

## A música de câmara como ferramenta no ensino de violão: Uma revisão de literatura<sup>1</sup>

Alex Anderson Zanão<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende apresentar a música de câmara e alguns exemplos de métodos que fazem uso dela como importantes ferramentas no ensino do violão, sem querer substituir outras metodologias já existentes, mas com a proposta de complementá-las. Além disso, a música em grupo pode ser um diferencial na formação do músico.

**Palavras-chave:** Música de câmara, ensino, violão, métodos de violão.

## A música de câmara como ferramenta no ensino de violão: uma revisão de literatura

### 1. Introdução.

É notável a dificuldade que muitos alunos apresentam em desenvolver a leitura musical, principalmente no que se refere à leitura rítmica, bem como a noção de pulsação. Esses dois pontos podem ser muito melhor desenvolvidos com a prática coletiva, uma vez que o músico (ou aluno) está subordinado ao andamento dado pelo grupo ou regente, conforme o caso.

Carvalho e Ray<sup>3</sup> ressaltam a importância da prática camerística na formação do professor de instrumento musical:

A prática de música de câmara pode ser ferramenta poderosa na formação do músico-pedagogo uma vez que esta proporciona ao aluno a busca de sua maneira de expressar artisticamente e manter sua própria identidade, sem medo de ser único na sua maneira de ser. Ela também pode propiciar

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 23 a 29 de outubro de 2011.

<sup>2</sup> Alex Anderson Zanão é formado pelo Curso Superior de Instrumento (violão) da Embap.

<sup>3</sup> CARVALHO, V. D.; RAY, S., 2006, p.1027-1031.

uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, já que há uma grande troca de conhecimentos entre os colegas sobre aspectos como de execução e sonoridade, ou seja, maneiras diferentes de expressão de cada indivíduo que podem ser combinadas de maneira satisfatória para todos. [...] através da experiência em tocar em conjunto o aluno aprende novos recursos de sonoridade existentes em outro instrumento, podendo transferir para o seu. (CARVALHO; RAY, 2006, 1028)

Assim, conhecendo a diversidade de timbres que o violão é capaz de reproduzir, o aluno poderá, por sua conta, escolher a melhor sonoridade ou articulação para determinado trecho ou peça. Outro ponto a ser ressaltado é o ensino instrumental coletivo. Vieira e Ray<sup>4</sup> falam sobre a importância dessa prática:

O ensino coletivo de instrumento musical é um tema que atualmente vem sendo bastante discutido nas universidades brasileiras como UFG, UFMG e UFBA. Estas instituições vêm realizando oficinas com o ensino de instrumentos musicais em grupo, preparando futuros professores para ministrarem aulas coletivas e encontros para levantar e discutir o tema.

No que se refere ao mercado de trabalho, é importante lembrar que a música de câmara pode ser um campo mais bem explorado. Quando propõe um novo modelo de formação para instrumentistas de sopro – que na opinião dele, têm uma formação direcionada unicamente à prática em orquestras – Dourado<sup>5</sup> ressalta a prática camerística como uma alternativa ao já saturado mercado de trabalho dentro das orquestras. O violão também pode ser utilizado em grupos de câmara, podendo assim ampliar o campo de trabalho do violonista.

## 1.1 A metodologia de ensino do violão

O objetivo desse trabalho não é propor uma metodologia que venha a substituir a já existente. Até porque, a grande quantidade de métodos para o ensino de violão vem tendo grandes resultados.

Henrique Pinto<sup>6</sup> se preocupa com a postura ao sentar, ao posicionar o violão, ao posicionar as mãos ao instrumento; problemas no desenvolvimento psicomotor do aluno, entre outros. Carlevaro<sup>7</sup> se aprofunda bastante no que diz respeito à postura, chega a ser bastante minucioso, tendo escrito um livro inteiro falando

---

<sup>4</sup> VIEIRA, G.; RAY, S., 2007, p.1.

<sup>5</sup> DOURADO, O. 1995, p. 68-73.

<sup>6</sup> PINTO, H., 1978. p. 5-7.

<sup>7</sup> CARLEVARO, A. 19-

exclusivamente de postura e técnicas de mão direita e esquerda. Aguado<sup>8</sup> dá explicações sobre o instrumento, sua estrutura, características de cada corda, como usar dedos da mão direita e da mão esquerda e segue com estudos de técnica, bem como de peças para desenvolvimento da leitura. Outros, como Carulli<sup>9</sup> e Carcassi<sup>10</sup> tratam de explicações que possibilitam um bom entendimento de como funciona a escrita musical. Henrique Pinto ainda destaca, no início do seu método, a problemática de se tentar formar um virtuose no menor tempo possível o que, segundo ele, tem formado mais vítimas do que os pretendidos virtuosos.

Leavitt<sup>11</sup>, para desenvolver a leitura em alunos de guitarra iniciantes utiliza duos e trios, com melodias bem simples, a partir das quais o aluno vai desenvolvendo a leitura de uma corda por vez, a partir da corda sol, em seguida a corda si e a corda mi. Depois vai incluindo os baixos, começando com ré, depois lá, e depois mi. O fato de ter mais uma voz – que pode ser tocada pelo professor durante a aula, ou mesmo, por outro aluno de mesmo nível – complementando a melodia tocada pelo aluno, pode tornar o estudo mais agradável a ele. Segue exemplo:

*First Duet*

The musical score is titled "First Duet" and is written for two guitars. It consists of two systems of music. The first system has two staves: "1st Guitar" and "2nd Guitar". The second system has two staves: "1st Guitar" and "2nd Guitar". The music is in 4/4 time and features simple melodic lines with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3. The first system shows the 1st guitar playing a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and the 2nd guitar playing a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The second system shows the 1st guitar playing a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and the 2nd guitar playing a sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G).

Figura 1: Exemplo extraído do livro *Guitar Phase 1*, de Willian Leaviatt, p. 8.

<sup>8</sup> AGUADO, D., 1924.

<sup>9</sup> CARULLI, A., 1977, p.1-7.

<sup>10</sup> CARCASSI, M., 19-, p.5-10.

<sup>11</sup> LEAVITT, W., 1970.

*Old Mac*

The image displays a musical score for the piece "Old Mac" for guitar. It is organized into three systems, each containing three staves: 1st Guitar, 2nd Gtr., and 3rd Gtr. (Optional Part). The music is written in 4/4 time. The first system begins with a boxed measure number "5\*" above the first staff. The second system begins with a boxed measure number "9\*" above the first staff. The third system begins with a boxed measure number "13\*" above the first staff. Fingerings are indicated by numbers in parentheses: (1-2 3 4) for the first two staves and (1 2 3 4) for the third staff in the first and third systems. Double asterisks (\*\*) are placed above notes in the second and third systems, likely indicating specific techniques or accents.

Figura 2: Exemplo extraído do livro *Guitar Phase 1*, página 13.

Outro método que faz uso de duos é Eythorsson<sup>12</sup>. Um pouco diferente de Leavitt, ele faz uso de duos onde uma parte (que deve ser executada pelo professor) é um pouco mais complexa que a outra. Outra diferença é que ele inicia a leitura pela corda 1 (*mi*), indo, gradativamente para as cordas mais graves. Segue exemplo:

<sup>12</sup> EYTHORSSON, S., 2000.

### Looking at the clouds

**Andantino**

The musical score is presented in four systems. Each system contains two staves: the top staff is labeled 'Student' and the bottom staff is labeled 'Teacher'. The 'Student' part is written in a treble clef and consists of a simple melody of quarter and half notes. The 'Teacher' part is also written in a treble clef and provides a harmonic accompaniment with chords and fingerings indicated by numbers 1-4 and 0. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line in the final system.

Figura 3: Exemplo extraído do livro *The First Guitar Milestone* de Sveinn Eythorsson, p. 9.

Todos os autores citados, (com exceção de Carlevaro) também fazem uso de peças solo ao longo de seus métodos, além de exercícios de técnica e/ou escalas.

## 2. A música de câmara na formação do violonista

A experiência da prática camerística pode representar uma grande diferença no desenvolvimento do músico. Ela pode estimular o conhecimento do repertório de outros instrumentos através de transcrições. É sabido que grande parte do repertório de violão existente foi transcrito de originais para alaúde, por exemplo. Quando fala da importância de Sergio Abreu<sup>13</sup> para o violão brasileiro, Moraes<sup>14</sup> ressalta a formação diferenciada de Sergio Abreu a qual inclui:

[...] habilidades técnicas e cognitivas necessárias a um violonista pesquisador, como, por exemplo: leitura, percepção, imaginação musical, planejamento interpretativo, trato com a escrita e prática do arranjo, etc. [...] o desenvolvimento dessas habilidades é importante para levar o estudante a pensar a música de uma maneira diferente do intérprete superespecializado que lida diretamente com um texto musical pronto, na maior parte do seu tempo de trabalho.

Essas habilidades foram reflexo, segundo Moraes, do fato de Sérgio ter sido o responsável pela pesquisa e transcrição de peças que fizeram parte do repertório do duo composto por ele e seu irmão, Eduardo Abreu. Sergio Abreu estudou com a violonista Adolfina Raitzin Távora, que foi aluna de Andrés Segóvia<sup>15</sup> e que também teve formação como pianista. Ela deixou entre outras recomendações, um incentivo forte para conhecer outros repertórios que não os de violão, sendo que ela mesma não participava ativamente dos eventos relacionados a esse instrumento.<sup>16</sup> Essa formação diferenciada, além do fato de não haver um repertório fechado definido também levaram a um vislumbre da possibilidade de trazer para o repertório violonístico obras de outros instrumentos e, portanto, de poéticas diferentes das

---

<sup>13</sup> Sérgio Rebello Abreu (5 de Junho de 1948) é atualmente luthier. Foi um dos mais destacados violonistas de sua geração, tendo estudado com seu avô Antonio Rebello e seu pai Osmar Abreu. Seguindo seus estudos a partir de 1961 com a célebre violonista (aluna de Andrés Segovia) Adolfina Raitzin Távora (conhecida como Monina Távora), Sérgio iniciou a sua carreira internacional em 1968 na Inglaterra ao lado de seu irmão Eduardo Abreu. *In*: <http://pt.wikipedia.org>, acessado em 25/09/2011.

<sup>14</sup> MORAIS, L. C. 2007, p.71.

<sup>15</sup> Andrés Segovia (Linares, Espanha, 21 de fevereiro de 1893 — Madri, 3 de junho de 1987) foi um grande guitarrista espanhol. Considerado o pai do violão erudito moderno pela maioria dos estudiosos de música. *In*: <http://pt.wikipedia.org>, acessado em 25/09/2011.

<sup>16</sup> MORAIS, L. C., 2007, p.72.

relacionadas ao meio violonístico que instigassem o campo de interesse de Sérgio Abreu.<sup>17</sup>

Morais também observa que o repertório transcrito por Abreu, era predominantemente de música barroca, especialmente de obras de Domenico Scarlatti (1785- 1757). Refletindo sobre isso podemos imaginar que a prática de música de câmara, associada à transcrição, pode conferir ao violão o contato com o repertório de música antiga, anterior ao advento da guitarra de seis cordas simples. Um dos benefícios disso é a riqueza de linguagens que o músico poderá desenvolver.

### **3. Considerações Finais**

A prática coletiva pode ser uma ferramenta muito importante, não só no desenvolvimento da leitura, mas também no crescimento do violonista como um todo, já que pode conferir a ele habilidades que vão muito além da técnica instrumental. Não é a toa que no currículo de bacharelado em instrumento de faculdades como a Escola de Música e Belas Artes , inclui-se a disciplina de música de câmara, além de a disciplina de “Leitura à primeira vista” do curso Superior de Instrumento também fazer uso de aulas coletivas.

### **Referências.**

AGUADO, D. Nuevo método para guitarra. Paris: Schonenberger, 1924.

CARCASSI, M. Método de violão. São Paulo: Irmãos Vitale, 19??. p. 5-10.

CARLEVARO, A. School of guitar: exposition of instrumental theory. [S.I.], Dacisa, 19??.

CARULLI, A. Metodo completo de guitarra, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977. p. 1-7.

CARVALHO, V. D.; RAY, S. Intersecção da prática camerística com o ensino do instrumento musical. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 16., 2006, Brasília. p. 1027-1031. Disponível em:

---

<sup>17</sup> MORAIS, L. C., 2007, p.71-72.

<[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/13\\_Pos\\_Perf/13POS\\_Perf\\_06-114.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/13_Pos_Perf/13POS_Perf_06-114.pdf)>. Acesso em: 08/09/2011.

DOURADO, O. Por um modelo novo. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, n. 2, p. 68-73, junho/1995, [S.I.]. Disponível em: <[http://www.abemeducao-musical.org.br/Masters/revista2/revista\\_2.pdf](http://www.abemeducao-musical.org.br/Masters/revista2/revista_2.pdf)>. Acesso em: 09/09/2011.

EYTHORSSON, S. The first guitar milestone: classic guitar primer, Sveinn Eythorsson – Iceland, [S.I.], 2000.

LEAVITT, W. The guitar: a modern method for class or individual instruction, phase 1. Berklee Press Publications, 1970.

MORAIS, L. C. Sérgio Abreu: Sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão. 2007. 204 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, 2007.

PINTO, H. Iniciação ao violão: princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. p. 5-7.

VIEIRA, G.; RAY, S. Ensino coletivo de violão: técnicas de arranjo para o desenvolvimento pedagógico. *In*: XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007. Disponível em: <[http://www.jacksonsavitraz.com.br/abemco.ida.unb.br/admin/uploads/pdf/forum2\\_cristina\\_tourinho.pdf](http://www.jacksonsavitraz.com.br/abemco.ida.unb.br/admin/uploads/pdf/forum2_cristina_tourinho.pdf)>. Acesso em: 08/09/2011.