

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – HABILITAÇÃO
EM MÚSICA**

**POR TRÁS DA LÓGICA NA FORMAÇÃO DOS ACORDES NO VIOLÃO – A TRAJETÓRIA
PEDAGÓGICA DE RENATO ALVIM**

ALEXANDRE MARQUES ALVIM

RIO DE JANEIRO, 2006

POR TRÁS DA LÓGICA NA FORMAÇÃO DOS ACORDES NO VIOLÃO – A TRAJETÓRIA
PEDAGÓGICA DE RENATO ALVIM

por

ALEXANDRE MARQUES ALVIM

Monografia de conclusão de curso de Licenciatura
plena em Educação Artística com Habilitação em
Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob
a orientação do Prof. Antonio Carlos Marques Alvim

Rio de Janeiro, 2006

ALVIM, Alexandre Marques. *Por trás da lógica na formação dos acordes no violão – a trajetória pedagógica de Renato Alvim*. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia descreve a trajetória pedagógica do músico e professor de música Renato Alvim, que criou um método de ensino de formação de acordes no violão. Além de mostrar o processo de formação de um músico popular na década de 60, com todas as dificuldades que se apresentavam, tais como a falta de boas escolas e bons professores de música, assim como o desrespeito à profissão, o trabalho relata o processo de construção do método e mostra de forma sintética como ele funciona na prática. O último capítulo apresenta uma breve reflexão sobre o papel do professor de música no processo educacional, abordando o aspecto da interdisciplinaridade como uma ferramenta de instrumentalização para que se criem novas metodologias de ensino, quando necessário.

Palavras-chave: Renato Alvim - violão popular - formação de acordes - interdisciplinaridade

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – FORMAÇÃO MUSICAL	3
1.1 Primeiros passos	3
1.4 "Sambatuque": a era dos bailes	8
CAPÍTULO 2 – TRAJETÓRIA PEDAGÓGICA	10
2.1 A paixão pela Lógica.....	10
2.2 Entrar pela cozinha, não!	14
2.3 Em busca dos mestres.....	15
2.4 O encontro com Victor Assis Brasil.....	16
CAPÍTULO 3 - O MÉTODO	18
3.1 – Como surgiu a idéia.....	18
3.2 – A construção do método, seus princípios e aplicações.....	20
3.3 – Considerações sobre o método	34
CAPÍTULO 4 – UMA PEQUENA REFLEXÃO SOBRE A POSTURA DO PROFESSOR DE MÚSICA NO PROCESSO EDUCACIONAL	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho sobre a trajetória pedagógica de meu pai, Renato Alvim, músico e professor de música. Resolvi desenvolver esse assunto não só como uma forma de lhe fazer uma homenagem, mas principalmente por achar que fazer saber a sua história pedagógica pode ser algo de valor, pois muito do aqui é relatado diz respeito à realidade profissional dos músicos e professores de música no Brasil. Além disso, Renato criou um método próprio para ensinar a formação de acordes no violão, e este trabalho é uma oportunidade de apresentá-lo, pretendendo com isso dar uma pequena contribuição ao ensino do instrumento.

No primeiro capítulo descrevo a sua trajetória musical, desde os primeiros acordes no violão, aos treze anos de idade, até a época de músico semi-profissional, tocando em conjuntos de baile, tão em voga na época. Este capítulo mostra também como era difícil tornar-se músico profissional da área popular, dada a escassez de bons professores, boas escolas e boa bibliografia na área musical, e também pelo pouquíssimo prestígio com o qual a profissão contava.

O segundo capítulo apresenta sua trajetória pedagógica, que se inicia a partir da revolta quanto ao tratamento dado aos músicos naquele tempo, que eram invariavelmente obrigados a entrar pela cozinha, além de seu desgosto pelo rumo que a música popular brasileira estava tomando, com a explosão da jovem guarda. Por essas razões, decidi que teria que fazer um curso superior, e foi aí que a Matemática e Arquitetura surgiram como opções. Coursou as duas faculdades, mas conclui somente a de Matemática. Tornou-se então professor e obteve grande sucesso no magistério durante quinze anos. Mas a música sempre esteve presente em sua vida, então Renato decidiu estudar a fundo a teoria da música popular e acabou optando por ser músico e professor de música, deixando então o ensino da Matemática.

O capítulo seguinte aborda então um aspecto importantíssimo de sua carreira pedagógica, a construção de seu método de formação de acordes no violão. Após notar que muitos de seus alunos tinham grande dificuldade nesse assunto, Renato resolveu desenvolver um método que fosse ao mesmo tempo fácil de se entender e eficaz no que se propunha. Utilizando-se de seus conhecimentos matemáticos, elaborou uma maneira eminentemente visual de abordar o tema, eliminando grande parte da memorização necessária, que se constituía no principal entrave ao aprendizado por parte de seus alunos.

No quarto e último capítulo, faço, motivado pela história pedagógica de Renato, uma pequena reflexão sobre a atuação do professor de música, no sentido em que este deve ser não só um mero transmissor de conhecimentos, mas também um produtor de idéias, criando e/ou adaptando metodologias de ensino para que sejam capazes de atender às necessidades de cada situação pedagógica que se apresente, dentro do grande universo da educação musical. Desenvolvo também uma breve argumentação sobre a interdisciplinaridade como um meio que o professor de música tem de se instrumentalizar e enriquecer suas estratégias pedagógicas, citando como exemplo a forma como a Matemática enriqueceu o trabalho de Renato, sendo fundamental na criação de seu método, estruturado através do método axiomático e do conceito e vetores.

CAPÍTULO 1 – FORMAÇÃO MUSICAL

1.1 Primeiros passos

Nascido no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1947, Renato Alvim iniciou-se no violão aos treze anos de idade, juntamente com seu irmão gêmeo Antonio Alvim. Ambos ganharam um violão de seus pais e tiveram duas aulas com um professor que, sem motivo aparente, não deu continuidade às aulas. Então sem professor, com um método na mão e um violão, resolveram prosseguir aprendendo "de ouvido". Alguns meses depois foram estudar numa filial do Conservatório Brasileiro de Música, na Tijuca. Seu irmão percebeu pouco depois que os acordes podiam ser transportados ao longo do braço do violão, ou seja, como hoje Renato diz, "o violão é um "instrumento Kodály"¹. Assim, aprenderam a tocar em qualquer tonalidade com as limitações do ensino da época que propiciava apenas o conhecimento de quatro acordes básicos para cada tonalidade. Era o método da "primeira", "segunda", "terceira" e "preparação" (ou "acorde" em alguns livros). A título de ilustração, a primeira era o acorde de tônica; a segunda o acorde de sétima da dominante; a terceira era o acorde de subdominante maior ou menor, dependendo da tonalidade ser maior ou menor; e a preparação, em alguns livros denominada de "acorde", era a dominante secundária da subdominante. Renato observa contudo que apesar das limitações deste método e do equívoco na nomenclatura, tal sistema era funcional, uma vez que as pessoas que se dedicavam podiam ser capazes de tocar em várias tonalidades. Mas Renato já ouvira a célebre gravação de "Cry Me a River" na voz de Julie London, acompanhada pelo guitarrista Barney

¹ No violão, para se realizar um mesmo acorde em diferentes tonalidades, basta manter a mesma digitação movendo-se a mão para a casa correta. Daí a analogia com o método do "dó móvel", do músico e compositor húngaro Zóltan Kodály, onde todas as tonalidades maiores reduzem-se a dó maior e as menores a lá menor. O método se inicia pelo exaustivo uso de escalas pentatônicas até que se apresente o trítone, completando a escala diatônica, e posteriormente as outras notas cromáticas. Introduzido no Brasil por Ian Guest, até hoje seu maior difusor em nossas terras.

Kessel e já queria tocar daquele jeito, ou seja, com harmonias repletas de dissonâncias. Essa gravação, por sinal, é emblemática: “Menescal passava horas escutando o disco *Julie is her name*. Não por causa da voz de cama da cantora Julie London e do seu luxuriante decote na capa, mas pelo acompanhamento do violão de Barney Kessel” (Castro, 1990). Mesmo sem saber uma única nota ou cifra, descobriu como tornar "dissonante" um acorde "quadrado" (assim eram identificadas as tríades, mais consonantes, e por consequência, chamadas de acordes quadrados, em contraposição às tétrades, chamadas de “dissonantes”). A Bossa-Nova estava se consolidando, mas o samba-canção já o fascinava pelas harmonias riquíssimas que apresentava. Ouviu Luis Bonfá, de quem imediatamente ficou fã. Junto à Bossa-Nova, sua grande fonte de inspiração para o instrumento era o Jazz. Renato desde garoto ouvia os acordes e quando não conseguia descobrir de primeira vez tentava arpejá-los na cabeça até encontrar a armação no braço do instrumento. Foi notável a influência de seus tios Helcio e Helly Maria (irmãos de seu pai), pois cantavam muito bem os sambas e sambas-canção daquele tempo. Foi quando um decisivo episódio então ocorreu.

1.2 O primeiro bar

Decorridos oito meses desde que ganharam o instrumento, em visita rotineira à casa de seu avô, encontram esse tio, Hércio, que além de cantar estudava violão havia alguns anos. Em tom de provocação, ele lhes falou : "Bem, vocês já têm alguns meses de violão, então toquem alguma coisa". Ele esperava alguma valsinha simplória executada de modo titubeante. Em seu lugar ouviu estupefato um arranjo próprio, com a melodia acompanhada da harmonia de Stella by Starlight, de Ned Washington e Victor Young. Hércio gostava de frequentar botequins como era moda na época e levar seu violão para cantar. Nenhum bar ostentava o terrível cartaz de hoje - "É proibido tocar ou batucar nas mesas". Ao contrário, os proprietários até estimulavam isso. Hércio disse-lhes: "A partir de hoje vocês vão me acompanhar e eu vou para de tocar violão". E foram para o boteco em Tribobó onde passaram horas tocando e cantando. A partir daí passaram a acompanhar seu tio e sua tia frequentemente. Sambas, serestas, sambas-canções e bossas, as febres do momento. Já dominavam inteiramente a transposição de tonalidades, e além disso, Renato era capaz de improvisar solos, tocando melodias acompanhadas de harmonia. Como até hoje o é, sendo capaz de quase imediatamente criar um arranjo para violão solo. O botequim e as festas em família ou na casa de amigos foram sua primeira verdadeira escola. Seu primeiro botequim foi então em Tribobó, sabe-se lá porque, pois moravam na Tijuca.

1.3 Jonas Salk – Um boteco lítero-musical

Seu avô, de quem herdou o nome, morava à rua Frei Rogério, uma rua paralela à rua Barão de Mesquita, numa bela casa de três andares que tinha até mesmo elevador, junto com seus tios Helcio e Helly Maria, já mencionados anteriormente. Na rua Barão de Mesquita, quase em frente ao antigo Colégio São José, onde cursara o Ginásio, existia um pequeno bar de nome singular: Jonas Salk, onde costumavam ir. O nome do bar era uma homenagem ao cientista americano que descobriu a primeira vacina contra a Poliomielite. Hércio, uma pessoa bastante culta e que também freqüentava o Jonas Salk, influenciou bastante os gêmeos. Os encontros não eram apenas musicais. A base para a década de 60 estava sendo construída. Já se ouvia a emergente Bossa-Nova, ao lado das belíssimas serestas, choros e sambas que já eram consagrados no cancionário popular brasileiro. Renato ouvia muito Luis Bonfá. Admirava também Fafá Lemos, violonista que gravou com Bonfá, e Elizeth Cardoso, acompanhada pelo fantástico Altemar Dutra, que depois viria a fazer carreira solo como cantor de boleros e canções populares. Tudo isso era tocado no Jonas Salk, acompanhado não por copos de leite ou sucos, mas sim de muita cerveja. O bar serviu de fonte de inspiração e lazer para ambos. Já professor, Renato costumava dizer a seus alunos que o teste final do aluno deveria ser realizado no botequim, com o aluno tendo que acompanhar quem quer que se dispusesse a cantar, na tonalidade mais adequada ao mesmo.

Era um Rio de Janeiro bem diferente. Costumavam caminhar pela cidade em longas conversas, a pé, até a madrugada. Renato se lembra ainda das discussões que tinha com os mais conservadores, que diziam que João Gilberto era "desafinado". Aliás, essa era uma polêmica comum na época:

A melodia de “Desafinado” é bastante “torta” (“era mais ainda na concepção original. O João é que alterou alguma coisa na hora de gravar, informa Tom

Jobim) em razão principalmente de uma engenhosa alteração no quinto e no sexto graus da escala na frase inicial (“Se você disser que eu desafino, amor”) que recai sobre as sílabas “de” (de “*de-sa-fino*”), “a” e “mor” (de “*a-mor*”). Ao sustenizar a dominante e bemolizar a superdominate, foram produzidos intervalos melódicos inusitados para os padrões da música brasileira da época, a ponto de dificultar a interpretação de alguns cantores menos dotados. Localizando essa alteração sobre a palavra “desafino”, os autores criaram a impressão de que o cantor semitonava, ou seja, desafinava, o que levou muita gente a achar João Gilberto um cantor desafinado. (Severiano & Homem de Mello, 1997, p. 28).

1.4 "Sambatuque": a era dos bailes

Renato e Antonio Carlos prosseguiram em seu autodidatismo, tirando as músicas dos LPs, naquele desgastante processo de escutar um trecho, levantar a agulha e escutar de novo, até ter a percepção exata dos acordes. Quando não conseguiam definir um acorde com exatidão, procuravam algo bem próximo e seguiam em frente. Renato acredita que isso contribuiu para que tivessem um estilo próprio de tocar, surgido a partir das diferentes influências musicais absorvidas principalmente através dos discos. Suas referências principais eram, claro, os violonistas. Renato acha hoje em dia que Bonfá, Paulinho e Hélio Delmiro dentre os violonistas nacionais foram os grandes influenciadores de sua maneira de tocar, ao lado dos guitarristas norte-americanos Joe Pass e Barney Kessel.

Já com desesseis anos e estudando no Colégio Pedro II, os gêmeos conheceram vários jovens que se interessavam pelo Jazz e Bossa-Nova. Entre eles, Chiquinho Botelho, pianista e hoje músico profissional conhecido. Junto com Ivan Comte, o Ivan "Mamão", Luis Darbilly (ex-acordeonista e baixista) e Sergio "Cabeçada", trompetista, criaram um conjunto de bailes, o "Sambatuque". Foi uma fase de semi-profissionalismo², tendo o grupo realizado inúmeros bailes. Tocar na noite foi outra grande escola para Renato. Além de ser o guitarrista, fazia os arranjos, todos em dó maior ou lá menor, pois Chiquinho ainda não era capaz de tocar com proficiência nas outras tonalidades. Foram dois anos de intensos ensaios e bailes. Renato viu chegar a época de seu pré-vestibular e decidiu parar com os bailes até que pudesse ingressar na faculdade. Lembra-se até hoje desta fase e de sua importância para sua formação musical. Como não existiam músicos profissionais ou mesmo amadores em sua família, nem sabia da existência de

² Uso aqui o termo semi-profissionalismo porque apesar de já atuarem como músicos, os integrantes do Sambatuque não viviam da música, não podendo ser classificados como profissionais. Por outro lado, o termo "amadorismo" dá um certo caráter de diletantismo, que também não se aplicava ao caso.

faculdades de Música e assim optou pela Arquitetura, pois tinha um razoável pendor para o desenho artístico.

Estudando na faculdade de Arquitetura encontrou inúmeros colegas que gostavam de Música. Um deles, Silvio Collin, estudava violão erudito (ou como se dizia e diz até hoje, "violão clássico") com Oswaldo Soares. Assim, visando se aperfeiçoar no instrumento, Renato estudou um ano com o professor, conhecido por seu método "A escola de Tárrega". Os professores de violão erudito naquele tempo não tinham paciência para ensinar divisão rítmica e muito menos para a prática da leitura. Dessa forma, não conseguiu aprender a ler partituras e continuou a tocar de ouvido, acabando por desistir de estudar música. No entanto, continuou tocando semi-profissionalmente com diversos cantores e cantoras. Sua primeira esposa, Marisa, também cantava, e juntos tocavam em festas ou na noite em eventos esporádicos. Renato continuava à procura de algum mestre que lhe ensinasse teoria e Jazz. Percebeu que através do estudo do violão erudito tal como se lhe apresentava, não seria possível alcançar seu tão almejado objetivo, que era melhorar sua concepção harmônica, capacidade de improvisação e compreensão da teoria musical, além de poder ler e escrever música.

CAPÍTULO 2 – TRAJETÓRIA PEDAGÓGICA

2.1 A paixão pela Lógica

É muito curiosa a história de como o professor se interessou por Matemática. No Ginásio e no Científico, Renato não apreciava a matéria. Hoje percebe que tal se deu pela maneira pela qual era ensinada. Não eram apresentados os conceitos fundamentais, reduzindo-se apenas a cálculos enfadonhos e apelos à memorização. Passava a maior parte de seu tempo livre com o violão. Isso o levou quase a uma segunda época em Matemática. No científico, nos dois primeiros anos no Colégio Pedro II foi aluno medíocre na matéria, pois detestava as matérias que se valiam de memorização. Na época, as opções para o acesso a uma vida razoável eram os cursos de Engenharia, Medicina ou Advocacia. E ainda havia o temível vestibular, o último ano de provas discursivas. Seu irmão optara pela Engenharia, pois era um dos primeiros alunos e não tinha qualquer problema em relação à Matemática. Renato optou então por Arquitetura – o vestibular não exigia Química, à qual tinha ojeriza – e a Matemática era bem mais fácil. Mas para passar na prova a maioria das pessoas fazia algum curso complementar. Tais cursos eram caros e seu pai lhes avisou que teriam que obter bolsa parcial a fim de que pudessem pagar o curso. Renato percebeu então que mal sabia a Matemática do ginásio e que não havia outra escolha: aprender a qualquer custo. Tomou então uma decisão da qual se orgulha até hoje: aprenderia sozinho a Matemática do Ginásio e depois a do segundo grau. Restavam quinze dias para o início do curso pré-vestibular. Conseguiu quatro livros de ginásio de Cecil Thiré e Ari Quintella, famosos autores da época – livros de exercícios com respostas e começou metodicamente a fazer os exercícios um a um, sem pular nenhum deles. Aprenderia na base da “força bruta”. Para tal tarefa, estudou cerca de dez a doze horas diariamente. Consequência: entendeu os mecanismos,

conceituou os fundamentos básicos e passou a gostar daquela matéria que anteriormente lhe trazia problemas. Ao iniciar o curso pré-vestibular destacou-se logo no início em Matemática. Foi o primeiro aluno na matéria. Como ela era o drama de todos os candidatos a Arquitetura, conseguiu passar em décimo-sexto lugar para a então Faculdade Nacional de Arquitetura (atualmente UFRJ). Mas passou a gostar tanto de Matemática que resolveu fazer o vestibular para Matemática na UEG (hoje UERJ), passando em oitavo lugar. Assim, estudava na Arquitetura de manhã e pela tarde (alguns dias) e de 16:30 às 22:00h na UERJ. Completou dois anos na Matemática e três na Arquitetura. Já estava casado e com um filho, e dava aulas na faculdade de Administração e Ciências Contábeis Moraes Junior, hoje uma das mais conceituadas na área. Necessitando ganhar dinheiro, trancou as duas faculdades por dois anos e finalmente desistiu da Arquitetura. Apaixonara-se pela Matemática e seu ensino. Mais precisamente pela Lógica e pela Filosofia da Matemática. É preciso abrir parênteses para esclarecer o que aconteceu com a Matemática naquele período.

Nas décadas de 60/70, o ensino de Matemática, em diferentes países, foi influenciado por um movimento que ficou conhecido como Matemática Moderna. A Matemática Moderna nasceu como um movimento educacional inscrito numa política de modernização econômica e foi posta na linha de frente por se considerar que, juntamente com a área de Ciências Naturais, ela se constituía via de acesso privilegiada para o pensamento científico e tecnológico. Desse modo, a Matemática a ser ensinada era aquela concebida como lógica, compreendida a partir das estruturas, conferia um papel fundamental à linguagem matemática. (PCN - 1ª a 4ª séries, p.20)

Essa era a Matemática pela qual Renato realmente se interessava: fundamentos, o porquê do porquê, Método Axiomático, cada conceito decorrendo de outro. Assim, desenvolveu sua didática baseando-se na forma de como gostaria de ter aprendido a Matemática, ou seja, de uma forma menos expositiva e mais lógica e intuitiva, obtendo grande sucesso no magistério. Segundo Vera Mello, sua segunda esposa, que acompanhou de perto sua trajetória de educador,

“O que fez ele fazer sucesso no magistério foi que, além de ir aos fundamentos e ir construindo o “edifício dos conceitos” passo-a-passo, ele usava um método interacionista, privilegiando não só o que ia do professor para o aluno quanto o que vinha do aluno para o professor. Renato sempre teve um interesse humano e genuíno pelo que estava acontecendo dentro da cabeça do aluno, e além disso, era uma pessoa receptiva, carismática e bem-humorada.” (depoimento concedido por e-mail ao autor, em junho de 2006).

Vera disse a Renato certa vez, após ter acompanhando um curso de matemática ministrado por ele, que ele não era só um professor de Matemática, era também um “terapeuta lógico”. Para referendar este depoimento, faço questão de citar na íntegra um outro belo e recente depoimento por e-mail de um ex-aluno, Wade Alvarenga, que resume a forma como Renato lidava com a pedagogia da Matemática:

“Caro Alvim,

Você provavelmente não se lembra de mim, mas eu me lembro bem de você. Também fui seu aluno no CAP lá pelo final dos anos 70 e fiquei contente em saber que o pessoal havia te achado. Estou escrevendo porque acho que é gratificante para o professor conhecer o resultado do seu trabalho vindo da própria fonte: seus ex-alunos. Sem bajulação alguma, quero dizer que você foi um dos mais representativos professores que tive em minha educação. Foi o cara que me fez não só gostar como admirar a Matemática. Me fez ver que a Matemática ia bem além do que simples manipulações aritméticas e algébricas. Havia enfim algo de filosofia no reino da Matemática. Naquela época adolescente achava que minha área era biomédica. Pura ilusão, o gosto pela Matemática estava lá latente e ano passado, depois de burro velho, acabei me formando em Matemática. Tive a oportunidade de estagiar no Colégio Herbert de Souza que funciona hoje no local onde era o CAP, lá no Turano. Na verdade foi mais que um estágio. Dada as condições precárias do ensino de nosso Estado, acabei ganhando uma turma de presente, sem qualquer supervisão, um ano letivo inteiro. Usei bastante com esta turma, suas aulas como inspiração. Não exatamente as S.B.E. (Seção Barato Estranho) com caveirinhas ou os conjuntos vazios contidos em elefantes e borboletas que você usava, mas procurei ao meu modo passar para esta turma o mesmo significado da Matemática que você me passou. Aqui vai então meu bem tardio obrigado e parabéns pelo grande professor que você é. Grande Abraço, Wade Alvarenga.” (e-mail endereçado a Renato Alvim, em outubro de 2005).

Seu irmão fazia o mestrado em Engenharia nuclear no IME – Instituto Militar de Engenharia – e conseguiu que ele ministrasse aulas de Álgebra Linear na prestigiada instituição

de ensino de Engenharia. Matriculou-se no Mestrado em Matemática no IME onde ficou por dois anos como aluno e professor. Como precisou complementar seu salário com bolsas de estudo da CAPES e CNPq, viu logo que não poderia continuar a estudar dessa maneira. As bolsas atrasavam no mínimo dois a três meses, gerando dívidas cada vez mais difíceis de contornar. Renato então desistiu do mestrado e passou a dar aulas em cursos pré-vestibulares.

2.2 Entrar pela cozinha, não!

Mas e a Música? Continuava tocando, já não mais semi-profissionalmente como no tempo do Sambatuque, mas em eventos isolados, festivais e reuniões musicais frequentes na época, as famosas “violonadas”. Os músicos populares eram tremendamente desrespeitados. Dois fatos contudo precipitaram a decisão de Renato de largar a Música pela Matemática. O primeiro era a humilhante “entrada pela cozinha”. Na maioria dos lugares os músicos eram obrigados a entrar pela cozinha. Isso o aborrecia profundamente, pois sempre detestou os preconceitos e as injustiças. Se como músico teria sempre que entrar pelos fundos, então teria um diploma de curso superior. Mas outro fato foi mais decisivo ainda em sua escolha. A chamada “Jovem Guarda”. Depois de todo o encantamento com a Bossa-Nova e o Jazz, de todo o esforço para aprender a tocá-los o melhor que podia, Renato não suportava mais nas festas, ter que tocar os iê-iê-iês e rocks do momento, estilos que não lhe agradavam musicalmente. Dessa forma, acabou desistindo da Música como profissão, terminando a graduação em Matemática em 1971 e abraçando de vez o magistério. Foi o que fez então por quinze anos.

2.3 Em busca dos mestres

Como foi dito antes, Renato era professor de Matemática em cursos pré-vestibulares do Rio de Janeiro. Alguns anos depois ingressou no corpo docente na Universidade Gama Filho e lá trabalhou por muitos anos. Nesses anos, pouco pôde dedicar-se à Música, devido à grande carga horária de quarenta ou mais aulas semanais. Passou uns cinco anos sem ter um violão próprio, tocando apenas em festas nas casas de amigos. Mas sem diminuir sua paixão pela música, em especial a popular. Resolveu então a conselho de Hélio Delmiro, procurar um professor de violão erudito: Jodacil Damasceno. Com este passou dois anos e aprendeu rudimentos de divisão rítmica e bastante da técnica que utiliza hoje em dia para tocar. Sob esse aspecto, Jodacil foi então de fundamental importância em seu aprendizado, pois forneceu-lhe meios para poder tocar frases mais complicadas tecnicamente. Além disso, o professor era uma pessoa de cabeça aberta em relação à música popular, o que facilitou a relação ensino-aprendizagem entre os dois. Montou um pequeno repertório com peças de Villa-Lobos, Albeniz, e uma ou duas peças de Bach. Chegou a dar alguns recitais onde misturava essas peças eruditas a solos seus de música popular. Foi quando o Maestro Vieira Brandão o requisitou para uma série de recitais em escolas públicas da cidade num projeto que pretendia levar a música de qualidade aos jovens estudantes. Contudo sentiu que embora tivesse aprendido muito e várias coisas extremamente relevantes com o grande mestre, não havia evoluído mais em seu intento de conhecer a fundo a estrutura harmônica principalmente do Jazz e da Bossa-Nova.

2.4 O encontro com Victor Assis Brasil

Parou então com suas aulas de violão erudito e saiu à procura de quem o pudesse orientar na música popular. Queria aperfeiçoar-se sobretudo na harmonização, sua grande paixão na Música. Quando professor em cursos vestibulares costumava nas aulas de sábado levar seu violão e tocar com os alunos. Num desses sábados, conheceu Paulo Assis Brasil, irmão de Victor e que tocava flauta transversa. Foi o início de uma grande amizade, Paulo ficou fã de Renato e passaram a tocar todos os finais de semana juntos, junto com mais um amigo de Paulo, José Rocha de Oliveira, o Juca, que tocava harmônica e flauta transversa. Os três tornaram-se grandes amigos. Discutiam frequentemente sobre seus problemas de aprendizado musical e Paulo falou que seu irmão estava dando aulas particulares. Foi um capítulo à parte em sua vida. Na primeira aula com Victor, Renato logo percebeu que aquele era o caminho. Conheceu o método da Berklee³ e a harmonia funcional. Renato teve três aulas com Victor e sentiu-se grandemente estimulado. Tudo seguiria seu curso normal se Victor não falecesse repentinamente de mal desconhecido, antes da que seria a sua quarta aula. Renato ficou muito triste com tal fato e desanimou mais uma vez, pois como poderia achar outro professor com tais conhecimentos? Mas a idéia de achar alguém com tal espécie de formação ficou registrada em sua mente. Prosseguia em sua procura, até que finalmente encontrou em um livro o nome de Ian Guest. Já havia comprado um método de Jazz de Koellreuter, mas não possuía conhecimentos suficientes para compreender os assuntos ali abordados. Tocando em shows aqui e ali reencontrou a querida amiga Célia Vaz, que conhecera anos atrás na casa de Aloísio Porto Carreiro, importante pólo cultural que funcionava na Rua Jaceguai 27, na Tijuca, frequentado por jovens e talentosos compositores, músicos e produtores que hoje se inserem na cena cultural brasileira como

³ *Berklee College of Music*, tradicional faculdade de música localizada em Boston, nos Estados Unidos.

Gonzaguinha, Aldir Blanc, Ivan Lins, Lucinha Lins, Marcio Proença, o duo Les Étoiles (atualmente na França), Angela Leal, hoje à frente do Teatro Rival, Maria Carmen Barbosa, parceira de Miguel Falabella em vários textos teatrais e muitos outros poetas e músicos que iam até lá respirar ares menos opressores que os impostos pela ditadura militar naqueles difíceis anos em nosso país.

Resolveu estudar com Célia Vaz após obter a informação de que ela também havia se formado pela Universidade de Berklee. Além de excelente musicista e compositora, Célia era também uma ótima professora. Com ela Renato aprendeu os elementos básicos da harmonia funcional aplicada à música popular. Na mesma época havia chegado do GIT, Guitar Institute of Technology, prestigiado curso livre para guitarristas nos EUA, o guitarrista Nelson Faria. Ocorre que Nelson é seu primo em segundo grau – sua mãe era prima em primeiro grau da mãe de Nelson. Um episódio engraçado então aconteceu na casa dos pais de Renato. Sua avó havia lhe falado que havia um primo que “tocava violão” e que iria visitá-la. Sugeriu que os irmãos se encontrassem com o jovem músico. A mãe de Nelson falara a mesma coisa. Os irmãos pensaram que iriam encontrar um garoto roqueiro tocando três acordes e por sua vez Nelson achou que iria encontrar dois tios “coroas” tocando seresta. Foi um encontro memorável. Tocaram os três por horas, e ao final a amizade estava estabelecida. Antonio Carlos resolveu estudar improvisação com Nelson. Renato sucedeu-o logo depois, mas devido à relação de amizade, as aulas acabavam virando “jam sessions”. Até que um dia soube que o curso de Ian Guest ficava na Cinelândia, em cima do popular bar Amarelinho. Renato já ouvira falar muito bem do curso, e decidira que quando voltasse a estudar música, haveria de ser ali. Então foi até lá e descobriu que o curso havia se mudado para a rua da Candelária, para um prédio antigo, com um elevador pequeno de porta pantográfica, de ar bem europeu. A partir daí inicia-se um capítulo importante e decisivo de sua formação, que abordaremos logo a seguir.

CAPÍTULO 3 - O MÉTODO

3.1 – Como surgiu a idéia

O propósito deste capítulo é mostrar como Renato chegou a um método de ensino de formação de acordes no violão. Como já foi dito, ele só passou a dar aulas - inicialmente em sua residência - quando sentiu que possuía conhecimentos teóricos para tal. Isto aconteceu paralelamente à sua entrada no CIGAM (sigla de Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical). No próprio CIGAM Renato começou como aluno, cursando Percepção e Harmonia desde os níveis elementares. Após realização de teste de nivelamento, Ian Guest sugeriu que Renato ingressasse no terceiro nível de Harmonia, por considerar que ele, em função dos conhecimentos não só de violão, como também de harmonia adquiridos anteriormente, pudesse não se adaptar ao nível elementar. Mas essa proposta foi prontamente recusada, pois ele desejava há tempos construir passo-a-passo uma sólida base teórica. Tinha sido autodidata a vida toda e como costuma dizer, “o autodidata é como um queijo suíço - cheio de buracos”. Quando estava no terceiro nível do curso de Harmonia, houve a necessidade de mais um professor de violão no CIGAM e Luiz de Oliveira, secretário do curso, sugeriu seu nome a Ian Guest. Nesta altura, Renato já queria dar aulas de Harmonia também, e assim, tornou-se professor de violão e Harmonia I, enquanto cursava a Harmonia III. Mas o que isto tem a ver com a construção de seu método?

Em função de sua formação em matemática e de seu trabalho como professor de um dos assuntos mais detestados pelos alunos, Renato havia adquirido o hábito não só de aprofundar-se nos meandros das teorias, como também de criar métodos melhores e mais eficientes para despertar o interesse dos alunos e assim facilitar o aprendizado dos conteúdos a serem

ministrados. Já havia, enquanto professor de Matemática, criado uma maneira diferente de se definir o conceito matemático de função; demonstrado um teorema crucial da teoria dos números à sua maneira; escrito um pequeno livro sobre Geometria Analítica com demonstrações de sua própria criação. Foi então que, dando aulas de Harmonia, percebeu que os alunos tinham, não raro, muita dificuldade em montar os acordes no violão, principalmente aqueles alunos oriundos da música erudita, onde a leitura de cifras não é primordial. Mesmo entre aqueles que tocavam música popular, muitos faziam a construção do acorde procurando as notas no braço do instrumento. Já sabia desde seus tempos de autodidata que o violão era um “instrumento de um tom só” (parafraseando Flavio Paiva, também professor do CIGAM). A partir dessa dificuldade de seus alunos, Renato pensou em desenvolver uma maneira mais fácil de ensinar a montagem dos acordes no violão. É o que veremos a seguir.

3.2 – A construção do método, seus princípios e aplicações

Renato sabia que o ponto crucial para o bom entendimento da formação de acordes é o estudo dos intervalos, pois os acordes nada mais são que uma série deles justapostos. Muitos de seus alunos tinham dificuldade em entender a formação dos acordes por não dominar plenamente os intervalos. Percebeu então que para elaborar um método eficiente de formação de acordes, o primeiro passo seria resolver esse problema. Puxou um pouco pela memória e se lembrou de um fato importante: quando estudou os modos gregos, percebeu que era muito incômodo escrevê-los em uma mesma pauta de tal forma que pudesse compará-los entre si. Teve a idéia então de dispor as sete notas em círculo. Sendo em número ímpar não seria possível dividir o círculo em ângulos centrais iguais. Mas parece que tudo conspirava a seu favor. Ora, como temos dois semitons na escala diatônica, lembrou-se que se a unidade fosse o semitom teríamos 12 intervalos iguais e a divisão de 360 por 12 dá 30. Veja a figura abaixo:

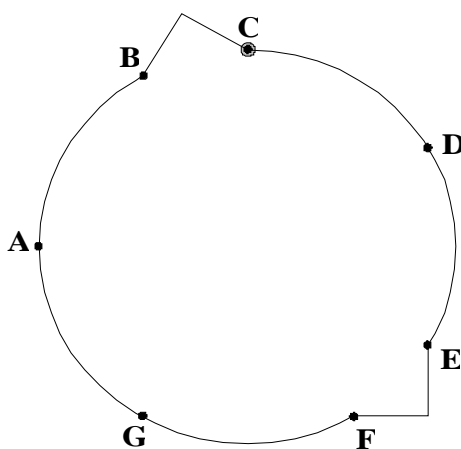


Figura 1 - o "Gatinho Modal".

Para ressaltar os semitons, ele “puxou para fora” as linhas, formando como que as orelhas de um gato. Para fazer uma brincadeira com seus alunos, todos adultos, apresentou o círculo modal como “o gatinho modal do Tio Nato”.

Ao invés de ter que decorar no pentagrama os semitons da escala, o aluno visualiza, no próprio círculo, onde estes se encontram. Através então de uma pequena tabela e utilizando-se do círculo, o aluno já é capaz de classificar os intervalos com as notas naturais da escala maior:

Segundas	são todas maiores, à exceção de E-F e B-C
Terças	são menores as que contiverem uma orelha e maiores as que não contiverem
Quartas	são justas as que contiverem uma orelha e diminuta a que não contiver (F-B)
Quintas	são justas as que contiverem uma orelha e diminuta a que contiver duas (B-F)
Sexas	são maiores as que contiverem uma orelha e menores as que contiverem duas
Sétimas	são maiores as que contiverem uma orelha e menores as que contiverem duas

A seguir, são ensinados os sinais de alteração, e o aluno começa a fazer exercícios para reconhecer e classificar os intervalos com notas com sustenidos e bemóis. As alterações também são ensinadas de forma visual, a partir da seguinte idéia:

Para melhor visualizar como funcionam os sustenidos e os bemóis, o professor utiliza a figura de uma seringa com dois êmbolos, sendo ambos capazes de se moverem, como mostra a figura abaixo.

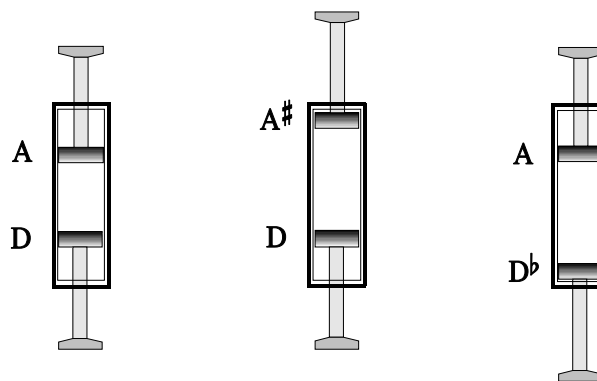


Figura 2 – Seringas com êmbolos duplos são utilizadas para a melhor compreensão dos acidentes.

Na figura acima, temos o intervalo inicial de quarta justa A-D. O aluno então é capaz de entender que sustentando a nota superior do intervalo, este aumenta de tamanho, tornando-se então uma quarta aumentada, ocorrendo o mesmo efeito se a nota inferior for bemolizada. São mostrados outros exemplos então abrangendo as outras possibilidades (intervalos de diferentes tamanhos, e também com outras notas como referência), como bemolizar a nota superior, sustenizar a inferior, assim como são feitos também exemplos com dobrado sustenido, bequadro e dobrado bemol.

Uma vez que o aluno já entende perfeitamente a utilização dos sinais de alteração, ele é estimulado a fazer exercícios de reconhecimento de intervalos, seguindo o seguinte roteiro:

Tomemos como exemplo o intervalo C-Ab. Primeiramente, o aluno vai raciocinar como se não houvesse nenhuma alteração em qualquer das notas, ou seja, vai primeiro classificar o intervalo C-A. Isso ele faz facilmente, pois pode até mesmo contar nos dedos para chegar a conclusão que se trata de uma sexta. Após ter feito isso, falta dizer então se esta sexta é maior ou menor. Recorrendo ao Gatinho Modal, ele visualiza que o intervalo C-A contém uma orelha apenas, e de acordo com a tabela, “sextas que contiverem uma orelha são maiores”. A esta altura, ele sabe então que C-A é uma sexta maior. Agora ele volta então a pensar no intervalo proposto

anteriormente, C-Ab. Ora, se C-A é uma sexta maior, qual seria então sua diferença para C-Ab? A nota superior, é claro, que possui um bemol. Eis que então ele agora aplica o raciocínio da seringa e percebe que, ao bemolizar a nota superior, o intervalo diminui de tamanho. E, com o auxílio visual da régua de intervalos (vide figura abaixo), também proposta pelo professor (essa régua também será bastante usada quando o aluno for montar os acordes), o aluno chega à conclusão que uma sexta maior que diminui de tamanho vira uma então uma sexta menor. Pronto, intervalo classificado! E com apelo mínimo à memorização, que é objetivo principal do método.

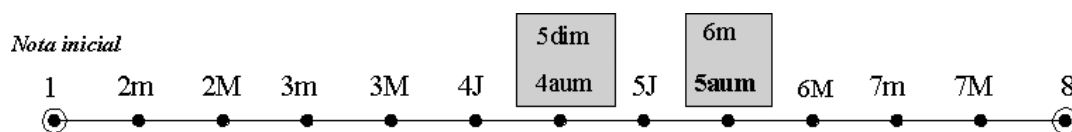


Figura 3 – Régua de intervalos.

São feitos vários exercícios, até que o aluno não tenha dúvidas em classificar os intervalos. Apesar de serem usados muitos elementos visuais para facilitar a aprendizagem, o aluno faz os exercícios também no pentagrama, para que se habitue a usá-lo, dada sua importância na pedagogia musical e também por seu uso indispensável na vida de qualquer músico que queira se aperfeiçoar ou se profissionalizar.

Utilizando-se dessa metodologia própria, Renato ensina rapidamente os intervalos a seus alunos.

Tendo resolvido um grande problema, o ensino dos intervalos, voltou então à questão da montagem dos acordes no violão.

Refletindo muito sobre o assunto, resolveu partir da própria afinação do instrumento. Ora, sendo este afinado em quartas justas (com exceção da terceira corda para a segunda, onde se tem um intervalo de terça maior), desenhou-as então no braço do instrumento⁴.

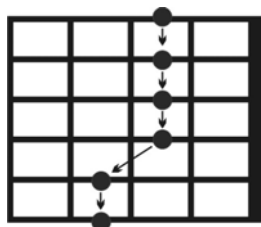


Figura 4 - visualização dos intervalos de quarta justa no braço do violão.

Uma vez que a esta altura o aluno já sabe classificar os intervalos, fica fácil, com a ajuda da régua de intervalos, deduzir as quintas justas e as terças maiores ou menores visualmente, no braço do violão, como exemplificado abaixo, tomando por base a sexta corda:

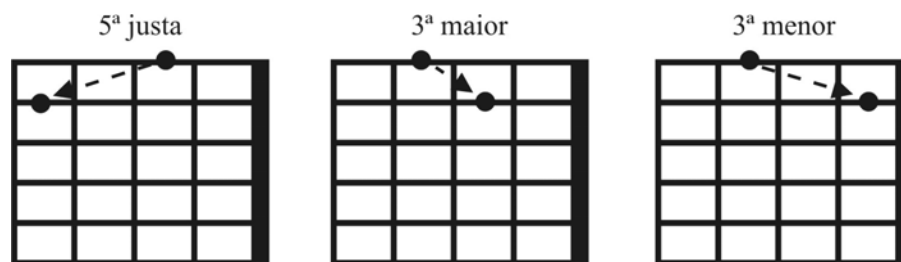


Figura 5 – Exemplos de intervalos deduzidos a partir da quarta justa, com base na sexta corda.

Isto servia muito bem para cordas contíguas. Mas como proceder quando o intervalo se apresentasse em cordas mais distantes? Pensou inicialmente em “somar as quartas”, mas logo percebeu que isso implicaria em memorizar uma tabela, o que seria contraproducente, pois seria

⁴ As figuras que são aqui apresentadas são representações do braço do violão visto de frente, no seguinte sentido: o corpo ficaria à esquerda do observador, enquanto a cabeça se apresentaria à direita deste.

pior do que procurar as notas no braço. Mergulhado nessas reflexões, rapidamente percebeu algo mágico! Poderia usar a inversão de intervalos para deduzir as oitavas no instrumento. Ora, dois intervalos inversos somados - e aí teve ele que definir a soma de intervalos - resultavam visualmente numa oitava. Além disto, reparou que os intervalos de quarta e quinta justas, e também o trítono (cuja inversão resulta no próprio trítono) eram os que mais interessavam, uma vez que facilmente eram obtidos a partir das quartas, de forma que não representavam dificuldade alguma para memorização por parte do aluno.

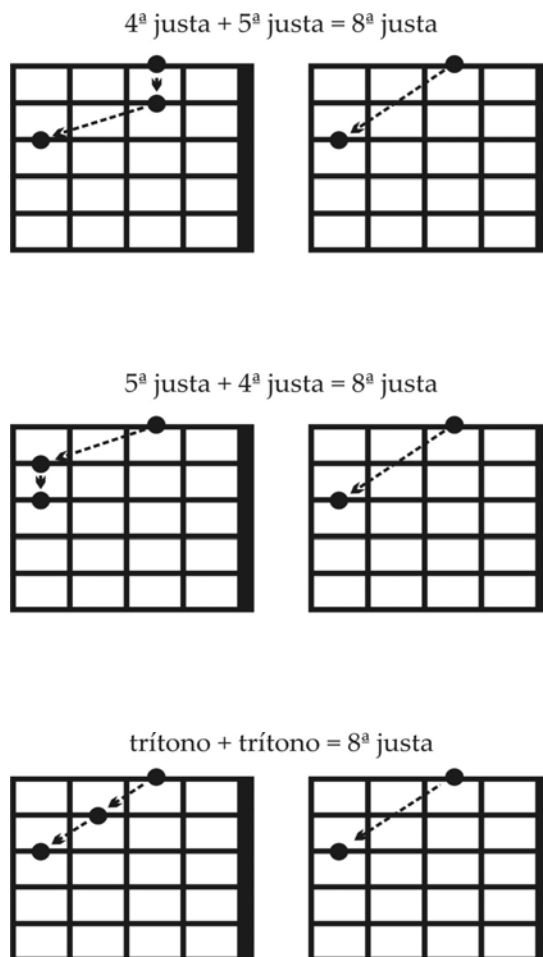


Figura 6 – Exemplos de soma de intervalos com base na sexta corda.

Estava então definida a “soma de intervalos” como a operação que **toma** dois intervalos tais que **a extremidade superior de um seja a inferior do outro** e os adiciona de modo a obter um terceiro que tem origem na origem do primeiro e extremidade na extremidade do segundo. Ficava definida uma operação vetorial, mas isto não seria passado ao aluno desta forma, pois exigiria uma série de saberes em matemática que obviamente, não seriam compartilhados por todos os alunos, advindos de diferentes realidades educacionais. Por mais que possa parecer complicado no papel, essa operação era totalmente visual e permitia ao aluno reconhecer qualquer intervalo no braço do violão com grande rapidez.

Vejam os um exemplo, para ilustrar o funcionamento da soma de intervalos. Digamos que o aluno queira identificar o seguinte intervalo no braço do violão:

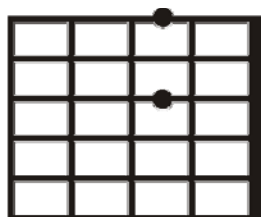


Figura 7 – Exemplo de intervalo a ser classificado pelo aluno.

Como o intervalo não se apresenta em cordas contíguas, ele deve usar os elementos que já conhece para partir da nota base, na sexta corda, e chegar próximo à outra nota do intervalo, na quarta corda. Ele pode então somar uma quinta justa com uma quarta justa e assim obter uma oitava:

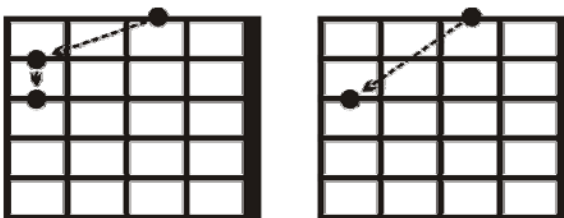


Figura 8 – Primeiro passo: obtendo a 8ª através da soma de intervalos.

A partir da oitava, ele então deduz facilmente que o intervalo que queria classificar é uma sétima menor, pois a diferença entre as duas notas é de um tom, ou duas casas no braço do violão.

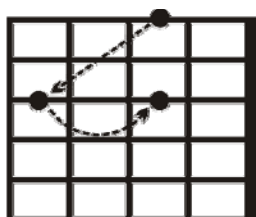


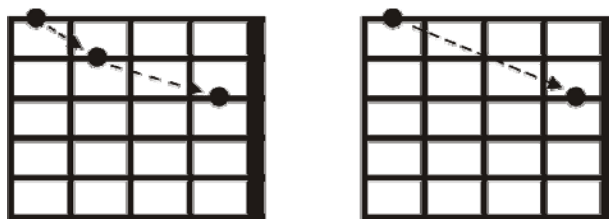
Figura 9 – A partir da 8ª, obtém-se a 7ª menor.

Como bom matemático, Renato fundamentou então o método baseado em alguns princípios, a saber:

- **Princípio Fundamental** : A soma de dois intervalos inversos produz a oitava.
- **Corolário 1** : 4ª justa + 5ª justa = 5ª justa + 4ª justa = 8ª justa.
- **Corolário 2** : trítono + trítono = 8ª justa.

Mas observou ainda que a soma **3ª maior + 3ª menor = 5ª justa** podia facilitar a construção dos acordes ainda mais. Como não era decorrente do Princípio Fundamental, denominou-o então

- Princípio Adicional 1 : 3ª maior + 3ª menor = 5ª Justa



**Figura 10 – Princípio adicional 1, tendo como base a sexta corda.
O mesmo visual se repete na quinta e quarta cordas.**

Assim já seria possível montar os acordes básicos que ele denominou “para a direita”⁵, que são os acordes onde os dedos da mão esquerda ficam todos posicionados da esquerda para a direita no braço do violão, no sentido do braço para o corpo. O aluno então constrói, somando os intervalos, a tríade maior, que servirá de base para todos as outras qualidades de acordes. Vejamos através da figura a seguir como ele obtém, a partir da soma de intervalos, a tríade maior, com a fundamental na sexta corda, passo a passo:

⁵ Devo lembrar ao leitor que como o braço do violão aqui é representado de frente para o observador, os chamados “acordes para a direita”, aparecem representados espelhados, isto é, para o lado esquerdo, o lado inverso. O mesmo ocorre com os acordes “para a esquerda”, que são apresentados aqui graficamente para a direita.

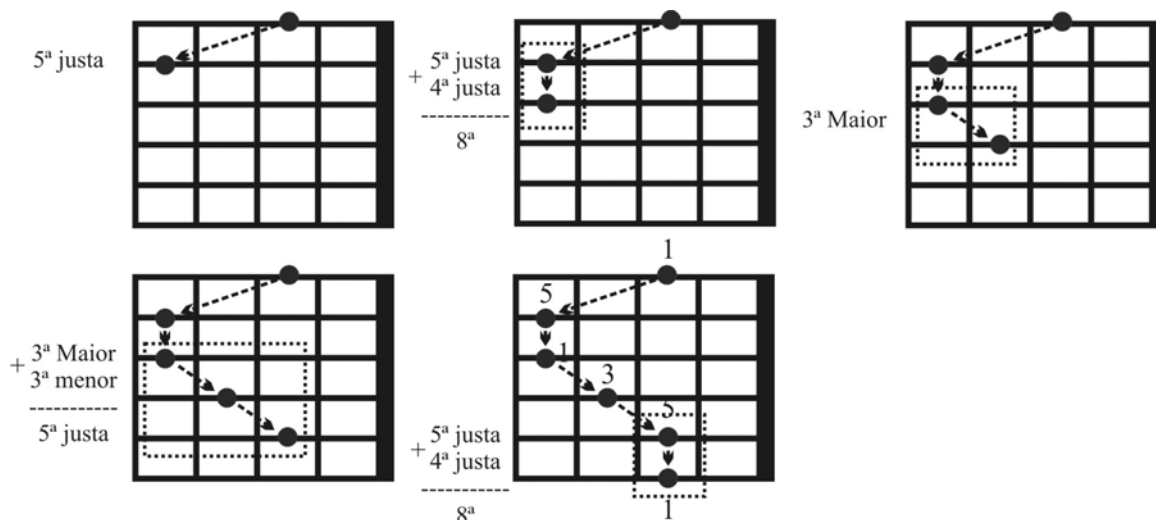


Figura 11 – Construção de uma tríade maior utilizando os princípios de soma de intervalos.

O interessante dessa construção passo a passo é que dessa forma, o aluno sabe o que cada nota naquele desenho que ele montou representa em relação ao acorde. A tríade maior é então, como diz Renato, a “matriarca” dos acordes, pois a partir dela, é possível se obter todos os quatro tipos de tríades e sete tipos de tétrades, uma vez que o estudante saiba as “fórmulas” dos acordes. As fórmulas são sínteses da estrutura dos acordes e são usadas da seguinte forma: ao invés de pensar no tradicional empilhamento de terças, o aluno pensa em cada nota do acorde em relação à nota fundamental. Então a tríade maior é o conjunto de sua fundamental, mais uma terça maior e uma quinta justa a partir desta fundamental. Renato sintetiza esse conjunto atribuindo números às notas desse conjunto, gerando nesse caso, a fórmula 1, 3, 5. Por sua vez a tríade menor é identificada pelos símbolos 1, b3, 5, onde b3 significa terça menor. O mesmo esquema é aplicado aos outros tipos de tríades e também às tétrades. Como já foi dito antes, uma vez que o aluno sabe o que cada nota naquele desenho de acorde representa, basta então associar o resultado visual do acorde às fórmulas para obter qualquer tipo de acorde.

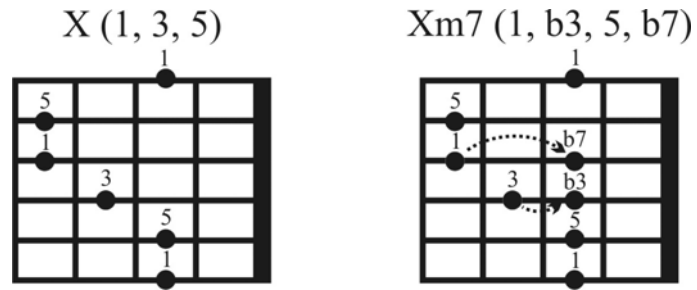


Figura 12 – Usando-se a tríade maior como modelo, obtém-se qualquer tipo de acorde.

Vejamos outro exemplo, desta vez com a fundamental do acorde na quinta corda:

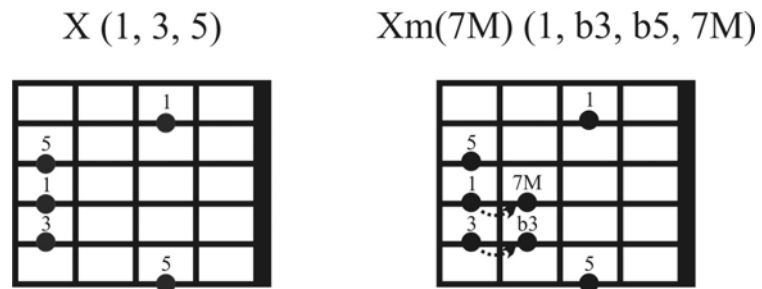


Figura 13 – Outro exemplo, partindo da tríade maior com a fundamental na quinta corda.

Restava então montar os “para a esquerda”, e através dos princípios já demonstrados, não seria difícil fazê-lo:

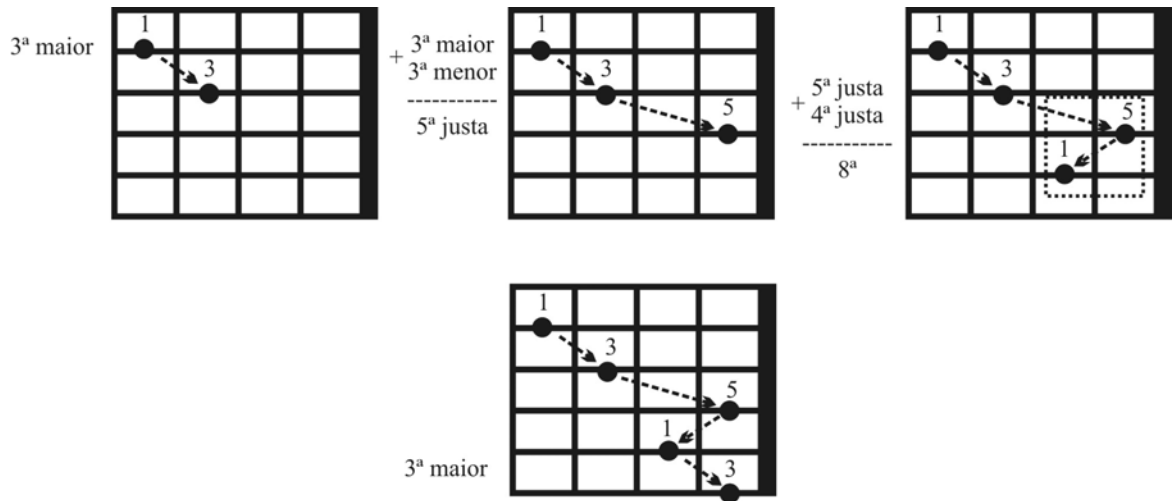


Figura 14 – Acorde com fundamental na quinta corda, realizado “para a esquerda”.

Por fim, o último princípio elaborado por Renato foi a decomposição da oitava em três parcelas iguais. Segundo este princípio, **3ª maior + 3ª maior + 3ª maior = 7ª aumentada**. Como a 7ª aumentada é enarmônica da oitava, não haveria prejuízo em se dizer que **3ª maior + 3ª maior + 3ª maior = 8ª justa**.

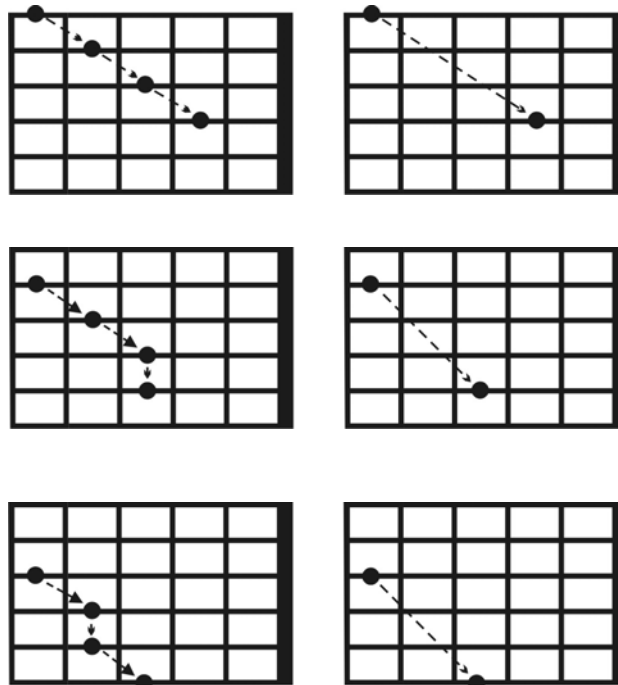


Figura 15 – Decomposição da oitava em 3 partes, na sexta, quinta e quarta cordas.

Através desse último princípio adicional, localizam-se as oitavas para a esquerda. Isso permite ao aluno obter os intervalos para este lado, assim como o fazia para a direita. Dessa forma, fica agora o braço do violão mapeado tanto à direita quanto à esquerda da nota fundamental do acorde, de modo que o aluno consegue de forma rápida e visual obter os intervalos que constituem o acorde que deseja montar, ou pode, dado um acorde desconhecido, reconhecer os intervalos que o formam, e assim classificá-lo.

Após dominar os princípios do método, que permitem que o aluno monte e classifique os acordes, Renato propõe seis modelos de tríades maiores, três para a direita, sendo cada um com a fundamental em um dos bordões, e três para a esquerda, também com as três opções de fundamental na sexta, quinta e quarta cordas. Neste ponto, o aluno já domina as operações visuais de obtenção de intervalos, dessa forma a utilização dos modelos agiliza bastante a obtenção de novos acordes. Veja os modelos na figura abaixo:

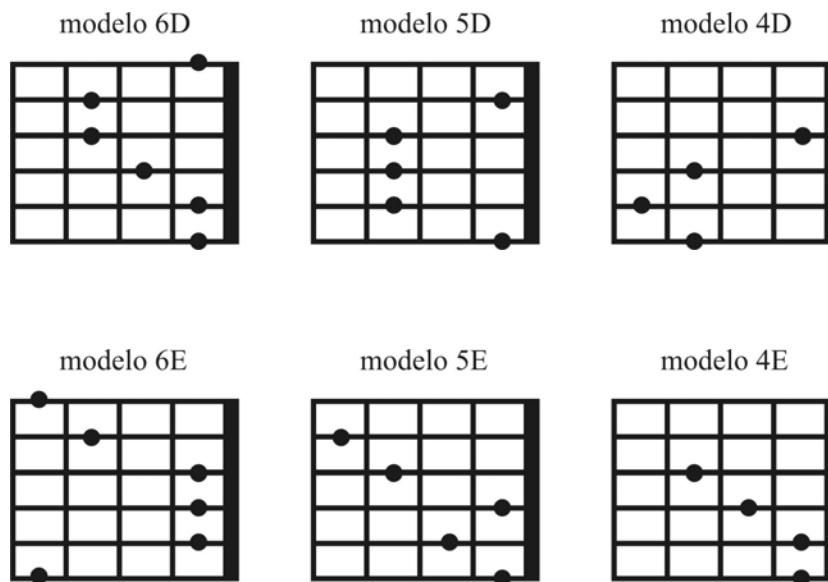


Figura 16 – Modelos base para a montagem de acordes.

O modelo 4E é na verdade, um subproduto do modelo 6D, mas por fornecer alternativas importantes aos acordes com a fundamental na quarta corda, muito usados pelos guitarristas, foi incluído no conjunto de modelos.

Um fator importante a ser ressaltado é a seqüência em que são apresentados os acordes. Ela é um fator decisivo no método. Eis a seqüência como são construídos os acordes :

Acordes com terça maior	Acordes com terça menor
X >> X7M >> X7 >> X6	Xm >> Xm(7M) >> Xm7 >> Xm6 >> Xm7(b5) >> X°

Isso facilita a obtenção de todas as tétrades a partir da tríade maior e da menor, além de formarem clichês harmônicos muito usados na prática. Assim, em cada modelo, o aluno ‘anda com a oitava’ ou seja, a decresce de forma a ir obtendo os diferentes tipos de tríades e tétrades, e isto se mantém qualquer que seja o modelo utilizado.

O que acabei de apresentar aqui foi uma breve descrição de como foi construído e como funciona o método de Renato. Na verdade, há muito mais o que mostrar, pois o método é mais abrangente do que pude demonstrar neste momento. Há ainda os acordes com tensões, inversões e outros assuntos que tornariam muito extenso este trabalho. Mas creio que o que foi exposto aqui seja o suficiente para a compreensão seu funcionamento.

3.3 – Considerações sobre o método

Assim como meu pai, também sou violonista e guitarrista, e como todo instrumentista, seja por prazer ou força das circunstâncias, sou professor de violão e guitarra. Acontece que dou aulas já há bastante tempo, muito antes de iniciar o curso de Licenciatura em Música na UNIRIO, o qual concluo elaborando esta monografia.

Sem aulas de Processos de musicalização, nem de Psicologia da aprendizagem lá ia eu dar as minhas aulas, tirando da minha prática e das minhas experiências anteriores como aluno, uma metodologia de ensino, esperando que funcionasse com meus alunos. Acontece que no decorrer deste processo, tive a oportunidade de observar meu pai dando aulas e de conviver com seus alunos, sempre satisfeitos e motivados, o que me levou a querer conhecer um pouco mais a fundo seu método. O caso que mais me impressionou foi o de um garoto, que no auge de sua adolescência, chegou para aprender a tocar Rock. Renato então lhe disse que essa não era sua especialidade e que o indicaria a outro professor, só que o rapaz estava decidido a estudar com ele. Renato aceitou o desafio e como faz com todos os seus alunos, começou as aulas ensinando a formação de acordes ao jovem roqueiro. Eis que passado algum tempo, o rapaz não só havia aprendido a fazer os acordes, como tinha se interessado por outros estilos musicais, e hoje toca Samba como poucos. Depois desse episódio decisivo, aprendi o método, e com a permissão de Renato, passei a utilizá-lo com meus próprios alunos, e pude comprovar que ele realmente funciona.

Gostaria então de fazer uma exposição de suas principais características:

- a ênfase nos intervalos;
- o “Gatinho Modal”;
- a operação de “soma de intervalos”;

- O princípio fundamental, seus corolários e os princípios adicionais;
- a régua dos intervalos;
- a seqüência de formação das tétrades a partir do decrescimento da oitava nas tríades maior e menor.

É, em resumo, um método que aborda a formação dos acordes no violão explorando as características da afinação do instrumento, aproveitando ao máximo suas qualidades de “instrumento Kodály”, como Renato gosta de dizer. Não ousou dizer que este método seja melhor do que os outros que já foram publicados, pois acredito que no ensino de música, toda e qualquer contribuição é válida e necessária, uma vez que cada situação pedagógica apresenta suas particularidades e dificuldades. Mas posso afirmar com certeza, que se trata de uma forma completamente original de se abordar a formação de acordes no violão, e esse é sem dúvida, o grande mérito do método, assim como de seu criador. Que este trabalho então inspire críticas e sugestões, para que a curiosidade epistemológica seja sempre um meta para nós, professores de música.

CAPÍTULO 4 – UMA PEQUENA REFLEXÃO SOBRE A POSTURA DO PROFESSOR DE MÚSICA NO PROCESSO EDUCACIONAL

Realizar esse trabalho sobre a trajetória pedagógica de meu pai foi uma grande responsabilidade e ao mesmo tempo um grande prazer, pois foi uma oportunidade de saber um pouco mais de sua história e de divulgar mais um método de ensino de violão. Mas agora vejo que o resultado final não se resume apenas ao que acabei de mencionar. Enquanto produzia esse texto, surgiram-me algumas questões sobre o papel do professor de música sobre as quais eu gostaria de discorrer aqui.

Como mencionei no capítulo anterior, a grande motivação para a construção do método de Renato foi a deficiência que os violonistas tinham em entender intervalos e a formação dos acordes, e por conseguinte, a dificuldade de realizá-los rapidamente no braço do violão, competência fundamental para o instrumentista que toca música popular. O que imediatamente vem à tona a partir dessa experiência é uma questão que diz respeito não só aos professores de instrumento, mas de uma forma mais abrangente, a importância de nós, professores de música, em atuarmos não somente como transmissores de informações, mas também como produtores de conhecimento, no sentido de criar novas maneiras de ensinar, objetivando atender às necessidades de nossos alunos, que invariavelmente apresentam dificuldades quando se deparam com o ensino formal de música.

Para desempenharmos tal papel de forma eficaz, devemos ter a sensibilidade necessária para identificar as dificuldades dos alunos e assimilá-las ao processo pedagógico-musical, de forma que estas interajam e transformem esse processo, tornando-o então mais eficiente face à situação que se apresenta. Mas tal tarefa não é simples como possa parecer. Faz-se necessário um determinado tipo de postura a ser adotada pelo professor de música, radicalmente oposta à que

Santos (1993, apud Santos, p.157) chama de sedentária, “que é ‘desejo de evitar os riscos’, atitude de autodefesa, proteção frente à formação profissional deficiente”. Evitar riscos nesse caso, obviamente, é ater-se a metodologias já “consagradas”, sem nenhum compromisso de tentar – ou testar – novas possibilidades pedagógicas. Santos afirma ainda: “Defendo a formação de profissionais instrumentalizados o suficiente para se sentirem livres na prática de ensino... Instrumentalizados o suficiente para tomar decisões lúcidas”. E mais adiante,

“Prefiro a dúvida à certeza. Prefiro a inquietação à quietude imobilizante. Prefiro o compartilhar de experiências de ensino (naquilo que nos apresenta como desafios, impasses e conquistas) à dependência de um receituário de procedimentos a serem postos em prática, por professores e alunos”.

Portanto, o professor de música, dada a grande diversidade de situações pedagógicas que se lhe apresentam, deve fazer o máximo para se livrar do tal “sedentarismo”, e ter o espírito de um pesquisador, sempre buscando novas possibilidades pedagógicas. Malcom Tait (1992, apud Santiago, 1994, p.223) afirma que

“professores de música bem sucedidos desenvolvem muitas estratégias e estilos de modo a atender às necessidades variadas de seus alunos. Conseqüentemente, não existe um estilo melhor para ensinar música, mas, ao invés disso, um repertório de estratégias e uma variação de estilos de ensino.”

Mas para que possa desenvolver estratégias de ensino, é necessário que o professor esteja devidamente instrumentalizado para tal. Não é minha intenção discutir aqui as questões curriculares dos cursos de música nas universidades ou de qualquer outro tipo de curso de ensino musical. Isso seria por demais extenso e levaria o trabalho a outras direções. Pretendo ser mais abrangente, inclusive me dirigindo aos professores de música sem nenhuma formação tradicional, aqueles que tiram da prática suas metodologias de ensino.

A partir da trajetória pedagógica de Renato, destaco algumas características interessantes, que podem ajudar a esclarecer algumas de minhas considerações. A construção de seu método foi baseada em seus conhecimentos matemáticos, utilizando análise combinatória, vetores e o

método axiomático. Nesse caso, temos um belo exemplo onde a interdisciplinaridade aparece bem empregada, ou seja, a Matemática se une à Música dando sua contribuição através da lógica, gerando uma nova forma de se ensinar a formação de acordes no violão, eliminando muito da memorização que se faz necessária, tornando o assunto mais fácil. Assim como a Matemática, outras áreas podem ser de grande ajuda, como a Psicologia, largamente utilizada na musicalização infantil, por exemplo. Nós professores devemos ter em mente então que não somos uma ilha de conhecimentos musicais, e que podemos – eu arriscaria dizer devemos – buscar em outras áreas de conhecimento informações que sejam relevantes, e que de qualquer forma que seja, facilitem o processo de ensino musical. Tenho ainda em mente outro exemplo vivido por mim, que ilustra ainda mais o que quero dizer. Quando era aluno de Prática de regência coral na Unirio, o professor Júlio Moretzsohn, para facilitar a compreensão da postura do regente, usou como referência um documentário que havia assistido num canal de TV a cabo. Pedi a ele então que relembresse essa aula, e então transcrevo suas palavras:

“(...) falei de um documentário inglês da BBC, que tratava do funcionamento do cérebro e do que os pesquisadores chamam de neurônios espelho, que nos permite ter um pouco da sensação física ao observarmos alguém fazendo um esforço físico. Ou que nos leva a imitar inconscientemente a postura física de uma pessoa com a qual travamos um contato social e com a qual temos afinidades. No caso do documentário era mostrado o esforço físico de um remador. Ao observá-lo, é como se estivéssemos remando junto com ele. Esta capacidade do cérebro nos faz perceber e avaliar esse esforço físico de outra pessoa. Posteriormente, o documentário mostrava ainda, diversos entrevistadores que procuravam estabelecer uma afinidade com seus entrevistados. Aos poucos os entrevistados iam assumindo a postura física de quem estava entrevistando, como por exemplo, cruzando uma perna ou coçando a cabeça, etc. Eu relacionei com a preocupação que o maestro deve ter com sua postura, pois ela influencia diretamente a postura do cantor que nos observa durante um ensaio ou concerto. Ela deve ser ativa, mas não rígida (...).” (depoimento concedido ao autor por email, em juho de 2006)

É importante ressaltar que o professor, à época que assistiu ao documentário, não o fez no intuito específico de buscar recursos que o ajudassem nas suas aulas. A oportunidade surgiu

espontaneamente, fruto da consciência que o professor tem em relação às dificuldades que enfrenta ao ensinar regência, que não são resolvidas na sua totalidade pelos diversos livros já publicados sobre o assunto. Da mesma forma, seja qual a área de educação musical em que atuamos, não existem fórmulas, livros ou métodos que nos garantam o sucesso como professores. Daí a importância de estarmos abertos à interdisciplinaridade, de forma a estar aparelhados o suficiente para lidar com as nossas próprias deficiências como educadores. Uma vez que também fomos alunos um dia, carregamos conosco modelos de nossos professores que, por muitas vezes nos permitimos repetir, por achar que, se funcionou conosco, vai funcionar com nossos alunos. Destaco as palavras de Abramovich (1998), em seu excelente artigo “Senhores professores, não peçam mais a receita”

“Que cada um encontre seu caminho, o reformule quantas vezes precisar e quiser, durante a sua trajetória professoral. Educação acontece na vivência pessoal, na descoberta em cada aula, junto com um determinado grupo de alunos. E, se com o mesmo condutor, muitas vezes não funciona com outro grupo, como poderá ser vivo e verdadeiro o que veio da experiência de outro educador??”

Não devemos, portanto, somente pedir receitas ou segui-las, mas sim criar outras novas que sejam adicionadas ao grande livro da educação musical, para que sejam compartilhadas por outros professores, que por sua vez também podem e devem dar suas contribuições. Espero então que este trabalho seja mais uma dessas pequenas contribuições no complexo universo da educação musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, descrevi a trajetória pedagógica de Renato Alvim, iniciando pela sua formação musical e descrevendo sua formação acadêmica, a graduação em Matemática e seu período como professor da matéria, durante quinze anos, até que a Música falou mais alto e ele fez então a opção por ser músico e professor de música.

Como professor de música, sua contribuição ao ensino do violão veio através de um método de formação de acordes, elaborado a partir das deficiências que ele identificou em muitos de seus alunos, que procuravam as notas no braço do instrumento, não sendo capazes de ler cifras com proficiência. Renato construiu o método utilizando-se de seus conhecimentos matemáticos, procurando utilizar elementos que tornassem a tarefa de montar os acordes algo primordialmente lógico e visual, uma vez que a memorização proposta pelos outros métodos se apresentava como um obstáculo à aprendizagem da montagem dos acordes por parte dos alunos de violão.

O fato de Renato ter sido professor de Matemática e ter utilizado seus conhecimentos para criar seu método acabou levando a uma pequena reflexão sobre a atuação do professor de música, no sentido deste se estender além dos limites do mero transmissor de informações, sendo capaz de criar novas formas de ensino quando os métodos já consagrados não se mostrarem totalmente eficazes. Mostro então que a interdisciplinaridade pode ser mais uma ferramenta para viabilizar esta atuação criadora do professor, que pode buscar em outras áreas de conhecimento subsídios que facilitem o processo pedagógico musical.

Espero que esse trabalho seja uma pequena contribuição não só ao ensino do violão, mas que também, a partir da breve reflexão que apresentei aqui se apresentem outras, uma vez que o universo pedagógico musical é bastante amplo e complexo. Através da história de um professor de música que vem atuando já há alguns anos podemos avaliar erros e acertos, e considerar

questões que nos faça melhorar como professores, pois acredito que o compartilhar de experiências seja um dos principais meios para se construir um ensino de qualidade, principalmente no que se refere à educação musical, onde ainda temos muito o que pesquisar e aprender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVICH, Fanny. Senhores Professores, não peçam mais a receita! *Fazendo Artes* – Revista da Fundação Nacional de Arte, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, n. 13, p. 12-14, 1998.

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto/Secretaria do Ensino Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais - Matemática*, 1997

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade - a História e as histórias da Bossa-Nova*. Companhia das Letras, 1990, São Paulo.

SANTIAGO, Diana. Processos da Educação Musical Instrumental. III Encontro Anual da Abem. *Anais...*, Salvador, 1994, p. 215-231.

SANTOS, R. M. S. . A Pesquisa no Ensino da Música. V Encontro Anual da ABEM / V Simpósio Paranaense de Ed. Musical. *Anais...* Londrina. Pesquisa em Música. Londrina : ABEM, 1996. v. 1. p. 145-169.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo*, Editora 34, 1999, São Paulo. Vol.2.