

UNI-RIO      CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ALUNO: LEANDRO MOTTA LIMA DE MARCONDES  
PROM III      PROF<sup>ª</sup>: REGINA MARCIA

O ENSINO DA HARMONIA APLICADO  
A UMA VIVÊNCIA DE MÚSICA POPULAR

## ÍNDICE:

1. INTRODUÇÃO .....	3
2. SITUAÇÃO PROBLEMA E OBJETIVO .....	5
3. A HARMONIA FUNCIONAL .....	6
4. HARMONIA FUNCIONAL "JAZZISTICA" E MÚSICA POPULAR. UNIÃO PERFEITA ? .....	8
5. FALHAS NA ABORDAGEM FUNCIONAL .....	10
6. O PEQUENO PROJETO .....	12
7. SISTEMATIZAÇÃO DE AULAS .....	15
8. CONCLUSÃO .....	19
BIBLIOGRAFIA .....	21

## 1. INTRODUÇÃO:

Quando comecei a fazer a cadeira "Processos de Musicalização" no curso de Licenciatura em Música da Universidade do Rio de Janeiro, já sabia que em seu terceiro e último período me depararia com esta famosa e até, de certa forma, temida monografia. Como a maioria dos alunos, a palavra monografia para mim representava o desconhecido que normalmente é encarado com apreensão e até receio do resultado. Permaneci com esta impressão até bem perto do momento em que realmente comecei a pensar sobre que tema iria me dedicar. Esta idéia de desconhecido temeroso foi mudando a medida que fui encarando de frente o fato de que, já que escolhido o tema, este tratava-se, nada mais nada menos, do relato e de discussões acerca de uma das experiências mais marcantes de minha "estrada" como professor de música. Isto, como este próprio embrião de projeto sugere, foi me dando uma idéia de funcionalidade imediata deste trabalho. Foi a partir daí, como defendo no decorrer desta, que a obrigação foi se transformando em prazer, tal como toda experiência educacional, para que tenha valor, deve proceder.

De início é de suma importância ressaltar que objetivo deste trabalho, ao menos neste estágio, é de fomentar a discussão sobre o tema geral educação, tendo como foco momentâneo o ensino da Harmonia aplicado à música popular, mantendo sempre em vista o binômio educação-prazer. No momento não posso fazer mais do que isto. Não tenho a pretensão de aqui criar um novo método para o ensino da harmonia aplicado à música popular; portanto no capítulo em que falo deste projeto, ainda em fase "super embrionária", já começo as minhas ressalvas pelo nome: Pequeno Projeto.

Voltando ao porquê da escolha deste tema de certa forma um pouco polêmico, posso dizer que o escolhi, na medida em que fui sentindo na pele o que tento questionar, de forma menos abrangente (mais enfocada no ensino da harmonia), neste trabalho. Será que o aluno, mesmo a nível universitário, tem a

obrigação de estabelecer sozinho as relações entre as diversas cadeiras de seu currículo; já que estas relações são necessárias para que haja um total aproveitamento deste currículo?

O problema vivenciado por mim e alguns colegas, chegou até ser comentado com alguns professores que encararam a discussão como enriquecedora. O fato é que para que estas relações sejam sugeridas durante o próprio decorrer de um curso, faz-se necessário que todos os professores estejam cientes do que ocorre nas outras aulas, para que assim possam começar a pensar onde devem ser inseridas estas relações, por menores que possam ser. E para que isto aconteça, há de haver reuniões periódicas para que os professores possam tomar conhecimento dos programas de seus colegas e combinar onde seriam suas intercessões. Indo mais longe, isto implicaria em uma carga horária maior, que por sua vez implicaria em melhores salários.

É aí, depois de instigar a "polêmica" - no melhor dos sentidos, que abstenho-me de continuar esta discussão a nível abrangente, ao menos neste trabalho. Mas que fique plantada esta "semente". Torço para que dê frutos.

## 2. SITUAÇÃO PROBLEMA E OBJETIVO:

Apesar de o Brasil ser um país com uma tradição tão grande no âmbito da música popular, infelizmente ainda não se pensou nem se agiu muito no sentido de elaborar uma forma, que não a informal, de se passar este conteúdo. Visto isso, a situação problema deste trabalho seria basicamente a distância metodológica existente entre o ensino da harmonia, tanto em instituições públicas como particulares, e os anseios do futuro profissional de música popular.

Este problema constitui uma especificação do todo problemático que é a constância do ensino em nosso país. Portanto tenho como objetivo desta monografia: o fomentar da discussão no sentido de se elaborar um processo de educação capaz de fazer com que o profissional da área de música popular, apreenda o conteúdo desta disciplina, sem que para isto seja sacrificada a espontaneidade de expressão imprescindível à composição nesta área.

Também devo destacar como objetivo o fazer com que aquele profissional adquira uma visão da harmonia como instrumento e condição *sine qua non* para o exercício da análise - não uma de parâmetros formais como aplicada à música erudita, mas aplicada ao universo da música popular - tendo nesta uma aliada imprescindível na fomentação de uma prática ou vivência musical necessária ao profissional desta área.

### 3. A HARMONIA FUNCIONAL:

Função, segundo Aurélio Buarque de Hollanda, 1975; constitui qualquer correspondência entre dois ou mais conjuntos. Portanto, de uma forma bastante abrangente, podemos encarar a Harmonia Funcional como aquela que prima por estabelecer uma visão definitivamente hierárquica da harmonia, no que diz respeito à relação dos acordes com um centro tonal, ou melhor, com o "habitante desse centro".

Já Marilena de Oliveira e J. Zula de Oliveira, 1978; afirmam que a Harmonia Funcional é assim denominada porque oferece condições de um estudo muito mais rápido, menos intelectualizado, mais próximo do sentimento artístico.

Para melhor entender as relações sugeridas pela visão funcional da harmonia, face às outras visões, podemos nos utilizar de uma comparação. A funcionalidade está para a harmonia assim como o método de solfejo por graus está para a percepção musical. Ou seja, quando estudamos solfejo denominando as notas não nos damos conta do que pode ser encarado como um dos pontos de suma importância no apuramento da percepção musical: a funcionalidade ou relação intervalar. Em entrevista coletiva concedida em 7 de novembro de 1994, às 14:50, no Centro de Letras e Artes da UNI-RIO; a professora Hermelinda afirmou que adota e sempre adotou este método em suas aulas de percepção devido ao efeito esclarecedor que este provocou-lhe durante sua formação. Portanto, tal como o solfejo por grau, a harmonia funcional prima pelo esclarecimento e não pelo escurecimento de todas as relações dentro do âmbito harmônico, e dessas com a bagagem musical do indivíduo.

No final deste último parágrafo foi mencionada a razão que talvez explique a escolha da visão funcional da harmonia, como principal corrente de análise harmônica utilizada e ensinada pelos profissionais de música popular: a fácil relação da Harmonia Funcional com a bagagem musical do indivíduo. Além de

reforçar o esclarecimento dos conceitos, esta relação atua também no sentido de despertar na pessoa que estuda o prazer de aprender, peça fundamental para o sucesso do aprendizado.

A Harmonia Funcional aplicada à música popular quanto ao seu fim possui o mesmo caráter que quando aplicada à música erudita. O que se diferencia nas duas releituras seria basicamente a nomenclatura. Para a visão popular o que interessa é a agilidade que esta proporciona no exercício da análise. O que por exemplo é feito às vezes instintivamente pelos jazzistas no exercício constante de sua técnica de improvisação, pode ser aprendido; e este aprendizado tem como pressuposto o conhecimento e o entendimento da visão funcional de harmonia.

O que procuro questionar no desenrolar desta monografia e pôr em pauta para discussão é o real valor do estudo da harmonia aplicada à música popular, e até que ponto a teorização demasiada desta, ou seja, uma abordagem equivocada deste conteúdo, pode afetar na formação de um profissional da área popular. Até que ponto é benéfica a influência destes pressupostos no ato da composição para música popular; até aonde são considerados ajuda ,a partir de onde podem vir a atrapalhar no que diz respeito à destruição da espontaneidade da obra?

#### 4. HARMONIA FUNCIONAL "JAZZISTICA" E MÚSICA POPULAR. UNIÃO PERFEITA?

Na minha ainda não tão grande estrada como educador de música, uma pequena experiência veio a me mostrar que todo e qualquer aprendizado só é feito de forma realmente valorosa e duradoura, se estiver relacionado com uma sensação de prazer proporcionada pelo material aprendido e discutido. Portanto uma pessoa começa a estudar violão, violino, saxofone, ou qualquer outro instrumento na medida que ela saiba a função deste estudo, e por sua vez tenha conhecimento da satisfação que esta habilidade poderá lhe trazer.

Tendo em vista este pressuposto, como convencer um músico popular, por exemplo, que toca seu instrumento com desenvoltura, a estudar uma coisa cujos benefícios a serem alcançados ele, por sí só, não seria capaz de contextualizar. É basicamente esta a razão deste questionamento. Poder achar um meio de mostrar para o aluno e atual ou futuro profissional de música as razões de se estudar harmonia, e até que ponto esta deve ser levada em consideração.

Podemos partir de um veredito dado por Marilena de Oliveira e J. Zula de Oliveira, 1978: "...mantida a "proporcionalidade" o estudo da harmonia deve ser tido como "meio" e não como fim.", para iniciar a discussão acerca do real valor do estudo da harmonia e sua aplicação no universo da música popular.

A Harmonia Funcional tem se mostrado, até então, como a principal visão harmônica adotada com a música popular. Esta escolha em parte se justifica pelo simples fato de, como a redundância já sujere, esta ser a visão mais funcional e usual do material harmônico; encaixando-se assim facilmente aos anseios do profissional de música popular. Mas será que não existem ressalvas a serem feitas quanto a esta relação?

Dorival Caymmi comentou, em uma entrevista informal, que o músico popular, tendo ele mesmo como exemplo, não deveria estudar harmonia, ao menos



no que se entende por estudo acadêmico. Paul McCartney, um dos mais brilhantes e bem sucedidos compositores da história da música popular de nosso tempo, afirma no documentário para TV "Put it there", 1990; que apesar de já ter estudado piano clássico e outros instrumentos mesmo depois de ter alcançado o reconhecimento mundial com os Beatles, nunca pensou em teorizar, através do estudo da harmonia, tudo aquilo que apreendeu durante anos e anos de convivência com a música e com músicos excepcionais como é o caso do produtor dos Beatles: George Martin. McCartney se disse receioso em perder a espontaneidade de composição que sempre foi uma tônica em sua música.

Visto estas críticas, quais seriam então os pontos pendentes e as soluções para um estudo de harmonia funcional aplicada à realidade da música popular?

A Harmonia Funcional, como já foi visto, é a que melhor se encaixa às necessidades do músico popular, mas ela, como todas as outras visões, no processo de assimilação, deve ser constantemente associada com a prática e, mais particularmente, com a bagagem do contexto cultural em que cada indivíduo ou grupo de indivíduos se encaixam. Outro ponto que, de certa forma não é explorado no ensino da chamada Harmonia Funcional "Jazzística" é que esta ainda está muito delimitada pelas práticas harmônicas deste estilo que por si só não encerra, de modo algum, a enorme gama de possibilidades que podemos dispor, por exemplo, na cultura musical brasileira. Os encadeamentos II \_ V, clichês do Jazz, não devem nem podem ser esquecidos ou abandonados; mas não podemos também deixar passar por despercebidos todas as possibilidades de colorido que o modalismo do nordeste, por exemplo, nos oferece.

Não posso deixar de registrar aqui a contribuição que o professor e pesquisador Hélio Sena me fez através de suas aulas de Oficina de Música. Estas serviram para mostrar-me o que, de cesta forma, eu já conhecia a nível prático: o universo da música modal. Através dessa apreciação tive a oportunidade de enxergar uma possibilidade mais concreta e funcional do que seria apreender o conceito de harmonia aplicada a um legado popular.

### 5. FALHAS NA ABORDAGEM FUNCIONAL:

Como já abordado no capítulo anterior, apesar da Harmonia Funcional "jazzística" ser a mais utilizada quando se trata de harmonia relacionada com o universo da música popular, alguns pontos, a meu ver, são desfavorecedores ao uso desta. Não que sua estrutura seja ruim, mas existem alguns pontos relacionados a ela que, na minha opinião, deveriam ser mudados e outros acrescentados.

Lidar com um legado harmônico-cultural regional, com o trabalho muitas vezes com o modalismo de uma determinada região, constitui um aliado de grande valor que pode além de ampliar a gama de conhecimento do aluno, determinar a existência de um fator imprescindível à estimulação de um bom aprendizado: o prazer que é derivado da racionalização de algo já apreendido através do legado cultural de cada um. É muito bom poder identificar a teoria com a prática já vivenciada.

A maior falha não está relacionada à abordagem funcional, mas sim ao jeito de se ensinar harmonia, principalmente quando se trata desta aplicada à música popular. Este processo deve ter como suporte imprescindível a prática instrumental de conjunto, de forma que estas duas atividades não possam ser dissociadas. De que serve o estudo da harmonia se não se pode aplica-lo na prática? Esta associação serve também para beneficiar o aluno no sentido de que algo fica caracterizado como de bem mais fácil assimilação quando já é aprendido relacionado com sua possibilidade de utilização imediata. O aluno ganha em sua relação com seu instrumento, com o todo do conjunto que participa tendo noções importantes dos outros instrumentos, e também na sua relação com a teoria sabendo relaciona-la com maior rapidez com a prática.

Ainda acerca desta associação da teoria com a prática em conjunto existe um ponto a ser ressaltado. O educador deve ter a capacidade de estabelecer um equilíbrio entre estas duas porções da aula. Pois caso isso não aconteça o

rendimento dos alunos pode vir a ser prejudicado. Se a parte prática for beneficiada o aluno corre o risco de disvirtua-la da parte teórica exposta em menos tempo. Não que não seja um benefício trabalhar-se a prática, sempre o é e sempre o será, mas a questão é que neste momento o indivíduo deve ser "induzido" a esta relação teórico-prática para que seja aproveitado o máximo nos dois âmbitos. Já por outro lado, se a parte teórica apresentar um destaque maior voltaremos à estaca zero deste trabalho de questionamento como se nunca tivesse existido.

Um trabalho como este apresenta um perfil mais favorável à escola de música particular, devido ao ainda que pequeno custo dos instrumentos destinados à aula de prática de conjunto. Mas isto não impede que as escolas públicas de música se utilizem deste projeto, visto que o custo não é exorbitante e a relação custo-benefício, ou seja, a funcionalidade para o aluno é muito grande.

Já que, como de previsto, possivelmente a priori seriam as escolas particulares de música as primeiras a se interessarem por este trabalho, fica aqui a sugestão de que se comece por elas; e, a medida que o trabalho mostre os frutos de sua funcionalidade, as escolas públicas ligadas ao ensino de música se interessem, e por consequência mostrem o seu interesse ao qualquer que seja seu organismo patrocinador. Portanto o perfil da instituição que poderia se interessar por um trabalho como este seria o das escolas de música em geral. Escolas estas que através deste trabalho poderiam aproximar-se finalmente da real razão de sua existência: "ensinar" a música através de seus meios relacionados de forma imediata com seu reespectivo fim - o fazer música.

## 6. O PEQUENO PROJETO:

Para justificar o título deste capítulo devo dizer que quando digo pequeno, não me refiro ao tamanho do projeto nem à intensidade de sua repercussão; muito pelo contrário, ali refiro-me à qualidade de esboço que este assume nesta monografia, como previsto na introdução.

A elaboração de um projeto como este não se deu, como até sugere o projeto em si, através de meras elocubrações teóricas de como deveria proceder num processo de aprendizado de uma matéria um tanto teórica como harmonia, sem que o aluno se desse conta disto. Esta idéia surgiu através de um convite recebido por mim e um amigo, também professor de música, para ensinar harmonia, numa escola de música chamada "Usina de Arte", localizada inicialmente na Usina e atualmente no Grajaú.

De início nos deparamos com o desafio de ensinar harmonia para turmas de faixas etárias tão heterogêneas - desde pré-adolescentes de 10 anos até adultos de mais de 25 anos - que nos sentimos um tanto perdidos, sem ao menos saber por onde começar. Foi aí que notamos a necessidade de encontrar um elemento que fosse capaz de aglutinar os interesses desse todo. Notamos então que a maioria dos que ali estavam não tinham nem noção do que era harmonia, muito menos dos benefícios que esta poderia trazer-lhes, porém um consenso entre eles era que todos queriam mesmo é tocar, pois isso era o que realmente dava-lhes prazer. Estava aí o "gancho" necessário para o entendimento por nós, professores, de que este seria com certeza o caminho mais acertado. Não sabíamos ainda o quão acertado este caminho poderia ser.

Começamos aí então a direcionar este binômio prático-teórico, sob a forma de aula de harmonia e prática de conjunto, sempre relacionando o conteúdo visto em uma com a prática da outra. A partir daí os alunos começaram a notar que além de entenderem melhor a "matéria" em si, agora tinham a capacidade de

compreender o verdadeiro porquê de se estudar harmonia.

A parte da liberdade criativa dos alunos também era trabalhada, no sentido de mostrar-lhes que tudo aquilo que estavam aprendendo não encerrava, de forma alguma, a infinita gama de possibilidades que tinham pela frente. O modalismo também foi caracterizado como uma possibilidade através da audição e execução conscientes de músicas de Luis Gonzaga, Dominginhos, e também Milton Nascimento. Até mesmo algumas possibilidades de uma estética atonal "popular" foi exposta, através, por exemplo, da peça "Five Percent of Nothing" de Bill Bruford do grupo de rock progressivo inglês "Yes". Mas, de certa forma, a aceitação desta realidade musical pelos alunos foi mais difícil devido a não identificação por eles desta em sua bagagem musical. Não se escuta Schoenberg no rádio nem na televisão, nem é todo mundo que tem pais ou avós que cantarolem canções de ninar atonais, não é?

Voltando agora às características gerais deste pequeno projeto, podemos dizer que em traços gerais este caracteriza-se, na base do possível, pela intercorrespondência do que seria a aula "teórica" com a parte prática. Porém existem alguns pontos a serem levados em consideração, como por exemplo a dosagem teórica durante a aula prática. Logicamente, em prol do atingimento do objetivo deste projeto, não podemos deixar de chamar a atenção do aluno durante a parte prática para os conceitos teóricos já racionalizados por ele; mas deve-se, no entanto, tomar-se o devido cuidado para que esta não se torne por fim uma aula teórica. O aluno deve seguir sua intuição musical, derivada de sua memória consciente e inconsciente, e adapta-la quando achar necessário aos conceitos agora interiorizados.

Foi pensando em todos estes pressupostos e estabelecendo todas estas ressalvas que ministramos estas aulas, tendo como único e maior objetivo o cumprimento deste processo de aprendizado, sem que fossem despertados traumas, sempre valorizando o ato de duvidar e questionar o que se ouve ou que se cria. Em arte não existe nem existirão jamais verdades absolutas, existem sim diferentes

estéticas que podemos ou não adotar e seguir.

## 7. SISTEMATIZAÇÃO DE AULAS:

Algumas aulas serão aqui sistematizadas com o intuito de esclarecer as dúvidas que possam haver a respeito do funcionamento deste idéia de projeto.

Seguem-se aqui alguns planos de aula simplificados do que seriam algumas aulas pertencentes a este projeto:

-Exemplo 1:

Assunto: A função Dominante.

Objetivos Específicos: Fazer com que o aluno compreenda a importância desta área funcional no universo tonal;

Reforçar o conceito de hierarquia tonal para o aluno, de forma que este se familiarize cada vez mais com a visão de funcionalidade na harmonia.

Fazer com que o aluno seja capaz de estabelecer uma relação imediata, depois de vistos os exemplos práticos durante a exposição do conteúdo, do aparecimento das dominantes e a sensação que isto provoca, durante a música a ser tocada por eles na outra parte desta mesma aula.

Conteúdo: Rápida visão histórica do surgimento deste forte elemento reforçador do sistema tonal; o conceito e a utilização prática do trítono; indução à introdução futura do conceito de dominantes secundárias.

Estratégia: Toco uma música de simples e de caráter explicitamente tonal, com a qual eles já estejam familiarizados em ouvir, ressaltando sempre as cadências. Depois desta execução pergunto a eles que pontos lhes chamaram a atenção e que sensação estes pontos (cadências) provocaram. Chamo o ponto de maior tensão dominante e o de repouso de tônica. A partir daí dou-lhes uma breve visão do surgimento do trítono na música ocidental.

Dividindo a turma em dois grupos, sugiro que, já que é conhecido o trítono, cada um dos grupos cante uma das notas desse intervalo e posteriormente peço que

eles tentem lembrar daquela outra sensação, a de repouso (relacionada à resolução - tônica), e "cantem esta lembrança". "Brincamos" mais um pouco com este intervalo e depois tocamos e cantamos novamente a música exposta no início da aula, agora de forma mais consciente.

Exemplifico no quadro a relação de quarta aumentada e sua resolução, inverto-a, resolvemos a inversão. Mostro a relação de quarta justa entre as fundamentais no encadeamento D - T escrevendo e posteriormente tocando estes encadeamentos em vários tons, instigando a sensação de modulação.

Partindo para a prática de conjunto cada um dos alunos pega seu instrumento, escrevo a harmonia no quadro, e depois de novamente tocarmos, desta vez juntos, vamos marcar na harmonia os pontos que detectarmos a presença do encadeamento D - T. Seguimos tocando e, como sempre, discutindo o arranjo que melhor se adapta à intenção e ao estilo.

Agora sugiro, sem explicar o que fazemos, que durante o arranjo modulemos para um outro tom via dominante, e instigo-lhes a perceber a importância da dominante neste processo.

No fim, mesmo que o arranjo ainda não esteja todo ensaiado, gravamos ao menos uma parte dele para que os alunos possam depois escutar e se auto avaliarem quanto a seu desempenho tanto individual quanto coletivo.

Obs.: A duração estipulada para esta aula é de duas horas, aproximadamente uma hora para cada parte.

Recursos Utilizados: Instrumentos, amplificadores, gravador, fita cassete, quadro negro e giz.

Exemplo 2:

Assunto: Os Acordes Relativos e Antirelativos.

Objetivos específicos: Fazer com que o aluno compreenda que, apesar de o sistema tonal "girar" em torno das três forças fundamentais - Tônica,

Dominante e Subdominante; existem muito mais de um acorde por cada



uma destas áreas;

Capacitar o aluno a realizar rearmonizações com estes acordes.

Conteúdo: O VI, II, III e VII graus, sua semelhança com as funções principais e sua utilização; e alguns clichês harmônicos que se utilizam destes acordes.

Estratégia: Toco a canção "No woman no cry" de Bob Marley, regravada por Gilberto Gil, cuja harmonia se resume apenas ao clichê I - V - VI - IV, e depois de cantarmos peço aos alunos que reconheçam os acordes (eles já estão familiarizados com as três funções principais) de sua harmonia em dó maior. Provavelmente não saberão explicar a existência do terceiro acorde, e é a partir daí que começo a instigar-lhes, tocando o primeiro e o terceiro acordes, a reconhecer a semelhança existente entre estes. Depois substituo o IV pelo II, repetindo o processo "interrogativo" do outro acorde, e ainda o V na segunda metade do quarto compasso, introduzindo o clichê II - V.

Neste momento vou ao quadro e escrevo a progressão, deixando em branco o terceiro compasso. Lembrando-lhes da semelhança com o I, toco novamente os dois e depois escrevo suas notas fazendo-lhes reparar que, de três notas, duas são em comum entre os dois acordes. Chamo o VI de relativo e posteriormente estabeleço um paralelo, grau por grau, RELATIVO - TÔNICA - ANTIRELATIVO, sempre tomando o cuidado de tocar cada exemplo. Explico aí que já que estes acordes são tão semelhantes, são sucetiveis a permutação, ou seja, um pode servir de substituto para o outro. Relembro aí o momento em que troquei o IV pelo II, depois ainda acrescentando o V, e pergunto se agora alguém poderia me explicar porque o fiz. Digo-lhes que tanto a progressão I - V - VI - IV, como a pequena parte deste todo II - V, são clichês, e a partir daí mostro-lhes varias outras canções que também apresentam estas harmonias.

Passando para a parte prática, mostro-lhes uma outra música, com a harmonia não tão simples como a primeira explorada na aula mas uma grande possibilidade

de rearmonizações, uma canção de Lennon e McCartney: "Here there and everywhere", cuja harmonia da parte A, em sol maior, se resume a:

: G | Am | Bm | C :| F#m | B7 | F#m | B7 | Em | Am | Am7 | D7 :|  
 I II III IV II\_\_V II\_\_V > VI II II V >

Começamos então a toca-la, elaborando também um arranjo. Neste momento peço-lhes que substituam os acordes que acharem que podem ser substituídos para criarmos outras possibilidades de harmonização. Uma possibilidade virtual poderia ser:

: G | C | Bm | Am :| F#m | B7 | A | B7 | Em | C | Am7 | D7 :|  
 I IV III II II\_\_V II\_\_V > VI IV II\_\_V >

A partir desse ponto tocamos ambas as possibilidades, e posteriormente a música toda sempre se preocupando com o arranjo. Por fim gravamos ao menos a parte A em suas duas versões para que possam ser comparadas, e suas rearmonizações interiorizadas, tal como as sutis diferenças que estas mudanças produzem.

Obs.: Tal como no outro exemplo este também possui a duração estipulada de duas horas, uma para cada parte.

Recursos utilizados: Instrumentos, amplificadores, gravador, fita cassete, quadro negro e giz.

## 8. CONCLUSÃO:

Tendo então organizado as idéias deste que constitui um esboço de um projeto, sinto-me como se tivesse dado um passo numa direção certa. Como se tivesse dado um "empurrãozinho" no sentido de fomentar a discussão acerca de como ensinar para aquele que, na maioria das vezes, é o que aprende sem a necessidade de uma "escola": o músico popular.

A importância deste trabalho não está somente ligada a seu tema central - o ensino da Harmonia sob uma visão ligada à praticidade e simplicidade profunda da música - mas tem sim uma função muito mais abrangente. Esta função não está também somente ligada ao ensino da música, está ligada ao ensino de um modo geral, aí sim de forma realmente abrangente.

Devo reforçar como tônica deste pensamento a necessidade de se pensar na educação como um processo prazeroso, para que desta forma possa se transformar em algo realmente auto-suficiente, que possa esgotar todas as suas potencialidades. O uso da prática se faz então imprescindível à apreensão dos conceitos teóricos, tal como deve ser feito principalmente para indivíduos que possuam uma bagagem musical com o predomínio da linguagem popular.

Portanto através de um mecanismo de associação do teórico com o prático, e com a manutenção de algumas ressalvas enumeradas ao longo do trabalho, posso concluir que uma educação "acadêmica" voltada para o músico popular pode vir a ser viável. O maior perigo e receio destes profissionais seria o não desenvolvimento, ou ainda pior, a perda da espontaneidade imprescindível ao músico desta área.

Não que a formação somente através da prática seja condenável, muito pelo contrário. O fato é que se há a possibilidade de se aliar as duas coisas sem se provocar nenhum trauma ou perda, por que não tentar?

Num país tradicionalmente ligado à música popular como o Brasil, se faz

sim necessário um estudo mais substancial neste campo de ensino. Por que não formar profissionais desta área em nossas universidades, de forma realmente capaz de enfrentar um mercado competitivo? Por que não investir na formação destes nossos profissionais aqui, ao invés de forçá-los a terem de optar por uma especialização em outros países, onde, na maioria das vezes, a realidade encarada não se encaixa com a nossa?

A preocupação com a situação da educação em nosso país é mais que natural, é de suma importância, pois somente através dela se fará possível um maior esclarecimento da população, tornando esta capaz de questionar e ter voz ativa para poder reivindicar as mudanças que julgar necessárias e imprescindíveis.

## BIBLIOGRAFIA:

- Koellreutter, Hans Joaquim; "Harmonia Funcional - Introdução à Teoria das Funções Harmônicas",  
Editora Ricordi Brasileira S.A., 1986, São Paulo;
- Oliveira, Marilena de, e Oliveira, J. Zula de; "Harmonia Funcional",  
Editora Cultura Musical Ltda., 1978, São Paulo;
- Hindemith, Paul; "Curso Condensado de Harmonia Tradicional",  
tradução de Souza Lima;  
B. Schott's Soehne, Mainz, Deutschland,  
Edição autorizada para o Brasil a Irmãos Vitale Editores, São Paulo - Rio de Janeiro;
- Chediak, Almir; "Dicionário de Acordes Cifrados - Harmonia aplicada à Música Popular",  
Irmãos Vitale S.A. IND. COM., 1984, São Paulo - Rio de Janeiro;
- Faria, Nelson; "A Arte da Improvisação",  
Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 1991;
- Benevenuto, Sergio; "Apostila de Harmonia Funcional - Rio Música",
- Koellreutter, Hans Joaquim; "Terminologia de uma Nova Estética da Música",  
Editora Movimento, Segunda Edição, São Paulo, 1990;

- Freire, Paulo; "Pedagogia do Oprimido".