, etc. Porém, era de dar dó o desperdício de ver um grupo tão hábil e criativo no violão não ter acesso, mesmo que parcialmente e na prática, da arte de construir arranjos dentro da linha de improviso. No início de novembro, faltando, portanto, quarenta e cinco dias para o término daquele semestre, tendo já trabalhado bastante à respeito das questões da harmonia funcional e das técnicas de escalas para a realização do improviso, apresentei às turmas, compostas de seis alunos cada, sendo para este trabalho divididas em dois grupos de três, uma relação das músicas populares trabalhadas até então, cerca de quinze, a fim de que os grupos escolhessem, cada um, uma das peças, com a proposta de criarem um arranjo para três ou quatro violões. Os arranjos levaram cerca de quatro semanas para começarem a aparecer, tempo em que foram abordados vários aspectos, como uma proposta de estruturação do sistema com divisão das funções baixo, harmonia, melodia, ornamentos, assim como noções de fraseados e contracantos, perguntas e respostas, tudo abordado de forma prática e experimental, isto é, com os violões em punho na busca de alternativas de elementos a serem selecionados, assim como os efeitos a serem aplicados. A tablatura foi empregada no registro dos arranjos, entretanto, a maior das dificuldades foi em relação à grafia do ritmo, em que houve necessidade de haver, por parte do Professor, auxílio, em vista do pouco tempo restante para o final do curso. Mesmo assim, a experiência foi muito importante, a ponto de provocar mudanças na estrutura dos cursos, que, passarão, a partir do ano de 2001, a funcionar com módulos de programação anual ao invés de semestral,

em vista do pouco tempo disponível para a abordagem de assuntos de tão grande importância. Ainda foi interessante a reação dos alunos em detectar falhas no curso paralelo de teoria musical, que, segundo eles, não tem servido muito para aquilo que mais precisavam, ou seja, ler, escrever e executar música, o que causou uma grande polêmica na reunião de professores, onde foi discutido à respeito na ineficiência de certas metodologias empregadas pelos professores da matéria. O mais importante deste último item foi a decisão tomada: rever, para o próximo período, os trabalhos pedagógicos.

O trecho do arranjo selecionado abaixo, dentre os demais também trabalhados, é da música "Você é Linda", de Caetano Veloso, e foi escrita para 3 violões, sendo o primeiro no acompanhamento harmônico cifrado, o segundo na melodia, que no decorrer do arranjo alterna 3 oitavas, como que em um diálogo, e o terceiro no baixo, que funcionou como que um instrumento de percussão nas acentuações e contratempos, e que, no refrão, trabalhou efeitos utilizados pelas guitarras elétricas, que, no blues, empregam uma diversidade de técnicas como o "blue notes", tratando-se de uma espécie de mordente no mesmo intervalo do braço, em que o instrumentista puxa a corda para baixo ou para cima, provocando um semitom que sobe e logo depois volta à nota de origem, tudo bem ligado, indicado por um triângulo que envolve a nota, e também uma espécie de estacato feito com o auxílio da mão direita posicionada sobre o rastilho do instrumento, fazendo com que o som soe fricado, chamado pelos guitarristas de "técnica de envelope".

"Você é Linda" - "Você é Linda", de Caetano Veloso, e foi escrita para 3 violões, sendo o primeiro no acompanhamento harmônico cifrado, o segundo na melodia, que no decorrer do arranjo alterna 3 oitavas, como que em um diálogo, e o terceiro no baixo, que funcionou como que um instrumento de percussão nas acentuações e contratempos, e que, no refrão, trabalhou efeitos utilizados pelas guitarras elétricas, que, no blues, empregam uma diversidade de técnicas como o "blue notes", tratando-se de uma espécie de mordente no mesmo intervalo do braço, em que o instrumentista puxa a corda para baixo ou para cima, provocando um semitom que sobe e logo depois volta à nota de origem, tudo bem ligado, indicado por um triângulo que envolve a nota, e também uma espécie de estacato feito com o auxílio da mão direita posicionada sobre o rastilho do instrumento, fazendo com que o som soe fricado, chamado pelos guitarristas de "técnica de envelope".

música, no sentido de que conhecia e compreendia todas as relações. Era mais conceituado do que o teórico e o prático, pois dominava todas as formas do conhecimento e saber." (Harmoncourt, 1929, p.27)

No trecho a seguir, a introdução e o início da primeira parte da canção.

Uocô é linda.
 (Cactano Veloso)
 Arranjo: facela de Música Y-Tupa.
 Professor: Sôcio César de Queiroga.
 Alunos: Anderson, Hélio, Edison.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems. Each system has three staves: a treble clef staff (I), a middle staff (II), and a bass clef staff (III). The first system is marked with a 4/4 time signature and contains five measures of music. Above the first measure is the chord 'A7M', and above the subsequent four measures are percentage symbols (%). The second system is marked with a 4/4 time signature and contains four measures of music. Above the first measure is the chord 'F#7', above the second is 'C#7', above the third is 'D7M/9', and above the fourth is 'G#7 C#7/9'. The score includes musical notation with notes and rests, as well as guitar-specific notation such as fret numbers and string numbers (e.g., 4 7 5 6, 5 7 7, 7 9 4 7, 7 5 6, 2 2 2 1, 2 2 2, 2 2 2, 2 4 2 4 2, 5 7 6 5 0, 5 7 7 5 6, 6 4 7 6 4 6, 2 4 4 2, 4 6 4, 5 7 7 5, 4 6 4 6 6 4).

Neste outro trecho, o refrão e os efeitos do terceiro violão.

A7M C#m7 D7M/9 Bm7

The musical score consists of three systems, each with two staves labeled I and II. The first system is for chords A7M, C#m7, D7M/9, and Bm7. The second system is for Dm7, G7, A7M, and A7M. The third system is for A7M, C#m7, D7M/9, and Bm7. Each system includes rhythmic notation and fingerings for both staves.

System 1: Chords A7M, C#m7, D7M/9, Bm7. Staff I has notes 7 5 5, 4 7 5 4, C#7 (10 7 9 7), and a whole rest. Staff II has notes 2 5, 2 2 2 4 2, A (2 4 2), 2 4 2 4 2, and A (2 4).

System 2: Chords Dm7, G7, A7M, A7M. Staff I has notes 10 7 8 7, 10 8, G# (10 9 8 10 9), and whole rests. Staff II has notes 5 2, 5 2 4 2 4 2, 4 2 4 2 4 2, 2 4 2, and 5 4 2 4 2.

System 3: Chords A7M, C#m7, D7M/9, Bm7. Staff I has notes 0 2 4 2 0, 4 2 0 4, 0 2 4 2 0, and a whole rest. Staff II has notes 0 2 0, 4 6 4, 5 7 5, and 2 4 2.

4.6. INICIANDO MÚSICA ERUDITA COM AUXÍLIO DA TABLATURA: (2000)

No primeiro semestre do ano, me procurei uma pessoa, interessada no estudo de violão, em que, ao ser informado sobre as várias opções de trabalho violonístico possíveis de se trabalhar, optou pelo violão clássico. Tizzoni, um profissional da área da informática, pai de família, a quem muito admirei pela personalidade e cultura musical, também apaixonado por chorinho, muito colaborou comigo em pesquisas sobre a música popular brasileira com livros e gravações de vídeo sobre o choro e o samba, e acima de tudo, com bate-papos à respeito da música. As aulas foram individuais, coisa das que raramente faço por opção própria, somente nos casos de incompatibilidade de horários com turmas ou por muita necessidade do aluno, durante cerca de três meses, sendo encontros semanais com uma hora de duração. No decorrer dos trabalhos, percebi que seria bastante difícil manter o ritmo combinado no início das aulas em vista da sobrecarga do aluno nos afazeres de sua profissão, quando fui, gradativamente, dosando uma redução de exigência e conteúdos. Além de apostilas de técnica do uso das mãos, resolvi empregar o material "50 Classical Guitar Solos in Tablature", com arranjos de Howard Wallach, com peças dos períodos Renascentista, Barroco, Clássico e Romântico.

Iniciei os trabalhos pelo período Renascentista, conseguindo até o final do terceiro mês a parte do período clássico, sem entrar no Barroco e Romântico, quando, questões de tempo, precisamos paralisar as aulas. O trabalho estava, ainda, em fase de andamento e fixação, o que, para mim, significava que o momento não era bom para se paralisar as atividades, em vista de possível abandono da prática por parte do aluno, e consequente perda de todo um trabalho violonístico. A principais dificuldades do aluno em relação ao curso, além da falta de tempo que o impedia de fazer treinamentos ideais, ou seja, cerca de, no mínimo, 120 minutos diários, era a questão de entender a proposta da polifonia e suas durações, que no caso deste material, vêm escritas na pauta musical acima do sistema de tablatura.

Para minha agradável surpresa, ao reencontrá-lo alguns meses depois, a fim de reiniciar os trabalhos, constatei que, ao contrário do que eu imaginava a princípio, aquele investimento inicial teve um resultado bastante satisfatório, pois o Tizzoni estava tocando de cor as peças que passei, e, dentre elas, "Packington's Pound", peça Renascentista de Francis Cutting, exemplificada abaixo por um trecho do arranjo. O segredo, segundo o aluno, foi o uso de recursos mais próximos possíveis de seu cotidiano, no caso, o computador. Ele digitou no programa Encore toda a peça, executou o comando de construção da tablatura e utilizou a gravação para fixar bem a melodia. Depois, mesmo com o tempo reduzido para o treino no violão, a idéia rítmica dos intervalos e suas polifonias estavam na memória após repetidas audições, o que facilitou o trabalho, que ele próprio idealizou.

Recursos parecidos foram utilizados por outros alunos, no caso, como gravações em áudio e vídeo de parte das aulas para uma melhor fixação. O recurso é bastante interessante na medida em que possibilita a repetição ilimitada de trechos em que haja algum problema na assimilação.

O fato nos fez repensar algumas questões acerca da metodologia empregada também em casos semelhantes, constatando-se que, não importando qual seja, especificamente, o nível de trabalho violonístico ou o repertório e a época da composição, bem como os aspectos estilísticos da peça, é indispensável a aplicação ao instrumento e o contato com a música, até que se processem as devidas internalizações ou memorizações, somadas ao prazer de reproduzir e/ou construir novos arranjos, explorando variações e ornamentos.

Este não é o documento original. É uma cópia digitalizada para fins de preservação e acesso público.

música - efeito que atua sobre nosso espírito e
nosso corpo - é porque, então, a prática
musical terá perdido todo e qualquer sentido.”
(Harnoncourt, 1929, p. 33)

Packington's Pound

Francis Cutting
(16th Century)

The musical score for "Packington's Pound" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line in G-clef and a lute tablature in three staves (T, A, B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains two measures. The second system contains four measures. The third system contains four measures, with a double bar line after the first measure. The tablature uses numbers 0-3 to indicate fret positions on the strings.

4.7. CONCLUSÕES:

Com base no relato das experiências citadas, espera-se que tenha ficado visível que, a tablatura, por si só, não representa um recurso onde possam ser trabalhadas inúmeras possibilidades de abordagens do ensino-aprendizagem do violão.

Ao mesmo tempo, vê-se presente aos relatos o aspecto constante da metodologia de ensino sendo adaptada às diversas situações, na intenção de solucionar, no devido tempo, problemas, tanto daqueles que representam as dificuldades naturais dos estudantes, como os decorrentes do uso inadequado de técnicas metodológicas.

Também, de forma alguma, se pretende receitar algo aplicável e infalível como única e verdadeira solução no emprego, tanto da tablatura como recurso gráfico, como também das questões metodológicas diversas aqui apresentadas.

Dentro, ainda, das questões metodológicas e curriculares, não é pretendido fugir das situações e níveis mais profundos dos conteúdos musicais, inclusive à respeito de sua escrita convencional, uma vez que é pretendido, sim, no final de determinado patamar de adiantamento musical aplicado e, conseqüentemente assimilado, somatizar e ligar as informações em vista do conjunto representativo do universo musical e suas significâncias, ou seja, em vista de se facilitar o processo de ensino aprendizagem e também de popularizá-lo na razão do aproveitamento, não apenas qualitativo, mas porque não, quantitativo, em face aos anseios do grande número de pessoas interessadas em aprender música, e com isso, da possibilidade de colaborar na mudança do quadro social através da cultura.

Assim, inspirados nas questões e ideais de liberdade descritos por Paulo Freire em seus métodos da Pedagogia do Oprimido e da Educação Libertadora, e abaixo comentados pelo Professor Ernani Maria Fiori, espera-se, não uma cópia de quaisquer métodos, mas uma reflexão e revisão dos sistemas em vigor, mesmo e principalmente, quando da suspeita ou sensação de se ter chegado a um patamar de perfeição.

“O método Paulo Freire não ensina a repetir palavras, não se restringe a desenvolver a capacidade de pensá-las segundo as exigências lógicas do discurso abstrato; simplesmente coloca o alfabetizando em condições de poder re-existenciar criticamente as palavras de seu mundo, para, na oportunidade devida, saber e poder dizer a sua palavra.”

(Freire, 1987, p.13)

5. ELEMENTOS DIDÁTICOS DE PREPARO DOS ALUNOS:

5.1. ASPECTOS IDEOLÓGICOS DA METODOLOGIA:

Neste ítem de abordagem do trabalho é pretendido classificar, ou até mesmo fazer uma analogia às metodologias de ensino formais e não-formais difundidas por grandes educadores e arte-educadores do século XX.

O primeiro aspecto possui relação direta à liberdade, em seu aspecto alternativo de solução de conflitos.

“ Não houvesse esta integração, que é uma nota de suas relações, e que aperfeiçoa da medida em que a consciência se torna crítica, fosse ele apenas um ser da acomodação ou do ajustamento, e a História e a Cultura, domínios exclusivamente seus, não teriam sentido. Faltar-lhes-ia a marca da liberdade.”

(Freire, 1996, p.50)

A liberdade de explorar um novo espaço, uma nova maneira que possa gerar novos resultados a partir de abordagens diferenciadas do grau de dificuldade ou profundidade. As metodologias existentes imprimem um aparente caráter opressor no aspecto de sua inflexibilidade exata. Qualquer possível tentativa de alterá-lo, certamente acarretará em erro do sistema.

O aspecto de liberdade na busca de novos horizontes em vista da solução de antigos problemas é algo bastante comum na História do homem, que a cada período busca melhorar ou modificar-se a fim de se adequar às novas realidades do cotidiano. Tal aspecto é ainda mais característico quando há a possibilidade de não negar os fatos de múltiplas possibilidades, de acordo com a necessidade, em vista da solução de problemas no trabalho pedagógico, portar um “menu” de opções metodológicas em que, sendo então o mais importante, a solução do problema, e não especificamente o como, o quando ou o porque, contudo da maneira mais eficaz.

A professora Vanda Lima Bellard Freire, ao apresentar tese à respeito das novas perspectivas para o ensino de graduação em música, apresenta uma proposta baseada nas opiniões de Carlos Alberto Jamil Cury, no material “Ideologia e Educação Brasileira, à respeito de conflitos entre o velho e o novo em quatro tópicos principais:

“ O primeiro princípio, o da totalidade, refere-se ao relacionamento recíproco que envolve todos os objetos e fenômenos, através do qual, o método dialético busca atendê-los numa totalidade concreta (...). O segundo princípio, o de movimento, relaciona-se diretamente à concepção de transformação, pois a partir dela, a dialética considera todos os casos em seu fluxo. Os dois aspectos e conceitos são essenciais para a compreensão do movimento dialético.”

quarto princípio, o da contradição (...) refere-se à transformação como decorrente de forças opostas e complementares que coexistem no próprio interior dos fatos e fenômenos" (Freire, Bellard, 1992, p.141, 142, Cury, 1983)

A questão da elaboração curricular no tocante à novas ideias que imprimem aspectos de mudanças dos antigos moldes tradicionais, em que se privilegiam os conteúdos em relação à metodologia de aplicação, fica aqui explícita em forma de sugestão, com argumentação diversificada em torno de aspectos pluridirecionais em relação a início, meio e fim do currículo. William E. Doll Jr., no capítulo introdutório "Modificando Paradigmas", de seu Livro "Currículo: Uma Perspectiva Pós-Moderna", deixa claro o aspecto transitório da busca por mudanças na área da educação.

"As implicações de uma perspectiva pós-moderna para a educação e o currículo são imensas, mas de forma alguma claras. Ainda não sabemos como as mudanças radicais influenciando a Arte, Literatura, Matemática, Filosofia, Teoria Política, Ciência e Teologia - mudanças questionando as suposições epistemológicas e metafísicas básicas destes campos - afetarão a educação e o currículo. Arrisco-me a propor, todavia, que as mudanças nessas outras disciplinas são tão grandes - tão megaparadigmáticas - que a Educação, como confluência de muitas disciplinas, também será afetada. Se esta proposição 'se materializar' (uma palavra e um conceito modernistas), acredito que vai surgir um novo senso de ordem educacional, assim como novas relações entre professores e alunos, culminando em um novo conceito de currículo."

(Doll Jr., 1997, p.19)

As prováveis características desta mudança, na prática, podem estar no fato da 'espiritação' do currículo, ou seja, daquilo que, a princípio mencionou-se como liberdade, porém, sem comprometimento de qualidade. O mesmo autor, ao mencionar alternativas para os princípios lógicos de Tyler - sistema de geração e aumento da produtividade industrial criado no final do século XIX e início do século XX (Doll Jr., 1997, p.190), cita em tão "OS QUATRO Rs.", que significam sucessivamente riqueza, recursão, relações e rigor.

A respeito do item riqueza, o autor especifica a questão da profundidade do currículo, nas questões de significância e multiplicidade interpretativa.

"Para que os alunos e professores transformem o saber tradicionalmente...

um currículo precisa ter a "quantidade certa" de indeterminância, anomalia, indefinição, caos, desequilíbrio, dissipação, experiência vivida - para usar expressões já descritas. Não podemos definir exatamente a "quantidade certa" para que o currículo seja provocativamente generativo sem perder sua forma ou configuração. Esta deve ser uma questão que deve ser continuamente negociada entre os alunos, professores e textos (os últimos possuindo histórias antigas e suposições básicas que não podem ser negligenciadas).. Mas a questão de o currículo precisar de qualidades perturbadoras não deve ser negociada; estas qualidades formam as problemáticas da vida e são a essência de um currículo rico e transformador.”

(Doll Jr., 1997, p.192)

A recursão, que deriva de recorrer ou ocorrer novamente, está associada, segundo o autor, à operação matemática da “iteração”, onde existe tanto estabilidade como mudança onde a fórmula fica intacta, mudando-se as variáveis. (Doll Jr., 1997, p.194)

Doll Jr. narra aquilo que afirma Bruner, que “qualquer teoria formal da mente é impotente sem a recursão” (Doll Jr., 1997, p.194, Bruner, 1986).

“Em um currículo que respeita, valoriza e usa a recursão, não existe nenhum início ou final fixo. Conforme Dewey salientou, cada final é um novo início, cada início emerge de um final anterior. Os segmentos, partes e sequências de um currículo são porções arbitrárias que, em vez de serem vistas como unidades isoladas, são vistas como oportunidades para a reflexão.. Numa estrutura destas, cada teste, trabalho ou entrada num diário pode ser vista não apenas como a conclusão de um projeto, mas, também, como início de outro - para explorar, discutir, investigar, tanto dentro de nós como criadores de significado quanto dentro do texto em questão. Este currículo, é claro, será aberto, não fechado; como o próprio pós-modernismo, ele é difronte, eclético, interpretativo.”

(Doll Jr., 1997, p.194)

O terceiro ‘R’ de Doll Jr. diz respeito à relação. Segundo o autor, a importância das relações num currículo caracteristicamente pós-moderno e transformativo se dá de duas maneiras: Pedagógica e cultural. A maneira pedagógica, se relaciona com o

que existe no currículo internamente, ou a matriz que o torna rico, enquanto que as relações culturais, correspondem às ideias externas que interrelacionam-se com a temática curricular.

“Reconhecendo a contingência das relações, e esperando que essas relações sejam desenvolvidas positivamente e comunalmente durante o curso de um semestre, organizo meus cursos universitários de subgraduação e graduação para intensificar este desenvolvimento. Entre os instrumentos que utilizo, um deles é oferecer um curso que testa leituras comuns e entre si. A qualidade da discussão melhora conforme o semestre se desenvolve; assim, também, os trabalhos escritos no início do semestre melhoram extraordinariamente quando reescritos e reestruturados depois da utilização dos *insights* obtidos. Às vezes a mudança é transformativa.”

(Doll Jr., 1997, p.196)

E, finalmente, o quarto “R” desta série, que, segundo o autor, pode ser o mais importante dos quatro. O Rigor evita, segundo Doll Jr. que um currículo transformativo caia ou num “relativismo extravagante” ou num solipsismo sentimental.

“Assim, o rigor também pode ser definido em termos de mistura - da indeterminância com a interpretação. A qualidade da interpretação, sua riqueza, depende de quão inteiramente e quão bem nós desenvolvemos as várias alternativas apresentadas pela indeterminância. Nesta nova estrutura para o rigor - combinar a complexidade da indeterminância com a Hermenêutica da interpretação - parece necessário estabelecer uma comunidade, uma comunidade crítica, mas apoiadora. Tal comunidade é, acredito, o que Dewey achava que uma escola deveria ser.”

(Doll Jr., 1997, p.199)

Em vista de tudo isso, está a abordagem deste trabalho, em que se tem procurado propor uma ideia, que apesar de antiga, em vista do atual contexto de ensino-aprendizagem, se faz nova ou renovadora, tendo em vista tudo o que possa funcionar de forma unidirecional nas questões metodológicas.

As perspectivas das propostas de renovação metodológica e construção ou reconstrução do currículo, além das já expressas anteriormente, em face das transformações do mundo pós-moderno, podem ser confirmadas, não ao acaso ou segundo probabilidades estatísticas, mas, segundo o desejo de mudar de cada profissional de ensino. Portanto, ficam aqui sugestões para uma possível inspiração de cunho ideológico, para que, somente então, o processo de ensino-aprendizagem possa iniciar sua transformação, a fim

de que se possa preparar as futuras gerações para as mudanças que estão ocorrendo no mundo neste início do novo milênio.

5.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS DIVERSOS (FORMAL X NÃO-FORMAL)

Um possível embasamento metodológico, segundo os aspectos ideológicos já apresentados, estão imersos no universo da Educação não-formal, e nos possíveis confrontos com a Educação formal. Grandes problemas da formalidade educacional são citados pela Professora Regina Márcia Simão Santos, no livro *Fundamentos da Educação Musical*, Vol.2, sobre a Natureza da Aprendizagem Musical e Suas Implicações Curriculares. O mais grave, talvez, seja o desprazer do aluno no processo de ensino-aprendizagem, possivelmente ocasionado pelo privilégio dado à uma forma de expressão e a compartimentalização do pensar, assim como o mundo objetivo sobre o subjetivo, além de impor uma organização de experiência, reduzindo a percepção e o sentimento a categorias rígidas. Acima de tudo, enfatiza a formação tecnológica com desprestígio das humanidades, onde se privilegia uma cultura, mantendo um hiato entre esta elite e o fazer cotidiano daquele a quem a práxis educacional se dirige. (Santos, 1994, p. 8)

“ A vivência das linguagens artísticas, ao invés de desempenhar um papel ornamental no currículo, assume relevância num processo de ensino-aprendizagem significativo; a Educação Artística para a ser entendida como um campo de experiências que visam favorecer a plena utilização de todos os recursos expressivos de que o organismo dispõe para processar sua comunicação no seu grupo social e conhecer (e satisfazer) a si mesmo, entendendo-se, portanto, Educação Musical como a expressão e comunicação através da música.”

(Santos, 1994, p.9)

As principais considerações em relação ao processo não-formal de aprendizagem musical, segundo Regina Márcia, são as seguintes: 1) A aprendizagem musical se dá no próprio fazer musical, como atividade intuitiva (de nível pré-lógico) sobre o visto e o ouvido, auxiliada por mediadores como a palavra rítmica, a imagem tátil e cinestésica; (Santos, 1994, p 20). A partir desta consideração, trazendo a realidade específica do assunto que se está abordando, a tablatura, apesar de representar um recurso gráfico, significa diretamente a repetição visual do movimento de digitação do braço do instrumento, o que pode ser considerado como tátil e concreto. Neste nível, o trabalho por parte do executante, em processos mentais, não requer um esforço de tradução elementar de símbolos abstratos, o que poderia sobrecarregar a memória. 2) O domínio do repertório do grupo é um desafio sempre presente na prática musical, respondendo pela ênfase na reprodução (imitação), na fixação de partes musicais já ouvidas e de formas de estruturar o material sonoro. (Santos, 1994, p.20). Neste aspecto pode estar, por exemplo, uma aula de violão em que, antes de se apresentar graficamente a música, o professor propõe através de apreciação, a princípio de peça musical de estrutura simples, em que o aluno é induzido a imitar a execução utilizando os recursos óticos e auditivos. Após assimilada, a pequena obra pode ser grafada de forma simples em tablatura, a fim de que o executante possa sintetizar ainda mais profundamente a peça. Este aspecto de desenvolvimento seria aplicável, no

operações mentais em cinco espécies, segundo os diversos tipos de conhecimento: cognição, memória, produção divergente, produção convergente e avaliação, sendo a cognição responsável pela apreensão completa das informações, a memória em relação à organização dos dados para possíveis consultas, o pensamento divergente são as idéias próprias, o pensamento convergente, onde se deduz conclusões lógicas, e a avaliação refere-se a tomada de decisões.

“ O modelo tridimensional do intelecto de Guilford favorece a reflexão sobre os níveis de produtos destacados em situações formais e não-formais de aprendizagem musical. (...) O primeiro contato de um iniciante com o instrumento deve representar imediata oportunidade de execução musical prazerosa, auto-motivadora de melhor desempenho. Exemplos disto são encontrados na prática musical não-formal, facilitadora da integração do sujeito no fazer musical desde o primeiro momento. Mesmo sobre um único som emitido num instrumento de sopro, como treinamento de emissão, respiração, repetido possivelmente com variações rítmicas espontâneas, um iniciante pode desfrutar do resultado musical decorrente da relação entre a sua parte e a executada por outro instrumentista, simultaneamente.”

(Santos, 1994, p.28, 29)

Bruner, segundo a Professora Regina Márcia Simão Santos, propõe que suas propostas funcionem em paralelo com as de Piaget, nas questões do desenvolvimento cognitivo, ou seja, os períodos de manipulação, de representação mental por meio de imagens e de operação por meio da linguagem, seguido das proposições formais, abstratas. (Santos, 1994, p.29). Bruner foi fundador do Centro de Estudos Cognitivos da Universidade de Harvard, USA, e dá ênfase à aprendizagem através da experiência, pesquisa e descoberta.

“Só a posse da imagem sonora (imagem auditiva auxiliada pela imagem visual e cinestésica) e a operação sobre ela garantem o exercício da atividade musical na ausência do material concreto. A operação através de proposições musicais abstratas (grafia musical e proposições lógicas, hipotético-dedutivas) supõe a audição interior das relações concretas entre parâmetros da linguagem musical. Caso contrário, as relações estabelecidas serão mecânicas, vazias. A posse da imagem sonora e a operação sobre ela

possibilitam ao indivíduo antever, por meio de formulações hipotético-dedutivas, qual será o efeito, sobre determinado bloco sonoro, do acréscimo de determinado intervalo, ou qual a repercussão, em dado campo, da introdução de determinado timbre instrumental, por exemplo.”

(Santos, 1994, p.38)

O que se pode, possivelmente, verificar nestas abordagens de Guilford e Bruner, de forma mais específica, é a intenção da busca por alternativas, com fortes tendências ao uso de metodologias do sistema de aprendizado não-formal, o qual, desde o princípio deste trabalho monográfico, vem sendo apresentado como possível sugestão para aplicação no ensino-aprendizagem de violão.

Outro ponto bastante convergente é o fato do trabalho de pesquisa, levando-se em consideração aspectos científicos à respeito do funcionamento da memória humana. É muito importante, portanto, as teses de Piaget em relação ao desenvolvimento da Psicologia Humana, em vista de seus aproveitamentos em projetos de ensino-aprendizagem.

Desta forma, o ensino do violão, que acima de tudo, deve estar ligado, como seria o caso de qualquer instrumento musical, primordialmente à música em sua essência prática. Tudo o que contribui para esta proximidade, será com certeza, bastante aproveitado. O gráfico da tablatura, como por várias vezes foi aqui citado, se enquadra aparentemente nestes parâmetros em vista de sua simplicidade estrutural. De fato que, trata-se de um sistema escrito, porém, representativo da síntese que um músico necessitaria fazer quando lê uma partitura musical, onde por vezes fica detido em questões abstratas, até que consiga, enfim, assimilar o processo de digitação, que no caso da tablatura, já vem pronto para ser visto e experimentado.

A professora Regina Márcia Simão Santos também apresenta uma análise comparativa de quatro métodos em ensino-aprendizagem da música: Jaques-Dalcroze, Paynter, Suzuki e Orff. Desse trabalho apresenta-se aqui algumas importantes considerações. O ponto convergente da análise comparativa é a necessidade de serem os elementos e as construções na linguagem musical “sentidas” antes de qualquer entendimento intelectual. (Santos, 1994, p.98).

“ Jaques-Dalcroze fala do movimento gerado na consciência sensível (“eu sinto”) ao invés de na construção intelectual (“eu sei”); cada estímulo corresponde a um movimento instintivo, intuitivo, independente ao julgamento em termos intelectuais. Na proposta de Orff, o trabalho de eco (repetição), de perguntas e respostas e de complementação visa o domínio intuitivo de formas de estruturar a linguagem musical. Também para Suzuki, a execução musical é baseada na intuição de estruturas musicais fixadas na mente, sem conhecimento teórico das mesmas. O domínio racional é estimulado posteriormente, sem preceder para o domínio intuitivo da linguagem. Nos trabalhos de Jaques-Dalcroze, Paynter, e Orff, de movimentos, de perguntas e respostas, de

veementemente destacada, sendo mesmo a mola do trabalho de criação com materiais que leva o aluno a trabalhá-los segundo técnicas determinadas. O sentimento se completa com o pensamento e ambos predominam na construção da forma musical, mas a intuição se faz presente na primeira relação com cada novo material, no momento da improvisação, de busca de possibilidades sonoras sem maior compromisso.”

(Santos, 1994, p.98, 99)

Após a abordagem dos elementos citados, enfatiza-se o “fazer musical”, a relação com o objeto, a atividade reprodutiva como fixação, a atividade criadora em função da experimentação, e mais do que tudo, a facilitação do engajamento do sujeito na prática musical (Santos, 1994, p.102). Esta última, a questão da facilitação, está diretamente ligada à proposta do uso da tablatura.

A tablatura, portanto, não aparece aqui como um recurso metodológico único e absoluto, mas proposto em conjunto com a mais diversificada forma de ensinar, como possível recurso gráfico.

5.3. UMA PROPOSTA DE PLANO DE AULA DE VIOLÃO EM GRUPO DE NÍVEIS DIFERENCIADOS DE EXPERIÊNCIA COM APLICAÇÃO DA METODOLOGIA ABORDADA:

Tema: “Composição de arranjo da música ASA BRANCA de Luiz Gonzaga”

- a) Estimulo inicial: nesta ocasião, os alunos apreciam a peça a ser trabalhada, com a participação do professor. (aprox. 5 minutos)
- b) Experimentação: os alunos cantam a música sugerida, e com o auxílio do violão, cada um é incumbido pelo professor, conforme a experiência prévia no instrumento, a explorar determinada área, um ficando com a harmonia, outro com o baixo, outro com a melodia, outro com os ornamentos, outro com o ritmo percutado na caixa acustica, enquanto que outro, possivelmente mais adiantado, pode trabalhar contracantos da melodia ou segunda voz. (aprox. 25 minutos)
- c) Seleção: após a experimentação, o grupo inicia a seleção de elementos musicais resultantes do experimento a fim de realizarem a composição de um arranjo da música com a participação de todos, simultaneamente. (aprox. 30 minutos)
- d) Composição: A etapa preliminar é a execução do conteúdo selecionado pelo grupo. A seguir, inicia-se a etapa de registro do material. Esta é a etapa mais delicada em vista das dúvidas que começam a surgir, dando ao professor a oportunidade de explorar, caso seja necessário, parte dos conteúdos musicais presentes no arranjo. É sugerido ao grupo que se concentre nos aspectos de harmonização (melódica), adequando-se ao registro de instrumentos disponíveis. Se possível, este arranjo, de acordo com o tempo de aula, poderá ser realizado, considerando-se o tempo necessário para a execução do arranjo.

incluído como registro gráfico, que auxilia a execução do arranjo por outro grupo é a divisão rítmica, que segue acima dos sistemas de tablatura, abaixo das cifras. (aprox. 60 minutos)

e) Recursos:

Seis (06) violões, sala equipada com sete cadeiras sem braço e quadro negro, aparelho gravador (para registrar e /ou demonstrar a composição), folhas de papel tabladadas (hexagramas), lápis e borracha.

f) Justificativa:

Este pode ser um simples exemplo de um trabalho que reúne praticamente todos os elementos didáticos até aqui abordados, com a duração de 120 minutos. Os exemplos citados no capítulo 4 deste trabalho monográfico, realizados em grupo, foram, em geral, construídos com o auxílio metodológico das abordagens aqui presentes, em menor ou maior grau de aprofundamento, conforme o nível em que a turma era trabalhada.

5.4. PROPOSTA DE DIVISÃO EM MÓDULOS DO NÍVEL DE TRABALHO VIOLONÍSTICO:

O curso de violão pode ser dado em compatibilidade com o trabalho violonístico em geral aplicado no País e no exterior. O trabalho pedagógico é dividido em módulos para o melhor atendimento de grupos com seis alunos, de níveis diferenciados de experiência violonística, faixa etária e preferência de repertório, sendo a programação de cada módulo desenvolvida durante cerca de um ano de trabalho, com aulas práticas de 120 minutos.

MÓDULO 1 (Violão Básico) Este módulo se destina tipicamente aos iniciantes no violão, que poderão trabalhar acompanhamento harmônico com acordes básicos e ritmos simples da música popular. O repertório fica a critério do grupo. Neste caso, é bastante importante que a opção seja diferenciada a fim de se promover intercâmbio, distribuído entre os anos 30 aos anos 90, Podem ser trabalhados solos de melodias de fácil execução com o uso da tablatura.

MÓDULO 2 (Harmonia Funcional) O repertório da M.P.B. como a Bossa-Nova, o Samba e a Tropicália utilizam harmonia aplicada com o uso de acordes dissonantes, mudanças de tons (modulações), inversões de acordes, além de acordes de empréstimo modal e dominantes e subdominantes secundárias (Two-Five) na aplicação da marcha Harmônica muito usada pelo Jazz americano. O Objetivo deste módulo é pesquisar estes elementos através da análise funcional de peças do repertório Popular, além do trabalho com escalas diatônicas maiores e menores e solo melódico das peças com o uso de tablaturas.

MÓDULO 3 (Clássico) Este módulo irá trabalhar a técnica de execução instrumental para o uso adequado das mãos, para a aplicação ao repertório que estudará peças desde o Século XVI ao Século XX (Renascença, Barroco, Clássico, Romântico e Contemporâneo). A História do Violão pode ser aplicada em pequenas ilustrações conforme a abordagem gradativa do repertório e de seu período. O trabalho, sempre prático, pode ser realizado com leituras e execução de partituras e tablaturas.

MÓDULO 4 (Choro) O Choro, gênero musical genuinamente brasileiro é, segundo especialistas, o maior patrimônio nacional em matéria de música instrumental. Virtuoso e de difícil execução, o Choro no violão é associado aos instrumentos de acompanhamento, teclado e melodia, não em partitura. Com objetivo de estudar a técnica instrumental, a disciplina pode ser centrada em guitarra. O Choro do Choro também pode ser aplicado com ênfase, com ênfase na interpretação de diversos estilos e repertórios de instrumentos de

Neste caso, apesar da divisão em categorias (módulos), não é recomendável separar os estudantes em turmas que estudem níveis semelhantes, em vista da multiplicidade de elementos que podem ser desenvolvidos com o grupo diversificado.

5.5. CONCLUSÕES:

Os estudos deste capítulo são baseados em diversas propostas de metodologias, em sua maioria, de certa forma, privilegiando o aspecto não-formal de ensino-aprendizagem, em vista de procurar oferecer sugestões de cunho pedagógico aos problemas mais comuns entre os aprendizes de música, aqui especificamente, casos de alunos de violão.

O violão é um instrumento de várias possibilidades técnicas, como é o caso de digitações, que em sua multiplicidade de possibilidades, geram diferenças timbrísticas e de intensidade, muitas vezes, até mesmo, de afinação, isso sem citar ainda as questões difíceis em relação à postura e a deficiência na exploração e extração dos sons.

Em vista de tantos contratempos e impecilhos, é bastante chocante para um aprendiz, logo a princípio, se deparar com a engenhosidade do sistema de notação musical convencional.

Por esta problemática que, embasado em critérios históricos e científicos, sugerimos aqui, além das metodologias alternativas de ensino, um sistema de notação de menor grau de complexidade, capaz de atender àqueles que carecem, ainda, de grande auto-estima para suportar a caminhada musical.

“Daí, à medida em que um método ativo ajude o homem a se conscientizar em torno de sua problemática, em torno de sua condição de pessoa, por isso de sujeito, se instrumentalizará para as suas opções.”

(Freire, 1996, p.128).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cada etapa deste trabalho, procurou-se desenvolver o tema "A Tablatura Como Recurso de Iniciação e Desenvolvimento Técnico do Violonista", sob cinco aspectos principais: 1) O que diz a História à respeito da aplicação dos recursos; 2) Uma análise técnica com avaliação dos padrões de eficiência da tablatura, usada especificamente para o violão, em relação ao sistema convencional de escrita musical; 3) Depoimentos de profissionais do Violão à respeito do uso e aplicação da tablatura, assim como da opinião dos mesmos em relação ao sistema; 4) Relato de experiências pessoais do autor no emprego da tablatura no processo de ensino-aprendizagem do violão, ao longo de dez anos como professor; 5) Pesquisa de elementos didáticos com abordagem dos processos formais e não-formais de ensino-aprendizagem da música, a fim de complementar a questão do uso da tablatura para o ensino de violão com questões de cunho metodológico, em nível diversificado, segundo fontes já exploradas por grandes gênios em todo o mundo, confrontando-se à realidade local do ensino de música em vista de uma possível adaptação de novas idéias.

Em primeiro lugar, foi feito um levantamento histórico do século XVI ao XVIII, em que a tablatura foi o principal sistema de escrita para instrumentos de cordas, apresentado-se a linhagem direta de instrumentos que antecederam o violão moderno. A pesquisa citou elementos gráficos diversos empregados em diferentes regiões, como França, Inglaterra, Espanha, Itália, Alemanha e Portugal, evidenciando os pressupostos de que a tablatura possuía finalidade didática. Nesta busca por definições à respeito do sistema gráfico, foi demonstrado algumas possíveis maneiras de se aproveitar os elementos fornecidos pela História, adaptando-os às atuais características de estilo e repertório musical trabalhados na atualidade.

O segundo ponto da pesquisa foi analítico. A relação entre a pauta musical e a tablatura, suas diferenças e semelhanças. A questão do surgimento do método em escrita convencional, em 1799, e a importância dos 300 anos de uso da tablatura a partir do primeiro instrumento antecessor direto do violão, a vihuela. A importância do aspecto social e as cobranças de algumas instituições em relação à obrigatoriedade de saber ler e escrever música. Outro fato importante na análise da importância da tablatura foi mencionado em relação à praticidade do sistema no uso pedagógico do violão.

Em terceiro plano, a pesquisa foi feita com a coleta de opiniões de profissionais do violão especialistas na área do ensino do instrumento, como é o caso do Professor Nicolas de Souza Barros, da UNI-RIO, e da participação honrosa do Professor Jodacil Damasceno, com a colaboração à respeito de fatos e materiais interessantes da História do violão brasileiro no Rio de Janeiro em que se abordam fatos referentes a transcrições em tablatura des obras nos anos de 1928 e 1929 por Quincas Laranjeiras.

No quarto nível de abordagem, o diário ambulante, verificou-se a experiência profissional do autor deste trabalho monográfico, inclusive na demonstração em diversos ângulos, de fatos ocorridos no processo de ensino-aprendizagem do violão, em que o uso da tablatura foi aplicado com aproveitamento.

E, finalizando, o último ponto, como não poderia faltar, uma imersão em propostas metodológicas diversas do ensino-aprendizagem da música e as questões de elaboração do currículo, com questões à respeito do velho e do novo, do formal e do não-formal. Apresenta-se, então, uma proposta possível de plano de aula com o uso de algumas características metodológicas apresentadas, bem como da visualização progressiva de estágios de desenvolvimento do aprendiz de violão associados ao repertório, grau técnico de dificuldade dos trabalhos e a interação de grupos de estudo.

Com base na amplitude dos aspectos apresentados, chega-se às seguintes considerações finais:

1. Historicamente e também em vista do desenvolvimento técnico de especialistas para o ensino de violão, a utilização da escrita musical convencional para o ensino de violão é mais adequada do que a utilização da escrita musical em tablatura.

2. O emprego da tablatura não significa, ou se pretende neste trabalho significar, uma substituição do sistema convencional de escrita, uma vez que, associando-se os sistemas de tablatura e pauta musical, constata-se o aspecto, tanto da praticidade do aprendizado da peça, como da abrangência dos elementos que compõem o universo musical;

3. A abordagem das metodologias não-formais de ensino aprendizagem da música presentes na pesquisa são sugestões que visam somatizar os esforços didáticos na tentativa de tornar os estudos musicais mais acessíveis, e, de forma alguma, representam uma obrigatoriedade ou dependência com relação ao uso da tablatura como recurso gráfico, ficando à mercê do profissional da música de forma geral a opção de que métodos venha a aplicar no trabalho com seus alunos;

Finalmente, no intuito de melhor ilustrar as diversas e, talvez, infinitas aplicações dos elementos aqui descritos, em atitude reflexiva e auto-crítica, o leitor possa absorver, segundo o grau de seu interesse, parte da essência do ideal da progressiva busca pelo conhecimento e sua aplicação na realidade humana.

“No paradigma modernista, o entendimento e o significado baseiam-se numa suposta invariância e na nossa capacidade de ‘ver’ o que existe, o que é invariante. Aqui, o professor encara a sua tarefa como a de apresentar claramente o que *existe*, e de exortar os alunos a ‘olhar atentamente’. De fato, o entendimento é avaliado perguntando-se se o aluno ‘vê’ o que está sendo explicado”

(Doll Jr., 1997, p.166)

“Nada ou quase nada existe em nossa educação, que desenvolva no nosso estudante o gosto da pesquisa, da constatação, da revisão dos ‘achados’ - o que implicaria no desenvolvimento da consciência transitivo-crítica. Pelo contrário, a sua perigosa superposição à realidade intensifica no nosso estudante a sua consciência ingênuu.”

(Freire, 1996, p.102)

“Para o aluno iniciante, provavelmente desejoso de encontrar respostas exatas e definitivas, a situação pode parecer confusa e, quem sabe, decepcionante. No entanto, este é o quadro apresentado pela Psicologia. Realmente, ainda há muito a pesquisar sobre o homem e cada teoria é uma tentativa de interpretação.”

(Falcão, 1999, p.126)

“O verdadeiro objetivo da educação não é obter respostas e conceitos verdadeiramente acabados. Os conhecimentos ensinados são sempre em construção.”

verdadeiro conhecimento é aquele que se conquista, mesmo com risco de despende muito tempo nisso e passar por todos os caminhos e desvios que uma atividade intelectual real pressupõe.”

(Cória-Sabini, 1998, p.148)

“Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais.”

(Harnoncourt, 1929, p.31)

“Um dos meus dez princípios para educadores musicais é ‘não tente moldar a filosofia da educação musical para os outros, molde-a para você mesmo’. Uns poucos poderão querer se juntar a você.”

(M. Schafer, 1994, p.113, 114)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bellard Freire, Vanda Lima. *Música e Sociedade: Uma Perspectiva Histórica e Uma Reflexão Aplicada Ao Ensino Superior de Música*. Rio de Janeiro: ABEM, 1992.

Cória-Sabini, Maria Aparecida. *Psicologia do Desenvolvimento*. São Paulo: Ática, 1998.

Doll Jr., William E. *Currículo: Uma Perspectiva Pós-Moderna*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

Dudeque, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

Falcão, Gerson Marinho. *Psicologia da Aprendizagem*. São Paulo: Ática, 1999.

Freire, Paulo. *Educação Como Prática da Liberdade*, 22a. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, 17a. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

Grout, Donald J. Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

Harnoncourt, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos Para Uma Nova Compreensão Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Santos, Regina Márcia Simão. *Aprendizagem Musical Não-Formal Em Grupos Culturais Diversos*. In Kater, Carlos (Ed.). Cadernos de Estudo de Educação Musical No.02/03. São Paulo: através, Ass. Art. Cult. - UFMG, 1991.

Santos, Regina Márcia Simão. *Fundamentos da Educação Musical*, vol.2. Rio de Janeiro: ABEM, 1994.

Schafer, R. Murray. *Encontro com Murray Schafer*. Entrevista Para Cadernos de Estudos por Victor Flusser. Trad. Fausto B. Oliveira. Rev. Maria B. Parizzi. Canadá, 1992.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Circulo do Livro.