

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 2)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-105-3
DOI 10.22533/at.ed.053190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A natureza e o valor da Educação Musical são determinados pela natureza e valor da música. Com base nesta premissa inicial, Reimer estabelece argumentos para afirmar a necessidade de uma filosofia para educação musical: A qualidade da compreensão sobre uma atividade profissional está relacionada ao impacto na sociedade que esta profissão pode obter. Assim, a educação musical só deixaria a “periferia da cultura humana” quando houvesse maior entendimento profissional do valor da educação musical. Para Liane Hentschke, a música não está no rol das “disciplinas sérias” por causa “uso que se tem feito dessa área de conhecimento e da atividade profissional decorrente dela” (Hentschke, Del Ben, 2003, p. 117). Para modificar este panorama, é preciso uma tomada de consciência dos profissionais que estão atuando no campo da pedagogia musical. Reimer entende que o profissional consciente do valor de sua profissão, mais que um elo na comunidade pedagógica, é alguém que tem a visão modificada a respeito da natureza e do valor de sua vida pessoal (1970, p. 4); As bases para a valorização da educação musical exigem a configuração de uma filosofia. No entanto, seus efeitos serão mais produtivos se essa filosofia estiver em desenvolvimento durante a formação do educador musical. Segundo Cláudia Bellochio, as pesquisas sobre educação musical no Brasil poucas vezes são referência para o ensino de música nas escolas, o que constituiria “um hiato entre a produção de pesquisas e a apropriação de seus resultados no contexto da escolarização” (2003, p. 129). Assim, a ausência de uma articulação entre ensino e pesquisa em nossas universidades reforça a necessidade de uma filosofia de educação musical, que seria capaz de conciliar os diversos saberes mobilizados e que estariam conjugados nas ações e reflexões da prática docente; A música é uma disciplina do conhecimento que também constitui caminho para se entender a realidade. Reimer (1970, p. 9) afirma que o aluno que entende a natureza real da música pode partilhar as visões da realidade que a música oferece. O problema nessa questão é o contraste entre o ensino da disciplina e a prática da mesma fora da escola. Enquanto em suas atividades extra-escolares o aluno se conecta com uma vasta gama de opções musicais e trafega por diversos contextos culturais (internet, TV, espaços públicos), na escola ele costuma ter contato com expressões musicais que pouco ou nada tem a ver com sua realidade sonora. Sobre o último ponto, vale esclarecer que não se trata de celebrar acriticamente o conhecimento musical que o estudante traz consigo, prática esta que, em geral, redundaria em uma reprodução destituída de aprofundamento contextual e analítico em relação às canções ou hits da mídia de massa. Por outro lado, a introdução da gramática da música (a teoria) desvinculada do fazer musical espontâneo resulta em uma prática inócua e sem sentido para o aluno. Se as visões concernentes a uma educação musical na contemporaneidade observam os novos contextos estabelecidos na sociedade, concebendo estruturas que constroem uma rede de relações a partir do conhecimento e da experiência do sujeito (Fonterrada, p. 175-6), ainda há nas escolas

um vazio entre o que é ensinado e o que é compreendido e praticado pelo aluno. Em relação a esse tópico, Bennett Reimer argumenta que uma alternativa para a fundamentação filosófica da educação musical é a abordagem estética da música. O autor assinala que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical.

No artigo PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA, os autores, Solange Aparecida de Souza Monteiro, Karla Cristina Vicentini de Araujo, Carina Dantas de Oliveira, Viviane Oliveira Augusto, Gabriella Rossetti Ferreira e Paulo Rennes Marçal Ribeiro, aprofundar conhecimentos sobre as relações de gênero, música e poder no império, verificando a vida da Princesa Isabel. Será utilizado um recorte da história do Brasil, do poder atribuído a Princesa Isabel, e questões particulares, da vida privada e conflitos de gênero vivenciados. No artigo EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. No ARTIGO FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MAZONAS, o AUTOR Jackson Colares da Silva busca descrever um modelo de Universidade Virtual adaptado ao contexto amazônico. **No artigo FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL, os autores,** Marcus Vinícius Alves Galvão, Claudia Regina de Oliveira Zanini, buscam estudar, resultado de um projeto vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC).

NO ARTIGO FORMAÇÃO HUMANA: uma breve análise de paradigmas formativos na História da Humanidade e suas implicações ao Filosofar e à educação, as autoras **Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira,** disserta sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. No artigo **GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER,** Márcio Luís Marangon busca analisar a obra Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe. representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) **GUIARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL, Alexandre Siles Vargas** Busca trazer a síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. **No artigo IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA**

ESCUTA, os autores, **Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira, André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira** apresenta aspectos da influência de Hans Joachim Koellreutter na prática musical e pedagógica no Brasil. No artigo **INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE JOURNEY (2012)**, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca estudar duas técnicas de composição para videogames aplicadas por Austin Wintory à música de Journey (2012). No artigo **JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS** as autoras, **Natália Búrigo Severino, Mariana Barbosa Ament**, busca analisar os Estudos em Educação Musical (JEEM) é um evento destinado ao compartilhar de concepções, ideias e práticas de processos educativos em música. No artigo **LUIZ BONFÁ: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**, o autor **Tiago de Souza Mayer**, o trabalho consiste em traçar uma breve trajetória do violonista e compositor Luiz Floriano Bonfá, de modo a destacar parcerias relevantes e realizar apontamentos sobre seu estilo no violão. Para a fundamentação buscamos referências em Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009). No artigo **MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE**, autor **Marcos Vinícius Ferreira da Silva e Leila Adriana Baptaglin**, buscou compreender de que maneira a subjetividade da musicalidade gaúcha contribuiu para as múltiplas identidades da musicalidade boavistense. No artigo **a MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO** da autora **Silvia Cordeiro Nassif**, objetivo trazer as contribuições da psicologia histórico-cultural para a educação musical. No artigo **MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL**, o autor **Jovenildo da Cruz Lima**, busca analisar nesta pesquisa a prática de inclusão de pessoas acima dos 60 anos por meio da musicalização com flauta doce, bem como o canto coral, buscando identificar possibilidades para a inclusão do idoso no âmbito da educação musical. No artigo **NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO**, a autora **Priscila Loureiro Reis**, discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. No artigo **NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores **Fernando Emboaba de Camargo e José Eduardo Fornari Novo Junior**, propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. No artigo **NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER**, a autora **Helen Silveira Jardim de Oliveira** busca compartilhar

algumas reflexões de nossa tese de doutorado defendida no ano de 2014 cujo título foi: Ensinar e aprender música: negociando distâncias entre os argumentos de alunos, professores e instituições de ensino. **No artigo NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL**, o autor Breno Raphael de Andrade Pereira sugere a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. **O artigo O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO**, o autor José Leandro Silva Martins Rocha, Discute os resultados de uma pesquisa de mestrado (ROCHA, 2015), que teve por objetivo investigar a aprendizagem criativa na aula de piano em grupo, por meio de uma pesquisa-ação com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No artigo **O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)**, o autor Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751).

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA	
Solange Aparecida de Souza Monteiro	
Karla Cristina Vicentini de Araujo	
Carina Dantas de Oliveira	
Viviane Oliveira Augusto	
Gabriella Rossetti Ferreira	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0531905021	
CAPÍTULO 2	10
EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: <i>RELIEF STATIQUE</i> (1955) <i>E VOCALISM AI</i> (1956) DE TORU TAKEMITSU	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905022	
CAPÍTULO 3	18
FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS	
Jackson Colares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0531905023	
CAPÍTULO 4	34
<i>FEEDBACK</i> EM MUSICOTERAPIA GRUPAL	
Marcus Vinícius Alves Galvão	
Claudia Regina de Oliveira Zanini	
DOI 10.22533/at.ed.0531905024	
CAPÍTULO 5	47
GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER	
Márcio Luís Marangon	
DOI 10.22533/at.ed.0531905025	
CAPÍTULO 6	60
GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL	
Alexandre Siles Vargas	
DOI 10.22533/at.ed.0531905026	
CAPÍTULO 7	76
IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA ESCUTA	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0531905027	

CAPÍTULO 8	85
INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE <i>JOURNEY</i> (2012)	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905028	
CAPÍTULO 9	95
JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	
Natália Búrigo Severino	
Mariana Barbosa Ament	
DOI 10.22533/at.ed.0531905029	
CAPÍTULO 10	102
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE TRAJETÓRIA, PARCERIAS E APONTAMENTOS DO ESTILO	
Tiago de Souza Mayer	
DOI 10.22533/at.ed.05319050210	
CAPÍTULO 11	111
MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE	
Marcos Vinícius Ferreira da Silva	
Leila Adriana Baptaglin	
DOI 10.22533/at.ed.05319050211	
CAPÍTULO 12	121
MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO	
Silvia Cordeiro Nassif	
DOI 10.22533/at.ed.05319050212	
CAPÍTULO 13	130
MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL	
Jovenildo da Cruz Lima	
DOI 10.22533/at.ed.05319050213	
CAPÍTULO 14	135
NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO	
Priscila Loureiro Reis	
DOI 10.22533/at.ed.05319050214	
CAPÍTULO 15	152
NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER	
Helen Silveira Jardim de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05319050215	
CAPÍTULO 16	160
NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL	
Breno Raphael de Andrade Pereira	

DOI 10.22533/at.ed.05319050216

CAPÍTULO 17 175

O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO

[José Leandro Silva Martins Rocha](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050217

CAPÍTULO 18 189

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

[Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050218

CAPÍTULO 19 205

O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN

[Alexandre Siles Vargas](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050219

SOBRE A ORGANIZADORA..... 220

GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL

Alexandre Siles Vargas

Universidade Federal da Bahia/PPGMUS

Salvador - Bahia

RESUMO: Este artigo representa uma síntese da nossa pesquisa de Mestrado em Educação Musical, intitulada como “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental”. O seu objetivo geral é: apresentar a referida dissertação; quanto aos seus objetivos específicos estes são: 1) expor a fundamentação teórica, 2) apresentar a trilha metodológica e 3) demonstrar os resultados alcançados. A Guitarra Baiana é um instrumento musical que entrou em desuso, apesar de ser símbolo do Carnaval baiano. Atualmente, não é recorrente seu ensino nas instituições formais, criando assim uma lacuna cultural na formação dos estudantes baianos. Além disso, o ensino oral mantém os guitarristas de Guitarra Baiana afastados da aprendizagem teórico-musical. Neste sentido, a partir da abordagem qualitativa dos dados, finalidade exploratória, por meio da pesquisa bibliográfica e documental, a dissertação respondeu à seguinte questão: Como construir uma metodologia para o ensino da teoria, leitura e escrita musical com a Guitarra Baiana? O pressuposto teórico refere-se à construção de uma metodologia para o ensino da teoria, leitura e escrita musical

com Guitarra Baiana baseada nos métodos de bandolim e de guitarra tradicional, em diálogo com os saberes provenientes da oralidade. Os autores escolhidos para a fundamentação teórica foram Jean Piaget, Fritz Kubli, Lucy Green e Keith Swanwick. Como principais resultados alcançados, a pesquisa delineou a história do instrumento, as características da sua aprendizagem oral, análise de métodos de bandolim e guitarra tradicional e o método instrumental de nome “A Arte de Tocar Guitarra Baiana – ATGB”.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical. Guitarra Baiana. Método instrumental. Carnaval da Bahia.

ABSTRACT: This article represents a synthesis of a music education dissertation named as “Baiana Guitar: a methodology for instrumental teaching”. His general objective is to show the dissertation, and specific objectives are: 1) show the theoretical basis, 2) describe the methodology, 3) demonstrate the results. It is justified by the importance of Baiana Guitar as a carnival symbol, but, despite this, the genre promoted his disuse, and the informal learning has maintained the Baiana Guitar player distant of music theory learning. In this sense, the dissertation was characterized as a qualitative research with exploratory purpose that, through the bibliographical and documentary research,

answered the question: How to build a methodology for teaching theory, reading and writing music with the Baiana Guitar? The theoretical assumption is that this methodology has to be constructed by using the mandolin and electric guitar methods integrated with informal learning. The research resulted in the compilation of texts on: the history; Baiana guitar player informal learning, analysis and comparison of instrumental mandolin and traditional guitar methods, and the instrumental method name “The Art of Baiana Play Guitar”. The dissertation was based in the authors Jean Piaget, Fritz Kubli, Keith Swanwick, and Lucy Green as theoretical foundation.

KEYWORDS: Music Education. Baiana Guitar. Bahian Guitar Method. Bahia Carnival.

1 | INTRODUÇÃO

Este artigo representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sacramento e co-orientação do Prof. Dr. Joel Barbosa, que teve como resultado principal uma Proposta Metodológica que originou o método instrumental A Arte de Tocar Guitarra Baiana - ATGB. O objetivo geral deste texto é apresentar a dissertação; quanto aos seus objetivos específicos estes são: 1) expor a fundamentação teórica, 2) apresentar a trilha metodológica, 3) demonstrar os resultados alcançados.

A Guitarra Baiana é um instrumento musical que foi desenvolvido em Salvador na Bahia, onde se tornou o símbolo do Carnaval apoiado na música instrumental. No entanto, apesar da sua originalidade, a popularização do gênero cantado promoveu seu desuso; e, por consequência, atualmente, poucos músicos tem habilidade de tocar. Também, não é recorrente seu ensino nas instituições formais, criando assim uma lacuna cultural na formação dos estudantes baianos. A história deste instrumento perpassa pela tradição do ensino oral, que é importante para a preservação da sua “linguagem musical” peculiar, porém mantém os guitarristas de Guitarra Baiana afastados da aprendizagem teórico-musical.

Diante desta situação, nós decidimos criar uma metodologia instrumental voltada para a Guitarra Baiana que servisse como ferramenta para o processo de ensino/aprendizagem da leitura e escrita musical. Assim, com uma abordagem qualitativa dos dados e finalidade exploratória, mediante pesquisa bibliográfica, documental e entrevista semiestruturada, respondemos à seguinte questão: *Como construir uma metodologia para ensino da teoria, leitura e escrita musical com a Guitarra Baiana?* O nosso pressuposto teórico refere-se à construção de uma metodologia baseada nos métodos de bandolim e de guitarra tradicional, em diálogo com os saberes provenientes da cultura oral. Isto ocorre devido ao fato de a Guitarra Baiana possuir características híbridas (como a afinação em quintas do bandolim e técnica instrumental do bandolim

e da guitarra tradicional); e por causa do processo de ensino/aprendizagem ser realizado de maneira empírica.

A seguir, apresentaremos a fundamentação teórica, a metodologia de pesquisa e os principais resultados alcançados como: a história do Carnaval da Bahia, história da Guitarra Baiana, a aprendizagem informal, a análise dos métodos e a proposta metodológica com os procedimentos pedagógicos e os conteúdos. Por fim, apresentaremos as Considerações.

2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa foi ancorada na Teoria Cognitiva, desenvolvida pelo biólogo, psicólogo, e educador - Jean Piaget. Em sua Teoria, ele dividiu o processo cognitivo inteligente em: desenvolvimento e aprendizagem. O *desenvolvimento* estaria relacionado à formação do conhecimento, sendo dividido em quatro estágios: sensorial-motor (0 a 2 anos), pré-operações (2 a 7 anos), operações concretas (7 a 11 anos), operações formais (11 a 15 anos). A *aprendizagem* estaria relacionada a uma resposta adquirida por meio da experiência. Neste sentido, aquilo que se aprende fundamenta a resolução de problemas, construção de novos significados e revisão de modelos mentais.

Jean Piaget conceituou a aprendizagem gradativa de novos conhecimentos como *equilíbrio majorante* (a qual foi dividida em etapas: *assimilação*, *acomodação* e *equilíbrio*). A adaptação, entendida como processo, é um ponto de equilíbrio entre a assimilação e a acomodação. A assimilação é o processo de internalização, enquanto que a acomodação é o processo de mudança, afirma Piaget (1982, p. 157). Uma das derivações da psicologia cognitiva de Piaget é sintetizada no conceito de *ensino reversível* pelo educador e físico Fritz Kubli (1979 *apud* MOREIRA, 2011, p. 103-104).

Em um diálogo reversível, a distribuição dos esquemas de assimilação deve ser tão equilibrada quanto possível (...). Quanto mais a argumentação do professor se relacionar com os esquemas de assimilação do aluno, mais reversível se torna o diálogo e mais eficiente será o ensino.

O educador deve ser tão ativo quanto o educando e a sua argumentação deve incluir ações e demonstrações. Segundo Kubli (1982, p. 4), os educadores têm que realizar atividades e demonstrações durante as aulas, dando a oportunidade aos alunos para desenvolverem ações, sempre que isso for tecnicamente possível.

Segundo Vargas (2016, p.7) a equilíbrio majorante pode ocorrer de maneira sucessiva durante uma aula de Guitarra Baiana. A quantidade de equilíbrios pode estar relacionada com: a) o nível de conhecimento dos estudantes, b) o nível de dificuldade que eles apresentam durante a aprendizagem, c) a quantidade de conteúdo a ser ensinado e d) a estratégia de ensino. O processo de equilíbrio majorante pode acontecer na seguinte sequência: 1) com o aguçamento da curiosidade e interesse dos educandos, 2) com o desequilíbrio causado pelo contato com o conteúdo novo; 3) com a assimilação do conteúdo novo por meio de exercício técnico-instrumental,

exercício de memorização, exercício de leitura e escrita musical; 4) com acomodação do conteúdo por meio de atividades de performance e de criação; e 5) com a volta ao equilíbrio, quando os estudantes internalizam a canção, conseguindo tocá-la com segurança quando quiserem ou forem requisitados.

Já o ensino reversível pode ocorrer de acordo com a didática utilizada pelo professor, ao organizar pedagogicamente os objetivos e os conteúdos, possibilitando que os estudantes aprendam, acompanhando o fluxo da explicação. Desta forma, a reversibilidade pode estar relacionada à escolha das estratégias de ensino e à maneira com a qual o educador associa as informações novas com os conhecimentos prévios dos educandos.

A pesquisa também se fundamentou nos aspectos comportamentais e metodológicos da aprendizagem informal à luz da educadora musical Lucy Green. A autora procurou entender como os “músicos populares” aprendem música, a fim de utilizar suas metodologias informais no ensino formal das escolas inglesas. Green (2002, 2008) afirma que a aprendizagem informal perpassa por cinco características básicas: 1) começa com a livre escolha do repertório pelos estudantes (em oposição ao ensino formal, em que o material estudado é selecionado pelos professores); 2) o método de aprender músicas (formação de repertório) e aquisição de habilidade instrumental envolve a imitação de gravações através do aprendizado de *ouvido*; 3) o estudo solitário e deliberado constitui uma importante parte do processo de aprendizagem; 4) as habilidades e conhecimentos musicais são susceptíveis de serem assimiladas de formas idiossincráticas e holísticas; e 5) a aprendizagem informal envolve, tipicamente a integração da audição, performance, improvisação e composição (em oposição ao ensino formal de instrumento que tem a tendência a focar em apenas uma destas atividades por vez).

A análise dos métodos e a produção do ATGB, por sua vez, foram baseadas no modelo C(L)A(S)P, conceituado pelo educador musical Keith Swanwick. O autor partiu do princípio de que o aprendizado musical significativo ocorre com o envolvimento do estudante em atividades diretas com a música. Para Swanwick (2003, p. 43), “o envolvimento direto pode ser alcançado por via de três atividades centrais: composição [C], apreciação [A] e performance [P]”. Estas atividades centrais (C, A, P) são complementadas com duas atividades periféricas que são: o estudo sobre a literatura musical - *literature studies* [L], e a aquisição de habilidades - *skill acquisition* [S]. As atividades periféricas têm a função de fundamentar, e proporcionar a habilidade necessária para a realização das atividades centrais (SWANWICK, 2003, p. 45). Para Swanwick, as três atividades centrais juntas às duas periféricas formam os cinco parâmetros da experiência musical que compõem o modelo C(L)A(S)P – *Composition, Literature studies, Appreciaton, Skill acquisition, Performance*.

A atividade central de **composição** inclui o ato de inventar, não apenas escrever uma música em qualquer forma de notação musical. Swanwick (2003, p. 43) afirma que a improvisação também é uma forma de compor e, na educação musical, a composição

não é necessariamente realizada para formar compositores, mas sim para provocar uma relação direta do estudante com a música, com o objetivo dele conseguir articular e comunicar seu pensamento artisticamente, organizando padrões e gerando novas estruturas dentro de um período de tempo.

A atividade central de **apreciação**, para Swanwick, não significa apenas ouvir uma gravação ou assistir a um concerto. O ato de tocar uma escala, escolher um timbre, ensaiar, praticar uma peça, improvisar, afinar um instrumento abrange “o ouvir”. Esta ação de ouvir, por sua vez, já envolve toda experiência musical em ação, sendo fundamental para o desenvolvimento musical do estudante.

A atividade central de **performance** “abrange todo e qualquer comportamento musical observável, desde o acompanhar de uma canção com palmas à apresentação formal de uma obra musical para uma plateia”, afirma Swanwick (1994 apud FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 14). Nesta ocasião, o estudante desenvolve sua presença musical, se arrisca e se expõe, sendo responsável plenamente pela realização da música em tempo real.

A atividade periférica de estudos sobre a **literatura** compreende os conhecimentos teóricos e notacionais, informações sobre música e músicos, estudos contemporâneos e históricos da literatura musical através de partituras e performances, mas também, a crítica musical, a literatura histórica e a musicológica.

A atividade periférica de aquisição de habilidades envolve o desenvolvimento da destreza **técnica**, seja com um instrumento musical, com a voz, ou com a manipulação de aparatos eletrônicos. Para França e Swanwick (2002, p. 14), pouco ou quase nada pode ser feito se não for dada à criança a chance de desenvolver habilidades motoras, perceptivas e notacionais, ainda que básicas. A técnica deve ser encarada como um recurso para que o estudante possa se expressar musicalmente. Desde os estágios iniciais, essas habilidades devem ser abordadas gradativamente e à medida que se fizerem necessárias.

3 | TRILHA METODOLÓGICA

A metodologia é o caminho do pensamento. Ela “inclui as concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilita a construção da realidade e o sopro divino do potencial criativo do investigador.”. (MINAYO, 2003, p. 16).

3.1. Pesquisa qualitativa e exploratória

Esta pesquisa caracterizou-se como qualitativa, pelo fato de que investigar sobre a Guitarra Baiana não pode envolver apenas o conhecimento técnico e teórico-musical como escalas, arpejos, acordes e a técnica, mas, também, ter acesso a informações sobre a estrutura sociocultural e política que acolheu o seu fazer musical,

Características fundamentais do paradigma qualitativo têm a ver com um modo holístico de abordar a realidade que é vista sempre vinculada ao tempo e ao contexto, ao invés de governada por um conjunto de regras gerais (BRESLER, 2007, p. 8).

Liebsher (1998) acredita que os métodos qualitativos são apropriados quando o objeto de estudo é complexo, abrange o entendimento do contexto social e cultural, e não tem tendência à quantificação. Bresler (2007, p. 15) afirma que a metodologia qualitativa possibilita a exploração de novas direções, como, por exemplo: estudo etnográfico, estudos fenomenológicos de ouvintes, compositores e intérpretes, além de estudos sobre o uso de materiais curriculares e inovações tecnológicas em música.

A pesquisa teve finalidade exploratória por envolver uma área de estudo da educação musical, com pouco conhecimento acumulado e sistematizado.

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato (GIL, 1999, p. 27).

A falta de pesquisas sobre Guitarra Baiana ocasionou a escassez de material bibliográfico relacionado ao ensino e aprendizagem como, por exemplo, método instrumental, livros, relatos ou documentos.

3.2 Vias de investigação

Os meios de investigação que utilizamos foram: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, relacionadas às áreas de história, educação em geral, educação musical, ensino formal de bandolim e guitarra tradicional e a aprendizagem informal de Guitarra Baiana. A pesquisa bibliográfica teve como fonte: publicações em livros, dissertações, teses, artigos, revistas e conteúdos de redes eletrônicas. A pesquisa documental incluiu a observação de filmes, fotografias, material audiovisual, e gravações fonográficas. Ambas as vias de investigação envolveram a identificação e seleção do material bibliográfico pertinente, leitura e catalogação digital das partes importantes e análise do conteúdo do material levantado.

A descrição do contexto social, cultural e político dos carnavais antes e depois da Guitarra Baiana vai de encontro ao conceito de método histórico segundo Brasileiro (2013, p. 43). A autora afirma que esse método é:

O estudo de fatos e fenômenos que aconteceram no passado, influências e relações com a sociedade atual. Buscam-se as origens das relações e dos fatos sociais atuais, a essência dos fatos e da forma como a sociedade em si se apresenta.

A história do Carnaval, da Guitarra Baiana e da aprendizagem da Guitarra Baiana foi descrita com informações provenientes da pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas e informais, sendo os dados organizados

cronologicamente.

3.3 Método de análise dos métodos

A metodologia também incluiu a revisão de oito métodos instrumentais, sendo seis métodos de bandolim e dois de guitarra tradicional. A etapa da *revisão* contou com: a) pré-análise dos métodos, b) definição da ferramenta para análise, c) análise textual dos métodos, d) organização do conteúdo de cada método em um quadro individualizado, e) comparação dos conteúdos dos métodos e f) comparação dos aspectos gerais dos métodos.

A etapa de *análise* (geral e específica) objetivou identificar as principais características, bem como o caminho pedagógico e a sequência de conteúdos presentes em cada método. Para a realização da análise, os métodos foram referenciados com uma numeração de 1 a 8 (método 1, método 2, etc.).

A análise geral dos métodos foi baseada nos parâmetros do Modelo C(L)A(S) P, porém, com algumas adaptações relacionadas às atividades de Composição e Apreciação. O parâmetro Composição foi substituído por Criatividade, e o parâmetro Apreciação por Percepção. Desta forma, os aspectos que foram observados nos métodos foram relacionados com os seguintes parâmetros: 1) Criatividade: estímulo à composição de melodia e de acompanhamento harmônico, bem como à prática da improvisação melódica e rítmica; 2) Literatura: história da música (compositores, gêneros musicais, repertório), partes do instrumento, teoria e harmonia musical; 3) Percepção: ação de ouvir a si mesmo e ao colega e memorização; 4) Técnica: exercícios para desenvolvimento da habilidade de leitura, escrita, e técnica instrumental; e 5) Performance: estudos e repertório em geral.

A análise específica objetivou a identificação dos conteúdos referentes à: teoria elementar, harmonia e técnica. Os conteúdos foram descritos conforme a apresentação nos métodos analisados (Quadro 1).

Método 1						
Teoria Elementar				Harmonia		Técnica
Conceitos	Fig. Rítmica	Fórmulas de compasso	Escala	Intervalos	Acordes	

Quadro 1 - Exemplo de quadro da análise específica de conteúdos

4 | RESULTADOS ALCANÇADOS

4.1 O Carnaval da Bahia, Guitarra Baiana e aprendizagem

A pesquisa demonstrou que: a) as festas religiosas e parareligiosas que ocorriam no Egito, Grécia e Roma Antiga, b) a festa judaica de Purim e c) o *entrudo* contribuíram

para a formatação da festa do Carnaval da Bahia. Em relação ao fazer musical, destacamos a chegada dos colonos portugueses no século XVI com seus instrumentos musicais, além das atividades religiosas que propiciaram a aglomeração de pessoas em torno das igrejas, arregimentando o público necessário para as manifestações populares.

O “Entrudo” foi o nome dado ao carnaval durante os primeiros séculos da colonização portuguesa. Nesta ocasião, se permitia aos escravos o uso de máscaras e de fantasias, além de comer e beber desbragadamente. No Brasil, o entrudo limitou-se, até meados do século XIX, a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam correndo pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho. Estas comemorações incluíam desfiles com fantasiados, carros alegóricos e música de fanfarra (TINHORÃO, 2013, p. 129-130). O entrudo permitia que os foliões de raças e classes sociais diferentes se interagissem e se expressassem livremente, porém foi proibido em 1853.

A partir dessa época, dois tipos de manifestação carnavalesca se desenvolveram – o dos salões e o das ruas; o primeiro frequentado pelos brancos e mulatos da boa sociedade, e o segundo pelas camadas populares das cidades, composta em maioria por negros e mulatos escuros. (VERGER apud OLIVEIRA, 2002, p. 182).

Em 1878, o Barão Homem de Melo, dirigente do Estado da Bahia, estabeleceu o “Carnaval”, determinando ao chefe de polícia que emprestasse adereços e fantasias para serem usados nos festejos (BRASIL, 1969, p. 82). Os clubes carnavalescos de Salvador apareceram como opção de divertimento privado para as famílias mais ricas. Era nesse local que se continuava a festa depois do desfile de carros alegóricos conhecido como préstito ou corso.

Em meados do século XX, Dodô e Osmar começaram a participar do corso desenvolvendo uma tecnologia que permitiu a melhoria da qualidade sonora dos instrumentos musicais elétricos de cordas em apresentações a bordo de automóveis pelas ruas de Salvador. Dodô (Adolpho do Nascimento) era eletrotécnico, luthier e violonista e Osmar Macedo era engenheiro metalúrgico e bandolinista. Em 1942, os dois foram responsáveis pela elaboração do Violão Pau Elétrico e do Cavaquinho Pau Elétrico (construído com braço de cavaco, afinação de bandolim - Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴, cordas simples, captador eletromagnético e corpo maciço de madeira de Jacarandá), a partir da eliminação do bojo acústico e da utilização de um corpo construído com madeira maciça. Estes instrumentos resolveram o problema da geração da indesejável microfonia causada pela amplificação de instrumentos acústico.

Em 1950, a dupla e mais seis músicos percussionistas “arrastaram” simpatizantes pelo centro de Salvador, tocando o “frevo baiano trieletrizado” a bordo do Ford 1929. Um carro pintado com motivos carnavalescos, equipado com uma bateria de caminhão, com um alto-falante na frente e outro atrás. Após o carnaval de 1950, eles convidaram o terceiro integrante, o músico Termístocles Aragão que tocava triolim. Por este motivo, o grupo mudou o nome para “O Trio Elétrico”. No ano de 1951, na eminência do

carnaval, eles perceberam que seus aparatos eletrônicos não permitiam que os três instrumentos fossem amplificados, devido ao fato de ter apenas dois canais de entrada de áudio. Apesar do terceiro integrante não ter continuado na banda, eles mantiveram o nome, formando o grupo Trio Elétrico Dodô & Osmar.

Inicialmente, a Guitarra Baiana recebeu o nome Pau Elétrico. Depois, ficou conhecida como Cavaquinho de Trio, Cavaco de Trio, e Cavaco Elétrico pelo fato de ter sido concebido com um braço de cavaquinho. A partir do Cavaco Elétrico, o instrumento foi adquirindo características estéticas semelhantes às da guitarra moderna do final do século XX, vulgarmente chamada como *guitarrão*, em Salvador. Nesta época, o Cavaco Elétrico passou a ser conhecido como Guitarrinha, tendo sido fabricada em série pelas marcas *Del Vecchio* e *Jog*. O nome Guitarra Baiana foi dado por Armando Macedo (filho de Osmar Macedo) nos anos 80. O luthier Vitório Quintino incluiu uma corda mais grave afinada em Dó², ficando com a seguinte afinação: Dó², Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴, a pedido de Armandinho. Em 2005, o luthier Mlaghus, a nosso pedido, incluiu a sexta corda mais grave afinada com a nota Sol¹ ou a nota Fá¹. Atualmente, nós usamos a seguinte afinação: Fá¹, Dó², Sol², Ré³, Lá³ e Mi⁴.

Osmar Macedo compartilhou a sua técnica instrumental e a “linguagem” estilística instrumental com seus filhos Armando Macedo e Aroldo Macedo, no entanto, cada um dos três teve um processo de aprendizagem distinto. Osmar aprendeu com a mãe, a tia e amigos. Armandinho aprendeu com o pai, e Aroldo, aprendeu, basicamente, sozinho. Osmar se inspirava em Garoto, Armandinho se inspirava em Osmar, e Aroldo se inspirava em Armandinho e Osmar. Os três músicos integravam a mesma família e a mesma banda, logo eles se ajudavam e compartilhavam informações e vivências. A maioria dos guitarristas de Guitarra Baiana da época se inspiraram na família Macedo, seja ouvindo suas composições que eram executadas nas rádios, assistindo à performance ou ouvindo as gravações dos discos do Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar.

A necessidade do fazer musical, principalmente no carnaval, foi a propulsora da arte de tocar Guitarra Baiana. A composição de músicas instrumentais autorais foi de grande relevância para se alcançar novas formas de expressão artística. O desenvolvimento da habilidade de aprender músicas de ouvido possibilitou assimilação dos elementos musicais de origem afro-brasileira, europeia e americana, sem a necessidade de saber ler partitura. O processo auto reflexivo de Aroldo acrescentou a metodologia em que, primeiramente, pode-se aprender a divisão rítmica da frase no instrumento caixa, para depois acrescentar as notas musicais.

O processo de aprendizagem de Osmar, Armandinho e Aroldo se enquadram na perspectiva de aprendizagem informal de Lucy Green. Os músicos populares de Salvador, não tinham outra opção a não ser aprender de ouvido com o auxílio das rádios, dos discos e de fitas cassetes. Tirar músicas de ouvido, ensaiar e fazer shows eram as formas de se aprender a tocar. Os músicos tinham que se arriscar, tinham que mergulhar na pretensão de tocar Guitarra Baiana com o mesmo nível ou próximo ao

nível de habilidade técnica de Osmar, Armando e Aroldo.

O uso profissional da Guitarra Baiana perdurou até meados dos anos 80, quando entrou em desuso. Os motivos deste evento estão relacionados aos seguintes fatos: a) mudança de gênero instrumental para o cantado; b) aumento do nível técnico-instrumental exigido para tocar o repertório de frevo baiano trieletrizado; c) influência dos ritmos advindos dos blocos afro e do Caribe nos arranjos e composições de música para carnaval; d) o uso do teclado sintetizador; e) a mudança do gênero instrumental para o cantado com a despopularização do frevo baiano trieletrizado e f) popularização do axé music. Além da banda “Trio Elétrico Dodô & Osmar” que gravou dezessete álbuns, outra banda de destaque foi o “Trio Elétrico Tapajós” do empresário Orlando Campos de Souza, a qual gravou onze álbuns.

O fato da maioria dos guitarristas baianos não saberem tocar Guitarra Baiana reflete a carência de incentivos, no que diz respeito à valorização deste instrumento histórico. Isto se materializa na falta de espaço para apresentação: como trios, palcos ou projetos que tornem a sua prática viável. Atualmente, a maioria das produções musicais não envolvem a Guitarra Baiana evidenciando a carência de músicos profissionais e a falta de interesse em preservar as raízes culturais baianas.

4.2 Análise dos Métodos

A pesquisa incluiu a análise (específica e geral) de oito métodos, a saber: Método 1 - *Methodo Elementar de Bandolim*: teórico, pratico e progressivo (FERREIRA, s.d); Método 2 - *Methodo de Bandolim* (SEABRA, s.d.); Método 3 - *Metodo per Mandolino* (LAURENTIIS, s.d); Método 4 - Método do Bandolim Brasileiro (MACHADO, 2004); Método 5 - *Leitura à primeira vista para guitarra e violão* (GUERZONI, 2008); Método 6 - *A Modern Method for Guitar* (LEAVITT, 1966); Método 7 - *Metódo práctico do bandolim* (MORENO, s.d.); e Método 8 - *Mandolin Chord Dictionary* (ALFRED, s.d.).

A etapa de **análise específica** contou com a descrição dos métodos (com informações sobre o autor, público alvo, objetivo, conteúdo, procedimentos pedagógicos), a qual contribuiu para a elaboração do conteúdo e da pedagogia do ATGB. No entanto, apresentaremos, apenas, a “análise geral” dos métodos, neste texto.

A **análise geral** foi baseada no modelo C(L)A(S)P com as adaptações descritas no tópico Trilha Metodológica. Assim, foi identificado que o *Método 1* apresenta as partes do bandolim, desenvolve a técnica instrumental, não desenvolve a criatividade e percepção musical e apresenta material para a prática da performance musical. O *Método 2* traz conteúdo para a aprendizagem da teoria musical, desenvolve a habilidade técnica instrumental e de leitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical, e oferece partituras para o desenvolvimento da performance musical. O *Método 3* ensina as partes do bandolim, desenvolve preferencialmente a técnica instrumental do que a leitura de partitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical e oferece material

para desenvolver a performance. O *Método 4* apresenta informações sobre a história do bandolim, partes do instrumento, desenvolve a técnica instrumental, estimula a criatividade (porém não propõe atividades), trabalha a percepção (estimulando o estudante a ouvir a si mesmo) e oferece músicas para o desenvolvimento da performance. O *Método 5* apresenta pouco conteúdo de teoria musical, desenvolve a habilidade técnica de leitura de partitura, não estimula a criatividade, não trabalha a percepção musical e oferece músicas para desenvolver a performance. O *Método 6* oferece conhecimentos sobre as partes do braço da guitarra e teoria musical, desenvolve a técnica instrumental e a técnica de leitura de partitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical, e apresenta músicas para o desenvolvimento da performance musical. O *Método 7* aborda muito pouco conhecimento sobre a teoria musical, não tem conteúdos sobre técnica, criatividade, percepção e a performance. E finalmente, o *Método 8* oferece pouco conhecimento sobre teoria musical, conceitua as partes do bandolim e não tem conteúdo sobre técnica, criatividade, percepção e performance.

Método	Criatividade	Literatura	Apreciação	Técnica	Performance
Método 1		X		X	X
Método 2		X		X	X
Método 3		X		X	X
Método 4	X	X	X	X	X
Método 5		X		X	X
Método 6	X	X		X	X
Método 7		X			
Método 8		X			

Quadro 2 - Quadro geral comparativo dos métodos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8.

As análises (geral e específica) sinalizaram a carência de conteúdo para o desenvolvimento da criatividade e da percepção. Possivelmente, estes dois parâmetros não tinham destaque na época em que alguns dos métodos analisados foram produzidos. No entanto, essa carência apontou a necessidade de se trabalhar também estes aspectos em nossa proposta metodológica.

4.3 A Proposta Metodológica

A nossa Proposta Metodológica parte do pressuposto de que qualquer pessoa pode aprender a tocar Guitarra Baiana a partir da vivência e do aprendizado gradativo de conceitos teórico-técnico-instrumentais. O ATGB propõe: a) a prática diferentes

gêneros musicais, b) o desenvolvimento da criatividade, c) a realização de performance, d) o desenvolvimento da percepção, e) a reflexão sobre música e sobre a prática instrumental e f) a aprendizagem de leitura e escrita com partitura por meio da prática de exercícios, estudos e um repertório disposto em nível crescente de dificuldade, sem deixar de lado a prática de tocar de ouvido.

4.3.1. Procedimento Pedagógico

O procedimento pedagógico para ensinar a localização de notas musicais, acordes, escalas e arpejos (Figura 1) está de acordo com os Métodos 4, 5, 6, 7 e 8, os quais apresentaram diagramas da parte do braço, como recurso didático. Este procedimento tem a finalidade de facilitar a visualização e memorização.

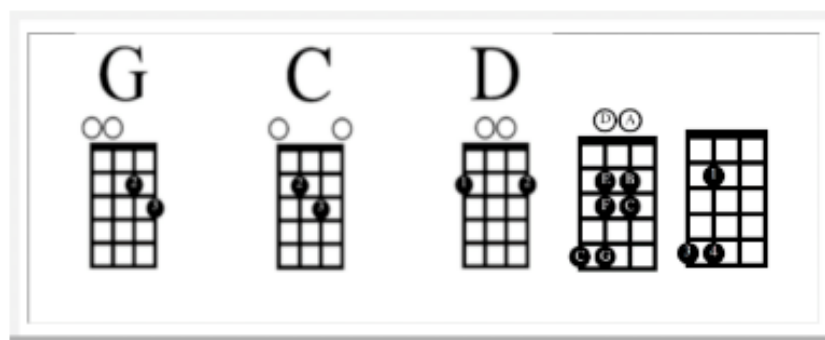


Figura 1 - Procedimentos pedagógicos para a aprendizagem de notas, acordes, arpejos

O procedimento para ensinar a leitura musical (Figura 2) está de acordo com o Método 5, o qual envolveram a contagem dos tempos com números e vogais. Didaticamente, a princípio foram grafados os números e vogais como guia, mas, posteriormente, foram retirados.



Figura 2 - Procedimentos pedagógicos para leitura

O ensino da escrita musical no ATGB é proposto com exercícios de caligrafia musical, para que os estudantes desenvolvam a escrita. Os exercícios envolvem o preenchimento de quadros, com a imitação de um modelo de figura rítmica ou pausa. Além disso, o Método estimula que os estudantes completem uma partitura incompleta, trabalhando a relação de duração das figuras. Essas atividades preparam o estudante para escrever sua própria composição.

Por último, o procedimento pedagógico para o ensino de ritmos brasileiros inclui

a utilização da silabação rítmica (Tá, Ti, Tu) conforme a metodologia proposta pelo educador musical Zoltán Kodály, que induz à divisão rítmica do acompanhamento a ser aprendido. Este procedimento tem o objetivo de capacitar o estudante a realizar o acompanhamento para os exercícios, estudos e o repertório.

4.3.2. Conteúdo

O conteúdo programático do ATGB foi baseado nos parâmetros do modelo C(L) A(S)P de Keith Swanwick com algumas adaptações. Os assuntos foram dispostos para que a aprendizagem ocorresse gradativamente segundo Piaget, e de maneira que o ensino fosse reversível segundo Kubli. O procedimento pedagógico foi desenvolvido de acordo com a demanda de conteúdos no decorrer do processo de construção do método.

Desta maneira, o ATGB propõe atividades que estimulam a criatividade, por meio da prática de composição e da improvisação com e sem notação musicológica. O Método propõe atividades de percepção que envolvem: o estímulo à apreciação de diferentes estilos, ritmos e gêneros musicais; a ação de ouvir a si mesmo e ao colega; bem como memorização de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos. O ATGB oferece exercícios para a aquisição de habilidade de leitura, escrita e da técnica instrumental. Em relação à performance, o ATGB oferece estudos e repertório com 14 músicas. Estas são disponibilizadas de modo que o estudante possa exercitar os conteúdos à medida que estes forem sendo ensinados.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a uma sociedade conservadora aconteceu um fenômeno extremamente popular, em que os baianos não pertencentes à elite social foram os atores principais. Ao considerar que as manifestações culturais realizadas pela população das classes sociais menos favorecidas (incluindo a população de origem afrodescendente) eram vistos com maus olhos pelas classes mais favorecidas, foi possível compreender o desinteresse em relação à inovação social, cultural, tecnológica e midiática que o Pau Elétrico e a Fubica suscitaram na época. Desta forma, percebe-se que é histórica a razão da existência de dois tipos de ambientes de folia carnavalesca na Bahia. O primeiro teve início com o entrudo familiar, que se tornou o carnaval de clube; e o segundo teve início no entrudo de rua e se transformou no carnaval de rua. Atualmente, temos o carnaval de camarote e o carnaval de rua.

Em relação à valorização da música regional, desde o início da presença dos conservatórios em Salvador, não foi levado em conta a riqueza da cultura popular. As pessoas que frequentavam os concertos valorizavam a música erudita europeia, sendo que as escolas de música fomentavam esse mercado de consumo cultural. Neste contexto, não havia interesse pela inserção do Pau Elétrico nas escolas de

música, uma vez que sua origem popular não condizia com o interesse político. O que não podia ser previsto era que a música elaborada com o Pau Elétrico fosse se tornar tão forte a ponto de vir a ser uma tradição - simbolizada pela Guitarra Baiana.

Na perspectiva histórica da formação da identidade musical carnavalesca soteropolitana, alguns acontecimentos foram importantes para a consolidação da cultura da Guitarra Baiana. Estes fatos aconteceram nos primórdios da formação da sociedade musical local, por exemplo: a) a chegada dos instrumentos musicais trazidos pelos colonos portugueses; b) as atividades musicais dos jesuítas que deram início às festas religiosas; c) o costume da celebração do entrudo com brincantes fantasiados; d) o costume de desfilar em carros alegóricos com música de fanfarra; e) a prática de tocar música ao vivo com os instrumentistas posicionados em cima do carro alegórico; f) a necessidade de amplificação e da eliminação do efeito de microfonia gerado pela eletrificação dos instrumentos acústicos de cordas; g) a utilização de amplificadores e autofalante em automóveis durante o desfile no carnaval; e h) a influência do dobrado, choro, baião, passo doble, música erudita europeia, frevo, rock, e ijexá. Todos esses aspectos foram relevantes para a existência da Guitarra Baiana e para o desenvolvimento da estrutura do carnaval da Bahia como é conhecido hoje em dia.

Após a inclusão do Pau Elétrico no carnaval, houve a expansão de sua prática com o crescimento da quantidade de músicos interessados em aprender, e ocorreu o aumento da oferta de trabalho promovido pelas bandas de trio elétrico. A tradição de tocar Guitarra Baiana foi motivada pela necessidade de atuação profissional; quando essa necessidade deixou de existir, aconteceu o desuso. Após a Guitarra Baiana ter sido praticamente banida dos carnavais, muitos fatores ainda têm atuado para manter seu afastamento, por exemplo: a escassez de escolas de Guitarra Baiana; a falta de espaços culturais para a formação de público; a dificuldade para adquirir um instrumento em curto espaço de tempo, seja em lojas especializadas ou com luthiers.

Acreditamos que é necessário o incentivo de projetos para a formação de plateia, projetos educacionais voltados para o aprendizado de GB e para a capacitação na arte da lutheria. Neste sentido, uma parte da produção de GB, frutos do curso de luteria, poderia ser destinada para a prática musical nas escolas e a outra parte poderia ser comercializada em lojas especializadas (com um preço similar ao de um cavaco). Assim, ao ser facilitado o acesso ao instrumento mais pessoas poderiam ter a oportunidade de aprender.

A proposta metodológica “A Arte de Tocar Guitarra Baiana” vem a contribuir para a valorização da cultura baiana, ao preencher a lacuna relacionada à sistematização do ensino deste instrumento. Este Método é uma tentativa de ampliar a sua prática e aproveitar o seu potencial educacional. O professor de Guitarra Baiana, ao ensinar com o ATGB, pode incluir a aprendizagem de músicas além das sugeridas pelo método; pode, também, utilizar outros recursos didáticos como desenhos, imagens, aplicativos e utilizar o gravador de áudio/vídeo para registrar as performances. É importante que as músicas – produto das atividades de composição – sejam socializadas e, se

possível, possam ser apresentadas em formato de banda (com guitarra, baixo, bateria, percussão, teclado, dentre outros instrumentos).

O Método ATGB foi testado com estudantes matriculados na primeira turma de Guitarra Baiana do Curso de Extensão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em 2015 e descrito em Vargas (2016). As primeiras impressões foram positivas, demonstrando que as atividades propostas têm facilitado a aprendizagem e a prática de conceitos teóricos musicais por via da leitura e escrita musical. A integração entre as aulas de teoria e prática instrumental tem contribuído no processo de assimilação do conteúdo e construção do conhecimento. Nesta primeira experiência, o ATGB influenciou na dinamização das aulas, servindo como material de apoio para o estudo presencial a distância.

Já é hora de a Guitarra Baiana deixar de ser apenas um símbolo do Carnaval, e passar a ser também uma ferramenta educacional capaz de auxiliar no desenvolvimento do ser humano. Neste sentido, depois de darmos um passo em prol da sistematização do ensino de Guitarra Baiana, alertamos para a problemática do atual estágio de desuso e falta de sistematização do processo de ensino e aprendizagem da Viola de Machete, instrumento característico e tradicional da região do Recôncavo Baiano.

Esperamos, com este trabalho, suscitar novas pesquisas com temas transversais e interdisciplinares, motivar pessoas a se interessar pelo aprendizado da Guitarra Baiana. Este instrumento que foi criado no Brasil por brasileiros, que faz parte de nossa cultura e traduz a miscigenação característica de nosso país.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Hebe M. **Evolução histórica da cidade de Salvador**: a música na cidade do Salvador, 1549-1900. Salvador: Beneditina. Prefeitura do Estado de Salvador. 1969. v. 4.

BRASILEIRO, Ada M. **Manual de produção de texto**. São Paulo: Atlas, 2013.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. **Revista da ABEM**, n. 16, v. 1, 2007.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. Aldershot: Ashgate, 2002.

GREEN, Lucy. **Music, Informal learning and the school**: a new classroom pedagogy. Aldershot: Ashgate, 2008.

GUERZONI, Felipe. **Leitura à primeira vista para guitarristas e violonistas**. v. 1. Belo Horizonte, 2008.

LAURENTIIS, Carmine. **Método per mandolino**. Milano: Stampatori, sem data.

LEAVITT, William. **A modern method for guitar**. Boston: Berklee Press, 1966. Vol. 1.

- LIEBSCHER, Peter. **Quantity with quality?** Teaching quantitative and qualitative methods in a LIS Master's program. v. 46. n. 4. *Library Trends*: Spring, 1998. p. 668-680.
- FERREIRA, Antônio. **Methodo elementar de bandolim**: teórico, pratico e progressivo. 2. ed. Lisboa: Livraria Avelar Machado, s.d.
- FRANÇA, Cecília C. SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. Vol. 13. **Revista Em Pauta**. Porto Alegre, dezembro, 2002. 5-37.
- Kubli, F. Piaget's cognitive psychology and it's consequence for the teaching of science. **European Journal of Science Education**. 1979. p. 5-20.
- Kubli, F. **A psicologia cognitiva de Jean Piaget e suas consequências para o ensino de ciência**. Cadernos sobre o ensino de conceitos em física. São Paulo: USP, 1982.
- MACHADO. Afonso. **O método do bandolim brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
Mandolin Chord Dictionary. 2. ed. Alfred Publishing: Los Angeles, sem data.
- MINAYO, Maria C. de S. (Org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MORENO, A. **Método prático do bandolim**. São Paulo: Casa Wagner, sem data.
- MOREIRA, Marcos A. **Teorias da aprendizagem**. 2. ed. São Paulo: EPU, 2011.
- OLIVEIRA, Waldir F. O carnaval da Bahia visto de longe e de perto da sua realidade. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 176-188.
- PIAGET, Jean. **Psicologia e pedagogia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- SEABRA, José. M. de. **Methodo de bandolim**. 4. ed. Porto: Custódio Carlos Pereira, (sem data).
- SWANWICK, Keith. **A basis for music education**. 9. ed. London: Routledge, 2003.
- TINHORÃO, José. R. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- VARGAS, Alexandre. **Guitarra baiana**: uma proposta metodológica para o ensino instrumental. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24143/1/VARGAS_Alexandre_Guitarra_baiana_uma_proposta_metodol%C3%B3gica_para_o_ensino_instrumental_2015.pdf>. Acesso em: 13 de set. de 2018.
- VARGAS, Alexandre. Aplicação do método “A Arte de Tocar Guitarra Baiana” no Curso de Extensão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. In: 1º Seminário Nacional de Psicologia da Música e Educação Musical – SENAPEM. **Anais do SENAPEM**. vol. 1. Feira de Santana: 2016. Disponível em: <http://www.musica.uefs.br/arquivos/File/Anais_do_SENAPEM/Aplicacao_do_metodo_A_Arte_de_Tocar.pdf>. Acesso em: 13 de set. de 2018.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-105-3

