DOI 10.20504/opus2022.28.03

A música brasileira em materiais didáticos para violão: cânones e variações

Lucas Dantas Gaião
(Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB)

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
(Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB)

Resumo: O violão e a música brasileira são dois elementos que se cruzam no decorrer das suas histórias, com múltiplas e recíprocas influências. Tal relação tem sido fundamental na compreensão e construção de processos interpretativos, técnicos e de ensino e aprendizagem do instrumento. A partir disso, este trabalho discute como diferentes materiais didáticos destinados ao ensino de violão abordam o repertório de música brasileira. Para isso, analisamos seis materiais didáticos publicados no Brasil com foco no repertório utilizado em cada um deles, relacionando tal aspecto a outras características dos materiais e de seus autores. Assim, tomando como base metodológica uma pesquisa documental conduzida durante os anos de 2019 e 2020, tratamos cada material como fonte primária para as análises. A partir do processo analítico, constatamos que todos os materiais selecionados abordam o repertório de música brasileira e, portanto, coube a nós discutirmos e refletirmos sobre qual é o repertório brasileiro que se faz presente e como ele é trabalhado. A pesquisa mostrou que, apesar de esse repertório estar presente nos materiais, as diferentes faces do violão muitas vezes não são abordadas ou, ainda, algumas são menosprezadas em detrimento de outras. Também notamos que a música brasileira ainda é minoria nos materiais, principalmente quando falamos em violão solo. Diante disso, o trabalho destaca a necessidade de estruturação de um ensino de violão a partir do repertório de música brasileira, da iniciação a níveis mais avançados, buscando reconhecer e abordar diferentes concepções do instrumento.

Palavras-chave: Ensino de instrumentos musicais. Ensino de violão. Materiais didáticos. Música brasileira.

Brazilian music in teaching materials for guitar: canons and variations

Abstract: The acoustic guitar and Brazilian music are two elements that have consistently interacted throughout history, having multiple and reciprocal influences within each other. This relationship has been fundamental in understanding and building interpretive and technical aspects in music education processes. Therefore, this article debates how various teaching materials for acoustic guitar approach the Brazilian repertoire. Consequently, we analyzed six teaching materials published in Brazil by focusing on the repertoire and relating it to other characteristics of the materials and their authors. Therefore, based on documentary research conducted in 2019 and 2020, we approach each teaching material as a primary source for our analysis. Through this analysis, we found that each one of the materials selected provides pieces from the Brazilian repertoire. Therefore, we decided to debate and reflect on how this repertoire is presented. We found that, although the materials include pieces from the Brazilian repertoire, various aspects of the acoustic guitar were ignored. We also noticed that Brazilian music represents a minority of the musical content in these materials, especially regarding solo guitar. As a result, the study highlights the need for better structure for acoustic guitar teaching through Brazilian repertoire for all levels of learners, beginners to advanced, that seeks to acknowledge and address the different conceptions of the instrument.

Keywords: Teaching musical instruments. Guitar teaching. Teaching materials. Brazilian music.

GAIÃO, Lucas Dantas; RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. A música brasileira em materiais didáticos para violão: cânones e variações. *Opus*, v. 28, p. 1-21, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.03
Recebido em 31/3/2021, aprovado em 6/4/2022

A música brasileira e o violão são dois elementos bastante associados nos diversos contextos em que se inserem, uma vez que este instrumento se faz presente em diversos gêneros da nossa música, exercendo papéis variados. Um dos aspectos que pode ter influenciado tal conjuntura é a característica de versatilidade do instrumento, pois

> O violão é um instrumento de forte inserção em múltiplos campos de atuação musical. Está presente como acompanhante e solista tanto em práticas da "música popular" quanto em manifestações mais características da "música erudita" (QUEIROZ, 2010: 198).

Adicionalmente, é possível destacar as profundas relações que o instrumento apresenta com a construção de nossas identidades nacionais e latino-americanas ao longo da história, apresentando-se tanto como um artefato transversalizador de experiências culturais quanto como articulador de uma diversidade de dimensões socioculturais antagônicas e conflitantes (EID, 2012. TABORDA, 2011). Assim, desde as primeiras décadas do século XX, o violão foi um instrumento tanto marginalizado quanto fortemente utilizado na música erudita e popular, alcançando diversas classes sociais e variadas práticas como solista ou acompanhador (CASTAGNA; ANTUNES, 1994. LLANOS, 2016. TABORDA, 2011).

Para além de todo o desenvolvimento cultural envolvendo os circuitos de prática musical, a difusão de lojas de instrumentos e as crescentes práticas de gravação e difusão musical, entre outras, parte significativa da popularização do violão também se deve aos métodos e materiais que possibilitaram maior contato com sua literatura (TABORDA, 2011). Nessa conjuntura, destacamos aqui os materiais didáticos como importantes elementos na compreensão das relações entre o violão e a música brasileira.

O interesse por compreender as relações entre a música brasileira e os materiais didáticos no ensino de instrumentos musicais tem sido algo presente nos últimos estudos do campo da educação musical, como é possível notar nos trabalhos de Feitosa (2016), Terra (2014), entre outros. Esse conjunto de estudos tem apontado a manutenção de um cânone que privilegia a música de concerto europeia dos séculos XVI a XIX em detrimento da música brasileira em sua diversidade de expressões. Tomando como base tal perspectiva, este trabalho objetiva discutir de que modo materiais didáticos destinados ao ensino de violão abordam o repertório de música brasileira.

Para isso, foi conduzida uma pesquisa documental durante os anos de 2019 e 2020, resultando em seis materiais didáticos para o violão publicados no Brasil, associada à pesquisa bibliográfica, conduzida em torno de produções acadêmicas que tratam da realidade do ensino de violão. As análises foram conduzidas a partir de uma perspectiva interpretativa de base qualitativa, tendo como foco o repertório utilizado nos materiais.

Mesmo adotando uma definição ampla para o termo material didático e reconhecendo a importância dos materiais digitais, optamos por não contemplar tal categoria para evitar a superficialidade analítica, devido ao tempo disponível e à possível grande amplitude do universo de pesquisa. Sendo assim, selecionamos seis materiais brasileiros impressos, publicados no Brasil e com características diferentes.

O critério de escolha desses materiais teve como base sua publicação no Brasil, o amplo conhecimento no meio da prática e formação violonística em geral, bem como alguma diversidade dentro do *corpus* escolhido, principalmente em relação ao repertório, às possibilidades práticas e ao público-alvo. O reconhecimento dos materiais no âmbito do ensino e da prática do violão foi entendido como consequência da relevância do trabalho de seus autores dentro desse universo e outros aspectos sociais e mercadológicos que propulsionam a divulgação dos materiais em questão. Desse modo, foi possível definir

os materiais que contivessem: repertórios da música erudita, popular e da cultura popular; possibilidades práticas para violão solista e acompanhador; direcionamentos para iniciantes e iniciados no instrumento; além de um material destinado especificamente ao público infantil.

As discussões aqui empreendidas estão baseadas na articulação entre três categorias analíticas fundamentais, a saber: música brasileira, materiais didáticos e ensino de instrumentos musicais, com foco no violão. Desse modo, além dessa breve introdução, destacamos a seguir as reflexões em torno de parte do conhecimento produzido sobre o tema, as perspectivas teóricas do estudo, os materiais analisados, as reflexões centrais do trabalho e algumas considerações finais.

1. Da identificação dos cânones às variações e perspectivas de mudança

Os estudos voltados para a compreensão dos materiais didáticos nos diversos contextos de ensino e aprendizagem de instrumentos musicais têm possibilitado a percepção de concepções e práticas em torno do seu uso (FEITOSA, 2013, 2016. SILVA SÁ; LEÃO, 2015. COSTA, 2014). De forma próxima a tal perspectiva, no que diz respeito aos estudos que discutem práticas pedagógicas voltadas para o ensino de violão, é possível destacar a recorrente postura crítica sobre formas entendidas como tradicionais no ensino do instrumento (ARÔXA, 2013. APRO; SIEBENALER, 2016. MOREIRA, 2014. FERNANDES, 2013). Ainda, destacamos aqui os estudos que relacionam a música brasileira ao ensino de instrumento, por meio dos quais é possível perceber uma variedade de objetivos investigativos, buscando compreender as múltiplas relações entre tais elementos (THOMAZ; SCARDUELLI, 2017. GUERZONI, 2014. TERRA, 2014. SCARDUELLI; FIORINI, 2015).

A partir das descrições analíticas dessa literatura, podemos destacar aqui a necessidade de ampliação e aprofundamento de tais estudos, de ressignificação sobre conceitos e usos dos materiais nos contextos brasileiros de ensino, bem como da busca por maior diversidade temática, cultural e metodológica. Aqui, ressaltamos alguns resultados e interpretações decorrentes de estudos sobre materiais didáticos no intuito de contextualizar e articular nossas análises.

Um dos aspectos recorrentes nas descrições dos usos de materiais didáticos em contextos de ensino e aprendizagem de instrumentos é a manutenção de materiais vinculados às necessidades de prática musical de contextos europeus e de séculos anteriores. Feitosa (2013), ao discutir os materiais didáticos utilizados por professores de trompa da região Nordeste do Brasil, apontou que a maioria dos materiais usados é de origem europeia e reporta ao final do século XIX e início do século XX. Entretanto, Feitosa (2013) aponta elementos de mudança em curso, uma vez que os professores buscam introduzir outros materiais e diferentes repertórios nas aulas – como a música brasileira –, além de adequar os "clássicos" aos seus objetivos. Essa complementaridade foi reforçada em outro estudo de Feitosa (2016), ao discutir a construção de diretrizes para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa. Feitosa (2016) destaca que essa necessidade não implica contrariedade ao uso do repertório tradicional europeu. Nesse sentido, defende que, apesar de haver diferenças entre os dois amplos universos – da música popular e da música erudita –, eles não precisam ser excludentes na ação educativa e, na verdade, podem ser complementares.

Em uma perspectiva conceitual, Silva Sá e Leão (2015) entendem que o método (discutido aqui amplamente na categoria de material didático) reflete uma realidade histórica, social, cultural e

educacional. Nessa perspectiva, analisaram os materiais didáticos publicados no Brasil destinados ao ensino coletivo de violão, identificando quais deles poderiam ser classificados como métodos. Os resultados apresentados apontam para estruturas convencionadas sobre tais materiais, com foco em leitura musical e/ou técnica violonística. Adicionalmente, Silva Sá e Leão (2015) apontam a pouca diversidade temática e metodológica, com pouca presença de materiais que fazem uso de letras de música cifradas, diagramas para representação do acorde ou noções fundamentadas de postura e técnica violonística.

A ausência dessa diversidade é destacada na literatura como um dos aspectos fundamentais para o pouco engajamento de estudantes no estudo do instrumento. Nessa perspectiva, Costa (2014) discutiu propostas de leitura musical à primeira vista por meio dos métodos de violão utilizados pelos professores do instrumento nas universidades brasileiras. Dentre os pontos identificados como primordiais para o desenvolvimento da leitura à primeira vista no violão, chama atenção o primeiro trazido por Costa (2014), que destaca a motivação para a leitura a partir da relação dos materiais trabalhados com o interesse e a realidade cotidiana dos alunos.

Em sentido semelhante, dentro da parte da literatura que discute as práticas pedagógicas voltadas para o ensino de violão, Arôxa (2013) também destaca o interesse e o engajamento dos estudantes como elementos importantes. Arôxa (2013) aponta para uma diversidade intrínseca no ensino do violão, tendo em vista que é um instrumento que pode exercer diferentes funções musicais. Entretanto, ao analisar a dimensão da escolha e o uso do repertório no ensino instrumento, Arôxa (2013) aponta que a iniciação no instrumento solo se dá, na maioria dos casos, a partir de um repertório europeu, podendo causar desinteresse no aluno. Nessa conjuntura, o autor destaca que gêneros populares também podem fornecer recursos técnico-musicais e fazer parte da constituição do material didático para ensino do instrumento.

Em uma perspectiva comparativa, Apro e Siebenaler (2016) analisaram duas metodologias distintas para o ensino do violão, sendo uma focada na notação e outra na audição e imitação. A partir de um estudo de base experimental, com uma turma de 22 estudantes divididos em dois grupos, os resultados apontam que a aprendizagem de ouvido e imitação obteve melhores resultados do que o trabalho baseado na leitura. O estudo nos aponta que diferentes abordagens metodológicas terão mais ou menos eficiência a depender do perfil dos estudantes e do professor, pois uma prática pedagógica eficiente deve considerar o público-alvo e as diversas formas de ensino-aprendizagem.

Nessa conjuntura, um dos aspectos evidenciados diz respeito à experiência docente na construção do processo de ensino e aprendizagem. Moreira (2014) teve tal aspecto como foco ao estudar os processos de organização, adaptação e representação do conhecimento musical geral e técnico-instrumental de um experiente professor de violão para o seu contexto de ensino. Seus resultados mostraram que a formação violonística do professor foi de suma importância para sua prática docente, pois foi nesta que o sujeito obteve a maior parte dos seus conhecimentos violonísticos e pôde aprender formas de ensinar tais conteúdos. Além disso, pode-se observar que a experiência do docente como professor interfere diretamente nas aulas – dando origem a muitas ações presentes na sala de aula e possibilitando uma maior compreensão de quem são os alunos – e que o repertório nas aulas era entendido tanto como meio para o desenvolvimento musical quanto como finalidade última deste desenvolvimento.

Dentro do conjunto de trabalhos que discutem a música brasileira no ensino de instrumentos, Thomaz e Scarduelli (2017) apontam uma diversidade e amplitude de significados atribuíveis ao termo.

Nessa perspectiva, destacam que "há um violão popular de caráter nacional, que se difere em sua atuação estilística em relação a outros países" (THOMAZ; SCARDUELLI, 2017: 2). Assim, entendemos ser importante nos questionarmos sobre quais práticas de ensino do violão são hegemônicas em diferentes contextos.

Como fonte de reflexão, podemos destacar aqui o estudo de Scarduelli e Fiorini (2015), com foco nos programas de ensino do violão de reconhecidas instituições públicas de ensino superior a partir das concepções dos professores do instrumento. Dentre os resultados, destacamos aqui a constatação de que "[...] 19 universidades possuem um programa de curso definido, enquanto apenas 2 tomam como base a experiência do professor" (SCARDUELLI; FIORINI, 2015: 216-217). Entretanto, assim como Feitosa (2013) verificou em seu estudo sobre a tuba, Scarduelli e Fiorini (2015) ressaltam que a maioria dos docentes afirmou fazer adaptações nos programas. Outro aspecto de relevância é o apontamento de que muitos dos formadores (violonistas com quem os professores estudaram) citados pelos professores são estrangeiros, trazendo forte influência do pensamento de Abel Carlevaro para o ensino de violão no Brasil. Ainda assim, os professores apontaram o ecletismo como aspecto importante na formação dos seus alunos (SCARDUELLI; FIORINI, 2015). No entanto, chamou a atenção dos pesquisadores a escassa presença de obras brasileiras, excetuando-se as de Villa-Lobos. Isso é percebido por Scarduelli e Fiorini (2015) como uma unidade no pensamento das universidades brasileiras. Assim, "[...] o caminho tradicional de ensino predomina, através de seu repertório com ênfase na tradição solista, com poucas referências à possibilidade de uma carreira camerística, por exemplo" (SCARDUELLI; FIORINI, 2015: 232).

A partir desse conjunto de estudos, é possível notar a necessidade de maior diversidade temática e metodológica no ensino de instrumentos e, de forma mais específica, do violão no Brasil. Tal literatura tem apontado a recorrência de práticas entendidas como tradicionais, mas, ao mesmo tempo, tem relatado dimensões empíricas significativas que nos apontam mudanças de concepção e práticas sobre uso, revisão e produção de materiais didáticos mais próximos das realidades cotidianas dos estudantes.

2. Música brasileira, violão e materiais didáticos: interseções conceituais

As definições sobre música brasileira podem ser diversas, fundamentalmente em função das múltiplas relações sociais, econômicas e culturais envolvidas em nossas práticas musicais brasileiras. Nessa conjuntura, as concepções sobre música brasileira podem ser relacionadas às práticas musicais que contêm elementos da cultura tradicional do país ou, ainda, a qualquer música feita no Brasil ou por brasileiros. Ainda, é importante ressaltar que, como sugerem Thomaz e Scarduelli (2017), ao discutirem o violão brasileiro, qualquer tentativa de delimitar música brasileira deriva de um conjunto de escolhas, sendo sempre passível a questionamentos, tendo em vista a complexidade do termo.

Aqui vamos em busca de uma perspectiva que representa uma concepção de música brasileira suficiente para nossas análises, enxergando uma face desse fenômeno que dialoga diretamente com o violão. Para tal, recorremos a autores que tratam da noção de brasilidade na música, alguns deles valendo-se de reflexões analíticas sobre perspectivas modernistas em torno do termo, contemplando a esfera da música popular, erudita e da cultura popular.

No que se refere à busca por uma identidade nacional, Ulhôa (1997) destaca duas fases distintas ligadas ao Modernismo que apontam para a autonomia da música brasileira: a primeira na música

erudita, ligada à Semana de 1922, e outra na música popular iniciada pela bossa nova e "radicalizada pelos tropicalistas".

A primeira fase pode ser fortemente relacionada com a ideia presente na Semana de 22, que traz o folclore como expressão máxima e mais pura da identidade brasileira, pensamento oriundo das teorias de Mário de Andrade. Partindo dessa ideia, a busca por uma música erudita brasileira passou pela utilização de instrumentos, melodias e temas folclóricos, como podemos ver em obras de Villa-Lobos, por exemplo. Em contraponto aos ideais de Mário de Andrade, que se fundava na pesquisa folclórica, Dias (2014) discorre sobre o projeto de cultura nacional "baseado não apenas nas pesquisas folclóricas, mas sim na apreensão intuitiva da realidade e na busca dos traços psicológicos que constituiriam a alma brasileira, caminho aberto por Graça Aranha" (DIAS, 2014: 769-770) e presente, segundo o autor, no Manifesto de Poesia Pau-Brasil.

Já a segunda fase apontada por Ulhôa (1997) traz consigo um processo antropofágico (parafraseando Oswald de Andrade) de absorção de elementos culturais – como a guitarra elétrica e influências do jazz – importados ao Brasil, além do uso desses elementos ao "modo brasileiro".

> O movimento tropicalista vai libertar a música brasileira do samba, a Jovem Guarda vai libertar a música das classes populares do *habitus* da produção artesanal. Depois disto, nenhuma música tem necessariamente que se referir às raízes étnicas para ser "brasileira" ou "popular" (ULHÔA, 1997: 91).

Podemos então entender que a música brasileira resulta de diversas fusões – seja entre o erudito e o popular ou entre o local e o estrangeiro – desses movimentos antropofágicos e do "abrasileiramento" do que chega de fora. É essencial que reconheçamos esse caráter híbrido da música brasileira, buscando entender o tradicional e o novo, tendo em vista que muitas vezes "acusações de 'estrangeirismos' procuram afirmar, proteger e manter sua 'autenticidade', mascarando, ignorando, negando suas origens híbridas" (ULHÔA, 1997: 90). Assim, buscamos aqui a interseção do trinômio folclórico (cultura popular)/popular/erudito apontado por Ulhôa (1997) como forma de compreensão mais abrangente da música brasileira, enxergando sua pluralidade de identidades nacionais.

Diante dessa conjuntura simbólica e de articulação identitária, o violão tem lugar de destaque. Taborda (2011), em seu estudo sobre o violão e suas relações histórico-sociais na construção de uma identidade nacional, com foco na realidade do Rio de Janeiro nos fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, nos aponta a presença do instrumento em diversas dimensões sociais e sua consequente mediação de representações sociais. Assim, ao ocupar um lugar de conflitos e negociações, o violão encontra uma "contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental tipicamente brasileiro" (TABORDA, 2011: 168). Desse modo, pensar aqui o violão como mediador de representações sobre a música brasileira nos conduz a continuar tais reflexões mais amplas sobre a construção de nossa música na contemporaneidade.

No que diz respeito à escolha do termo material didático, optamos por seu uso por ser um termo mais abrangente, que não está necessariamente associado a um conjunto de características que encontramos nos tradicionais métodos de instrumentos. No entanto, como consequência dessa amplitude do termo, surgiu a necessidade de delimitar e definir a que nos referimos quando falamos em materiais didáticos.

O ponto de partida dessa definição é a seguinte pergunta: por que não método? A palavra método ganha diferentes significados no âmbito da música. Reys e Garbosa (2010) enfatizam dois significados, sendo o primeiro associado à prática pedagógica e o segundo aos materiais físicos. O primeiro remete ao caminho a ser percorrido para chegar a um objetivo, como um meio, um processo. Já o segundo, mais perceptível nos discursos dos músicos em sua vida cotidiana, diz respeito a um "[…] material didático que traz uma série de exercícios" (PENNA, 2012: 14). Os métodos nessa segunda acepção são bastante utilizados em aulas de instrumento, muitas vezes de maneira inflexível e descontextualizada. Diante disso, Penna (2012) afirma que

> […] qualquer material didático é construído com base em certos princípios e com certas finalidades, que, no caso desses métodos, não costumam ser explicitados ou, muitas vezes, acreditamos, não são sequer conscientizados por seus autores, e muito menos por quem os adota e os aplica em sua prática pedagógica (PENNA, 2012: 15).

Diante disso, pretendemos evitar tal significado atribuído à palavra método, optando por utilizar o termo materiais didáticos por entendermos que este é mais adequado ao nosso *corpus* e ao trabalho como um todo.

Aqui, de forma específica, temos interesse pelos materiais didáticos para violão no contexto da música brasileira. A pluralidade do violão, já destacada aqui, reflete diretamente no ensino desse instrumento, levando a uma série de particularidades e discussões em torno do mesmo. Assim,

> […] o ensino de violão mostra-se equitativamente diverso tanto como campo de pesquisa em múltiplos contextos, quanto [como] meio de transmissão e apropriação de música, por sua dupla participação como instrumento solista e acompanhador, revelando, com isso, peculiaridades que permeiam o ensino e aprendizagem do aluno que escolhe este instrumento (ARÔXA, 2013: 14).

Já que a amplitude desse universo leva o docente e o instrumentista a uma série de escolhas em busca de um perfil – uma concepção – individual (pessoal) de formação do violonista, aqui apontaremos algumas concepções que estão presentes nas instituições de ensino brasileiras. Partiremos da divisão do instrumento como solista e acompanhador, abordando essas duas faces nos âmbitos erudito e popular, além de relacionarmos essas concepções com duas práticas de ensino que permeiam o universo violonístico: o ensino em grupo e o ensino individual (tutorial).

Ao falarmos do violão como solista, é comum chegarmos à associação à escola do violão erudito. De fato, essa é uma escola de muita importância na história desse instrumento, responsável por parte significativa do prestígio social do instrumento. Do período clássico em diante, temos o violão dentro das salas de concerto, obras escritas para violão solo ou para solo de violão acompanhado de orquestra e/ou grupos de câmara. Essa concepção de formação do violonista como um solista no âmbito erudito tem sido percebida principalmente dentro das instituições de ensino superior e dos conservatórios, que possuem currículos compostos majoritariamente pelo repertório europeu (QUEIROZ, 2018).

Podemos enxergar também o violão solo dentro da música popular, na escola de música flamenca e no contexto entendido como violão brasileiro. Segundo Campos (2005), no início do século XX, devido à popularidade do instrumento e à visita do renomado compositor e violonista Agustín Barrios, o Rio de Janeiro se tornou um grande centro de desenvolvimento do violão, chamando atenção de concertistas internacionais, a exemplo da espanhola Josefina Robledo. Advindos do sucesso do violão no

Brasil, é imprescindível citarmos Dilermando Reis e Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), que podem ser apontados como precursores do violão solo dentro da música brasileira popular (ANTUNES, 2014. MELLO, 2014).

No que diz respeito ao violão como acompanhador, é natural que pensemos logo na posição ocupada por ele nas canções populares. No entanto, podemos ter o violão acompanhando também na música erudita. Nesse caso, podemos observar que tal instrumento muitas vezes se aproxima do perfil solista, por encontrarmos muitos arranjos que trabalham a homofonia e a polifonia possibilitada pelo instrumento. Enquanto na música erudita encontramos o violão em posição majoritariamente de solista, na música popular a posição de acompanhador é a mais presente na vida dos violonistas. Dentro da música brasileira, podemos encontrar um violão que acompanha de forma bastante particular, tendo liberdade rítmica e harmônica, além de executar contrapontos melódicos, como apontam Thomaz e Scarduelli (2017).

Há ainda um perfil de violonista encontrado na música brasileira a partir da segunda metade do séc. XX, apontado por Thomaz e Scarduelli (2017): o "violonista improvisador". Esse perfil tem relação com os elementos do jazz (como improvisação dentro de uma estética apresentada pelo jazz, a re-harmonização e outros) incorporados pela música brasileira. Dentro desse perfil, podemos encontrar violonistas como Toninho Horta, Hélio Delmiro, Romero Lubambo, Lula Galvão, entre outros. Essa linguagem proveniente da fusão do jazz com a música brasileira expressada no violão de *nylon* ganhou certo *status* internacional. É interessante observar que os violinistas desse perfil podem ser posicionados entre os solistas e os acompanhadores, tendo em vista que muitos deles acompanham fazendo uso desses elementos "jazzísticos", mas também assumem a posição de solistas em bandas instrumentais e até em shows de violão solo.

Entendemos que todas essas faces devem ser levadas em conta no processo de formação do violonista, não necessariamente dando ao violonista fundamentos para atuar em todas essas frentes, mas reconhecendo que elas existem como possibilidades de trajetória formativa.

3. Características gerais dos materiais didáticos

O *corpus* do trabalho foi composto por seis materiais didáticos ligados ao ensino de violão, sendo três voltados à concepção do violão solo, dois ligados ao violão como acompanhador na música brasileira e um que relaciona um pouco dos dois universos, mas pensado especificamente para o público infantil. Todos os materiais em análise foram publicados no Brasil e foram escritos majoritariamente por brasileiros. A exceção entre os autores é o professor Isaías Sávio, uruguaio radicado no Brasil.

Três materiais dentre os escolhidos estão divididos em dois volumes. Nesses casos, levamos em conta cada conjunto como uma unidade, considerando-o como a junção dos dois volumes. A seguir apresentamos algumas características gerais de cada um deles, trazendo à tona algumas das diferenças e semelhanças entre os materiais.

O primeiro desses materiais diz respeito aos dois volumes do livro *Iniciação ao Violão* (Fig. 1), escrito pelo violonista Henrique Pinto (PINTO, 1978a, 1978b). Tal trabalho é amplamente conhecido, sendo talvez um dos materiais didáticos mais utilizados no estudo do violão erudito.

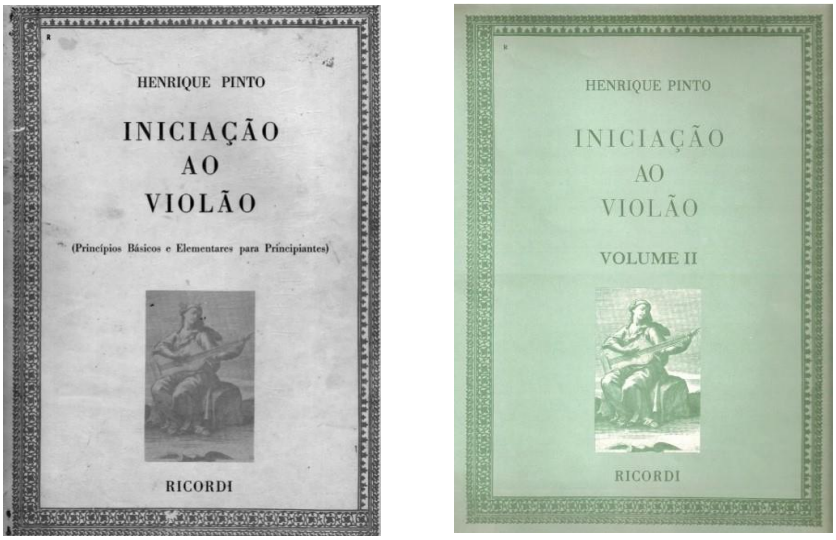

Fig. 1: Os dois volumes do material escrito por Henrique Pinto, *Iniciação ao violão*

O primeiro volume tem o objetivo de trabalhar aspectos presentes no processo de iniciação ao violão. Este volume é composto por exercícios graduais que começam pelo trabalho da mão direita com cordas soltas e evoluem até ligados e pestanas, contando com uma "coletânea de estudos melódicos e peças" que contempla aspectos já estudados, com a finalidade de evitar a técnica pura e gerar interesse no aluno, como sugere o próprio autor. O segundo volume aborda brevemente aspectos inerentes ao estudo do violão: conceito de técnica, concentração, relaxamento e leitura à primeira vista, não contendo exercícios de técnica isolada e apresentando um conjunto de peças organizadas progressivamente.

O segundo material é o *Escola Moderna do Violão* de Isaías Sávio (Fig. 2), também composto por dois volumes (SAVIO, 1985a, 1985b). Esse material está voltado para o desenvolvimento técnico e busca, segundo o autor, levar os estudantes a focarem no que mais importa com o intuito de que alcancem bons resultados no estudo do violão.



Fig. 2: Dois volumes do material *Escola Moderna do Violão* escrito por Isaías Savio

O autor indica que os dois volumes sejam usados de maneira intercalada, uma vez que o estudante já tenha trabalhado as primeiras lições do volume 1. Este volume é dividido em uma parte inicial, que traz explicações em torno de elementos introdutórios, e três capítulos. Cada capítulo está associado a uma região do braço do violão, sendo o primeiro responsável por exercícios que vão até a quarta casa, o segundo até a oitava e o terceiro até a décima nona. No primeiro capítulo são abordados diversos aspectos técnicos por meio de 25 lições progressivas, que abrangem de exercícios com cordas soltas a exercício de arpejos e ligados, porém sem ultrapassar a quarta casa. O segundo capítulo, além de exercícios, traz 19 estudos progressivos que abrangem as técnicas e notas trabalhadas. Já o terceiro, o mais curto de todos, traz exercícios com a escala cromática, uníssonos e uma explicação em torno das notas oitavadas que encontramos da décima segunda casa em diante.

O segundo volume da *Escola Moderna do Violão* está voltado para o mecanismo e para elementos que compõem a técnica. Sávio acredita que, para ter uma técnica sólida, o estudante deve ter um estudo diário do mecanismo. O livro está dividido em quatro capítulos que abordam aspectos constituintes da técnica violonística de maneira minuciosa: diferentes tipos de escalas, arpejos, ligados, ornamentos, o estudo do dedo guia etc. Pode-se dizer que esse segundo volume apresenta um destaque ao que alguns estudiosos chamam de "estudo da técnica pura".

Outro material selecionado foi o *Minhas Primeiras Notas ao Violão* (Fig. 3), dividido em dois volumes (ROCHA FILHO, 1966, 1974). Apesar de não ser tão conhecido como os dois materiais descritos anteriormente, este faz parte da *Coleção Mascarenhas* para violão, coleção que também foi lançada para outros instrumentos e que teve significativa inserção social. O material foi escrito pelo professor Othon Gomes da Rocha Filho com o objetivo de organizar elementos do estudo violonístico de forma gradativa para propiciar a adultos e crianças uma boa base técnica e musical.



Fig. 3: *Minhas Primeiras Notas ao Violão* vol. 1 e 2

O livro contém exercícios técnicos e diferentes músicas para prática. A maior parte do material não ultrapassa o âmbito da quinta casa do violão, pois, como afirma o autor, "[…] foi o suficiente para apresentar aos principiantes os mais variados exemplos técnicos" (ROCHA FILHO, 1966: 9). Diferindo dos materiais já apresentados nesse trabalho, encontramos uma breve explanação em torno da noção de cifras.

Apesar de não considerar esse recurso indispensável ao ensino de violão, o autor o considera um elemento auxiliar e de motivação. O livro também traz alguns exemplos de acompanhamento e um dicionário de acordes. O segundo volume dedica um espaço maior a uma seleção gradual de lições e peças escritas por compositores de destaque na história do violão, mas também a aspectos técnicos diversos que haviam ficado de fora do primeiro volume.

Também selecionamos para análise o material *Violão para Crianças* (Fig. 4), escrito por Mabel Macêdo e Cristina Tourinho. Este resume-se a um caderno de atividades cuja finalidade é "auxiliar professores de violão que lidam com crianças na faixa etária de 7 a 11 anos" (MACÊDO; TOURINHO, 2016: 7).

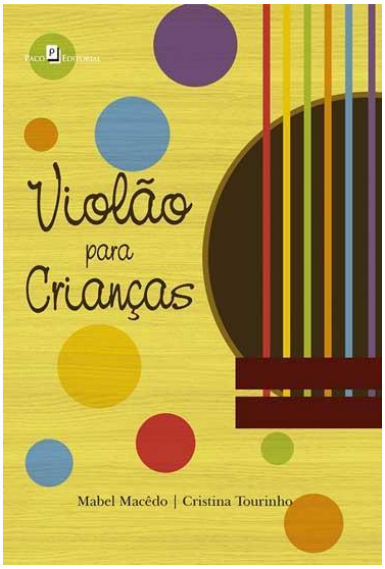

Fig. 4. Livro *Violão para Crianças*

Este material está voltado ao ensino coletivo de violão e empenha-se não só em abordar a percepção musical, a escrita e a leitura de cifras e partituras, como também em desenvolver a prática instrumental solo e em conjunto. Mesmo não sendo um método, como estamos acostumados a ver, as atividades estão pensadas e organizadas pedagogicamente. As atividades são bastante interativas, colocando o aluno no foco do processo de ensino-aprendizagem. A faixa etária à qual se destina o livro influencia diretamente no seu conteúdo, resultando em um misto de ensino de instrumento com musicalização.

Outro material selecionado foi o livro *Ritmos Brasileiros* (Fig. 5) para violão, escrito pelo violonista Marco Pereira. De acordo com Pereira (2007), o livro surgiu do desejo de registrar diversas conduções rítmicas que não estavam catalogadas e/ou que se faziam presentes apenas na prática de percussionistas, mas que poderiam ser adaptadas à linguagem do violão.

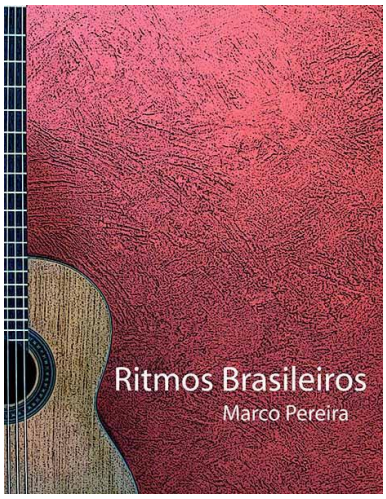

Fig. 5: *Ritmos Brasileiros*, por Marco Pereira

O autor destaca que não teve o objetivo de fazer um estudo musicológico da rítmica brasileira, um livro de harmonia ou um método de violão, mas sim reunir em um só local diversas fórmulas rítmicas de acompanhamento e "[…] contribuir para a difusão desse aspecto da nossa cultura" (PEREIRA, 2007: 5). O livro traz mais de 40 ritmos (alguns com exemplos de variações) catalogados e escritos em partitura para violão, com um breve texto de caráter ilustrativo de cada ritmo, e acompanha um CD com os exemplos gravados.

Por fim, também foi analisado o *Livro do Violão Brasileiro* (FARIA, 2013) (Fig. 6), escrito pelo violonista e guitarrista Nelson Faria, publicado inicialmente fora do Brasil[1]. Assim como o exemplo anterior, este também é um livro voltado para a concepção do violão como acompanhador.

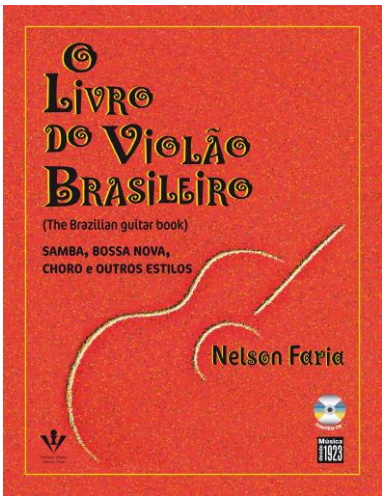

Fig. 6: *O Livro do Violão Brasileiro*, escrito por Nelson Faria

[1] O próprio autor afirma que primeiro procurou uma editora importante de música para publicar o livro no Brasil, mas eles inicialmente não quiseram publicar, afirmando que os brasileiros não queriam estudar música brasileira. Então, antes de ser lançado no Brasil, o livro foi lançado nos Estados Unidos, no Japão e na Itália (FICA, 2019).

O material é dividido em cinco partes, cada uma dedicada a um gênero da música brasileira: samba, bossa nova, choro, frevo e baião. O livro traz uma breve contextualização em torno de cada gênero, apresentando o ritmo escrito em partitura, características musicais dos gêneros, exemplos musicais e exemplos gravados em CD.

A partir das descrições acima, podemos perceber parte das características compartilhadas e das distinções entre as propostas que os materiais apresentam. Os livros escritos por Pinto e Sávio são claramente voltados para o universo do violão erudito, trazendo algumas semelhanças que podem ser atribuídas ao fato de Henrique Pinto ter sido aluno de Sávio, entre outros fatores. O livro escrito por Othon Gomes traz um perfil próximo ao dos dois citados, embora não esteja exclusivamente associado ao âmbito da música erudita. As semelhanças, nesse caso, podem estar associadas à maneira que o autor aprendeu a tocar violão, pois, apesar de não ser explicitamente erudito, traz traços fortes do ensino desse perfil, como indicações em torno da forma correta de se sentar (citando a postura tradicional) e a forte associação à música escrita em pauta (notação tradicional). Isso pode se associar ao contexto em que o livro surge, em uma época ainda com pouca diversidade metodológica em torno do ensino de música, além de esta obra estar associada a uma coleção de renome e tradição entre os iniciantes na música: a *Coleção Mascarenhas*. É interessante observar que os três livros em questão trazem exercícios de técnica isolados, mas também trazem músicas que estão relacionadas com o trabalho técnico, diferindo apenas no repertório e na ênfase que cada um dá a ele.

Outro ponto interessante é o uso de cifras, presentes nos materiais escritos por Othon Gomes (1966) e por Macêdo e Tourinho (2016), cada um com uma abordagem própria. Macêdo e Tourinho (2016) trazem de forma bem pragmática, apresentando uma definição bem objetiva e sugerindo um repertório que contempla músicas com dois, três e quatro ou mais acordes. Essa abordagem está relacionada com o público para o qual as autoras direcionam o livro e com o objetivo desse material. Já Othon Gomes (1966) traz uma explicação mais detalhada, com definições conceituais para cifras e acordes, progressões harmônicas e formas de execução. As cifras também estão presentes nos livros de Faria (2013) e Pereira (2007), mas apenas como suporte para apresentar e facilitar a compreensão de informações técnicas e teóricas centrais.

Dentre os materiais, quatro trazem o perfil do violão como acompanhador, com diferentes abordagens. Macêdo e Tourinho (2016) trazem o acompanhamento como um recurso para aprender acordes e cifras. Othon Gomes (1966) também não tem o acompanhamento como foco, mas traz esse perfil de forma explícita quando mostra formas de acompanhar diferentes ritmos. Associando essas exemplificações dos ritmos à abordagem de cifras e acordes presentes no material, fica evidente que, embora não seja o foco principal do livro, o perfil de acompanhador tem seu espaço nesse material.

Já Pereira (2007) e Faria (2013) trazem a perspectiva do violão acompanhador como parte central, ressaltando ainda a importância da escuta no processo de aprendizagem. Pereira (2007) a destaca por meio do registro de conduções rítmicas para diversos ritmos brasileiros, todas grafadas e catalogadas, buscando "evidenciar o violão, não como instrumento solista, mas como instrumento de acompanhamento folclórico e popular" (PEREIRA, 2007: 6). Faria (2013) aborda o acompanhamento a partir de gêneros musicais, mostrando os padrões rítmicos básicos e suas variações no violão, apresentando também diversos nomes de artistas de cada gênero trabalhado, como sugestões para escuta. Os dois livros são acompanhados de um CD que contém as levadas gravadas e, no caso de Faria (2013), exemplos musicais. Esses CDs permitem que o estudante perceba as sutilezas e outras nuances que a escrita não consegue exprimir.

4. Repertório utilizado nos materiais: considerações sobre a música brasileira entre cânones e variações do violão

Partindo para uma análise do repertório como foco deste trabalho, elencamos três categorias a partir dos materiais: o repertório canônico, o repertório autoral e o repertório de música brasileira fora da concepção do violão solo.

No material escrito por Henrique Pinto, no tocante ao repertório, encontramos diversas obras de nomes consagrados na história do violão, com músicas predominantemente europeias, excetuando-se apenas as músicas autorais e o arranjo da música *Casinha Pequena*, canção brasileira de domínio público. As peças são organizadas progressivamente e diretamente ligadas à concepção do violão solista, homofônico e polifônico, como se propõe o método. Apesar de a música brasileira se fazer presente por meio das músicas autorais, estas são compostas a partir de padrões estético-estruturais da música europeia. Em contrapartida, o arranjo de *Casinha Pequena* dialoga com as serestas brasileiras, com aspectos semelhantes às suas características, também próximas da modinha, defendida por Tinhorão "[...] como o primeiro gênero de canção popular brasileira" (TINHORÃO, 2013: 15).

Tendo em vista que Henrique Pinto trabalhou com arranjo e adaptações, é justo questionar por que mais arranjos como o de *Casinha Pequena* ou adaptações de canções brasileiras não se fazem presentes nesse método. O autor chega a citar compositores brasileiros (como Villa-Lobos, João Pernambuco e Dilermando Reis) no prefácio do segundo volume quando aponta que, se estudado com critério o repertório desse volume, haverá uma base para novas estruturas que possibilitarão o trabalho com obras de maior complexidade. Ainda assim, a música brasileira não é tão presente no material.

Diante de tal questionamento, é justo destacar a complexa relação entre direitos autorais e a produção de materiais didáticos, tema de preocupação bastante presente em diversos campos da educação em geral (CORTIANO, 2005. PREVEDELLO; ROSSI; COSTA, 2015. ROSA, 2020). Parte dessa literatura apresenta sugestões e possibilidades de uso de informações em materiais didáticos sem ferir os direitos autorais, como o direito a citações, o uso de informações próprias, de obras em domínio público e em *creative commons* (um tipo de licença em que os autores podem especificar as maneiras pelas quais seus trabalhos podem ser usados). Entretanto, no caso de materiais dedicados especificamente à formação músico-instrumental, tais estratégias costumam ajudar muito pouco. Parte significativa das obras brasileiras para violão não estão em domínio público, e o caminho para o uso de tais produções em materiais didáticos de circulação comercial é árduo, em termos burocráticos e financeiros. Nesse sentido, as limitações presentes nos materiais analisados nos parecem bastante compreensíveis.

O material desenvolvido por Isaías Sávio apresenta um repertório completamente autoral. Seus 19 estudos possibilitam perceber objetivos de desenvolvimento próprios em cada um, dialogando com a parte técnica abordada no material. Os estudos estão claramente voltados para a concepção do violão solista, trabalhando técnicas representativas de um repertório que dialoga com esse campo de atuação do violonista. Por tratarem de um gênero específico, os estudos não estão relacionados necessariamente a danças europeias ou ritmos brasileiros, apesar de, inevitavelmente, exprimirem algumas influências do compositor.

O método *Minhas Primeiras Notas ao Violão* escrito pelo professor e violonista Othon G. Rocha Filho traz uma grande diferença no repertório em seu segundo volume em relação ao primeiro. O primeiro volume traz um repertório bastante diversificado, com ênfase no desenvolvimento do violonista como

solista, mas dando espaço ao papel de acompanhador. O primeiro volume traz músicas autorais, adaptações de músicas diversas e peças de compositores canônicos do violão. As músicas autorais são voltadas para o violão solista com predominância da textura homofônica. No entanto, quando olhamos para o gênero dessas peças, encontramos uma grande diversidade. Dentro do repertório autoral, encontramos valsa, chorinho, músicas que se assemelham ao country estadunidense e ao flamenco, entre outras. Somado a esse repertório autoral que dialoga diretamente com a música popular da época, observamos um prelúdio autoral, adaptações e diversas obras (estudos em sua maioria) compostas por ícones do violão solo erudito, como Francisco Tárrega, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Dionísio Aguado, entre outros. Além desse repertório voltado para o violão solo, também encontramos algumas tradicionais canções infantis brasileiras de domínio público, como *Peixe Vivo*, *Sapo Jururu* e outras com sugestões de acompanhamentos. Essa diversidade encontrada no repertório deste primeiro volume torna o material bastante abrangente e, a nosso ver, cativante, pois o processo de aprendizagem, além de contextualizado, se torna plural.

Por outro lado, o repertório do volume dois se restringe ao violão solo erudito, dando preferência aos "Grandes Mestres do Violão" (ROCHA FILHO, 1974: 3). Seria inviável e impertinente desconsiderar um repertório que tem tanta importância histórica na trajetória do violão, mas cabe a nós olharmos para esse repertório com um olhar menos romântico, menos temeroso e mais crítico. É importante refletirmos em torno dos pontos positivos e objetivos desse repertório, sobre suas funções para o desenvolvimento técnico do violonista e pensá-los como possibilidades, dentre muitas outras.

Como já apontado, apenas um dos materiais está totalmente voltado ao público infantil. O livro *Violão para Crianças* (MACÊDO; TOURINHO, 2016) aborda o repertório em três momentos: ao discutir cifras; em um tópico chamado "sugestão de repertório"; e nas sugestões de algumas melodias. O repertório é formado majoritariamente por músicas brasileiras populares e/ou da cultura popular brasileira, contendo também algumas em outras línguas (inglês e espanhol). A maior parte do livro é dedicada a exercícios que unem o processo de musicalização com a prática instrumental. No entanto, sentimos falta de mais estímulos à prática instrumental criativa sem estar necessariamente atrelada a um conhecimento teórico.

Por serem materiais que têm alguma similaridade, tratamos conjuntamente do *Ritmos Brasileiros*, de Marco Pereira, e do *Livro do Violão Brasileiro*, escrito por Nelson Faria. Apesar de tratarem do violão como acompanhador e de estarem voltados para a música popular brasileira, a maneira de abordar o repertório dos dois livros é distinta.

O *Ritmos Brasileiros* apresenta um repertório de forma implícita, nas indicações de artistas brasileiros ao tratar dos ritmos. Consequentemente, podemos entender que os ritmos presentes no material e os nomes que surgem nos textos conduzem o estudante/leitor ao repertório de música popular brasileira.

Já o *Livro do Violão Brasileiro* traz um repertório bem vasto e apresentado em diferentes contextos. O autor sugere diversos artistas já no início do material, sendo estes organizados em gêneros que posteriormente são acrescidos à categoria "música popular brasileira contemporânea". No fim do livro podemos encontrar a referência da discografia selecionada. O repertório de música popular brasileira também se faz presente em pequenos excertos transcritos e utilizados como exemplos de características particulares de cada ritmo ou variação de levada (Fig. 7).

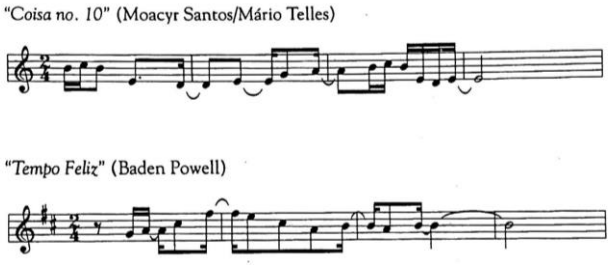

Fig. 7: Transcrição presente em *O Livro do Violão Brasileiro*

Além disso, no fim de cada capítulo, o livro traz uma ou duas músicas autorais completas para exemplificar o gênero trabalhado. Esses exemplos são disponibilizados de diferentes formas: a melodia em partitura cifrada, uma sugestão de acompanhamento e, nos três primeiros capítulos, um arranjo em *chord melody*.

Considerando a forma de abordar o repertório nesse material, sabendo que se trata de um livro voltado para o acompanhamento em música popular brasileira e que esta é bastante diversa, podemos enxergar que a escolha em abarcar cinco gêneros permitiu maior profundidade em cada um deles. O repertório apresentado é vasto, com diversas sugestões e exemplos que geram curiosidade no leitor, mas também traz a contribuição do repertório autoral, que permite o uso das músicas completas e se relaciona diretamente com o capítulo no qual se encontra.

Retomando os três tipos de repertório citados (o repertório canônico, o repertório autoral e o repertório de música brasileira fora da concepção do violão solo), é possível notar alguns aspectos fundamentais para a compreensão do material analisado. Encontramos o repertório canônico em dois materiais: nos métodos de Henrique Pinto e nos dois volumes de *Minhas primeiras notas ao violão*, além de ser citado no material de Sávio. Diante disso, podemos observar a força desse repertório dentro do contexto do violão solo, que é o foco dos três materiais em questão.

Quando voltamos o olhar para o repertório autoral, vemos que ele se faz presente em quatro dos seis materiais pesquisados, ficando de fora apenas o *Violão para Crianças* e o *Ritmos Brasileiros*. Nos livros de Henrique Pinto e Isaías Sávio, as músicas autorais estão mais próximas do repertório canônico do violão, com aspectos estético-estruturais semelhantes. Essa semelhança estética conversa diretamente com o objetivo desses livros, voltados a capacitar o violonista para tocar esse repertório tradicional do violão erudito. Já as obras autorais presentes no material escrito por Othon Gomes se aproximam das músicas populares da época, de alguns ritmos brasileiros e de outros internacionais. Essa presença pode ser vista como reflexo do contexto sócio-histórico no qual o violonista se encontrava, colocado em sintonia com a formação erudita recebida por ele, resultando nessa música que dialoga com o popular e com a linguagem tradicional do violão.

Diferente do que já citamos, o repertório autoral apresentado por Nelson Faria não está direcionado ao violão solo, ao menos não para a visão tradicional do mesmo. Nesse livro encontramos um repertório voltado para o violão como acompanhador, mas que dialoga com o perfil improvisador citado por Thomaz e Scarduelli (2017). A música autoral se dispõe com um exemplo de acompanhamento, mas também com arranjo em *chord melody* e partitura cifrada, sendo estas duas formas de interpretação e

registro bastante comuns dentro do perfil de violonista improvisador. Mais uma vez fica clara a relação do material com a formação de seu autor. Nelson Faria estudou guitarra na Berklee College of Music e notavelmente, ao se observar suas diversas produções artísticas e bibliográficas, agrega os conhecimentos jazzísticos à música brasileira, resultando em um exemplo do perfil citado por Thomaz e Scarduelli (2017).

Por fim, chegamos à música brasileira, que se faz presente em todos os materiais didáticos estudados, em contextos diferentes e de maneiras diversas. Sabendo disso, cabe a nós refletirmos sobre como ela é abordada. Por tratarmos de livros brasileiros, todas as músicas autorais foram consideradas brasileiras; então, nesse primeiro momento, vamos mantê-las à parte.

Dessa forma, retirando as autorais, temos quatro materiais que contemplam a música brasileira no repertório. Dentre esses, nenhum traz o repertório no contexto do violão solo, e todos estão voltados para o acompanhamento, excetuando os *chord melody* de Nelson Faria, que, apesar de serem solo, estão mais associados ao perfil improvisador, como citamos anteriormente. Logo, todos se enquadram dentro do eixo que chamamos anteriormente de música brasileira fora da concepção do violão solo.

Colocando de volta o repertório autoral nas reflexões, podemos discutir inicialmente o público-alvo de cada material. Os materiais de Sávio e Pinto estão voltados para a formação de um solista, direcionamento mais comumente presente em contextos de ensino especializado de música. O repertório brasileiro desses dois materiais é relacionável e similar ao repertório canônico do violão, por ser construído a partir de uma perspectiva entendida como tradicional. O livro de Othon Gomes, voltado para todo um público iniciante no instrumento, traz o repertório de música brasileira dentro da linguagem do violão solo (sendo este mais parecido com as músicas populares da época do que com o repertório tradicional do violão) e do acompanhador. Isto nos leva a inferir maior abrangência do material, sem se restringir a apenas uma face do violão, o que pode resultar em maior engajamento de um público também multifacetado. O *Violão para Crianças* traz músicas folclóricas e outras, dando destaque ao acompanhamento e à execução de melodias conversando com a proposta do livro. Assim, com um público-alvo previamente bem definido em suas propostas, o *Violão para Crianças* apresenta estratégias comuns em materiais voltados para crianças, articulando canções provavelmente mais conhecidas com atividades de musicalização. Por fim, os dois livros que tratam a fundo do violão acompanhador, o de Nelson Faria e o de Marco Pereira, apresentam uma ampla possibilidade de uso, para músicos já iniciados e para contextos de formação musical especializada, com foco no violão ou em outros instrumentos harmônicos acompanhadores. Tais materiais auxiliam na formação do músico acompanhador, perfil ainda pouco presente nas estruturas de formação do violonista, como já destacamos aqui a partir do estudo de Scarduelli e Fiorini (2015). Assim, a predominância de caminhos tradicionais de ensino apontada por Scarduelli e Fiorini (2015) nos leva a questionar o motivo de relacionarmos o violão diretamente à face solista e erudita desse instrumento, principalmente em contextos especializados de ensino, mesmo estando em um país onde ele tem tanta relevância e diversidade, passeando por diferentes perfis e repertórios. Tendo isso em mente, entendemos que um repertório vasto pode ser trabalhado para que o aluno trilhe seu caminho individual. Porém, é importante ressaltarmos que o ensino de violão por meio do repertório de música brasileira precisa estar bem estruturado para adentrar esses espaços.

Diante de tudo que expomos e discutimos, pudemos observar que a música brasileira se faz presente nesses materiais de diferentes formas, com diversos objetivos e características. Da mesma forma, os diferentes perfis de violonista estão representados no *corpus*, também de formas diversas, de forma

mais ou menos enfática. Sendo assim, entendemos ser importante olhar para os materiais didáticos com uma postura crítica, para que possamos reconhecer suas características, limites e possibilidades de trabalho nos processos de ensino e aprendizagem do violão.

5. Considerações finais

Ao buscar compreender de que modo materiais didáticos destinados ao ensino de violão abordam o repertório de música brasileira, observamos que a presença da música brasileira nos materiais didáticos se dá de formas diversas, a depender das características do material. Levando em conta apenas o *corpus* aqui analisado e, portanto, sem o objetivo de generalizar, constatamos que tais materiais voltados para o violão solo possuem um repertório majoritariamente europeu e erudito, característica ainda bastante presente no ensino do instrumento em escolas especializadas e, mais especificamente, no ensino superior, como é possível perceber a partir do estudo de Scarduelli e Fiorini (2015).

Os livros que têm a música brasileira no centro estão voltados para um público intermediário e avançado, o que nos leva a refletir sobre a necessidade de estruturação da iniciação ao violão a partir desse repertório. Esses livros estão voltados para o acompanhamento, que também é um aspecto abordado de forma ainda superficial nos materiais de iniciação aqui analisados. Por fim, o livro destinado ao público infantil que compõe nosso *corpus* não traz o repertório como elemento central, embora o utilize como ferramenta de aproximação com o público-alvo.

Sendo assim, podemos dizer que, apesar de o repertório de música brasileira estar presente nos materiais didáticos publicados no Brasil aqui analisados, esse ainda pode ser mais explorado e estudado de formas diversas em outros materiais a serem produzidos. Para tal, entendemos ser necessária a produção de mais trabalhos nessa direção, que caminhem para a estruturação do ensino de violão a partir desse repertório. Aqui vale relembrar os resultados da pesquisa de Scarduelli e Fiorini (2015), que apontam para a pouca a presença minoritária da música brasileira no ensino de violão nos contextos investigados por eles. Desse modo, entendemos ser válido sempre questionarmos o motivo disso e ressaltarmos outras possibilidades.

Ainda, é importante retomar aqui nossa ressalva em relação à complexidade das relações entre a produção destes materiais e os direitos autorais das obras envolvidas. As limitações financeiras e burocráticas deste processo, que não foram analisadas aqui, apontam para a necessidade de investimentos investigativos na compreensão de características, limites e possibilidades dos direitos autorais no campo mais específico da produção de materiais didáticos no ensino de instrumentos musicais.

Também é importante reforçar que os resultados apresentados estão diretamente relacionados à seleção dos materiais utilizados para a análise, que representam uma pequena porção dos materiais produzidos na seara da formação de violonistas. Nesse sentido, é importante destacar o reconhecimento de esforços na produção de conhecimento científico em torno da formação de violonistas ou de produção e análise de obras para violão no Brasil e a consequente produção de novos materiais didáticos resultantes desse processo, como é possível notar em trabalhos recentes e ainda pouco difundidos, mas de suma importância, como os de Rauta (2018) e Riccio (2020), por exemplo.

Assim, é válido reconhecer as limitações deste trabalho, dentre as quais destacamos o *corpus* reduzido, diante da diversidade de materiais existentes, como os materiais digitais, cada vez mais presentes

no processo de ensino e aprendizagem da música. No que diz respeito aos resultados e às interpretações realizadas, destacamos seu caráter qualitativo e não generalizável, reforçando a necessidade de ampliação dos dados coletados, das análises e das discussões empreendidas em estudos futuros.

Por fim, a partir dessa pesquisa, esperamos que se desenvolvam mais trabalhos em torno do ensino de instrumento a partir do repertório de música brasileira e da produção de materiais didáticos, ampliando as reflexões para temas e problemas ainda não investigados em profundidade pela literatura específica. Esperamos ainda contribuir para a discussão em torno do tema, produzindo mais trabalhos que tomem este como ponto de partida e estimulando a produção de conhecimento ainda mais profundo e significativo sobre o assunto, que carece de constante aprofundamento, considerando a forte relação do violão com a construção da música brasileira.

Referências

ANTUNES, Gilson. *Acervo digital do violão brasileiro*. [*S.l.*: *s.n.*], 2014. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/dilermando-reis. Acesso em: 26 fev. 2020.

APRO, Flávio; SIEBENALER, Dennis. Teaching guitar: a comparison of two methods. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 161-170, 2016.

ARÔXA, Ricardo Alexandre de Melo. O ensino de violão: do modelo à mudança. *Revista a tempo*, Vitória, n. 4, p. 113-127, 2013.

CAMPOS, Wagner. *A História do Violão*. Rio de Janeiro: SESC, 2005. (Coleção Cadernos Sonora Brasil).

CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte. *Cultura Vozes*, São Paulo, v. 88, n. 1, p. 37-51, 1994.

CORTIANO, Siomara Age Mendes. *Identificação das questões autorais envolvidas na criação e gestão de materiais didáticos digitais para e-learning*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

COSTA, Bruno Xavier Marinheiro de Oliveira. *A leitura musical no processo de formação do violonista*: perspectivas a partir dos materiais didáticos utilizados no ensino superior. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

DIAS, Carlos Ernest. A brasilidade modernista nas músicas de Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2014. p. 765-773.

EID, Félix C. *Música e Identidade na América Latina*: O caso de Agustín Barrios "Mangoré". Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.

FARIA, Nelson. *O livro do violão brasileiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. *O ensino de trompa*: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. *Música brasileira popular no ensino da trompa*: perspectivas e possibilidades formativas. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

FERNANDES, Alexandre Pfeiffer. *Perspectivas para o ensino coletivo de violão*: em busca de uma abordagem holística. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FICA a dica: The Brazilian Guitar Book. [*S. l.*]: [*s. n.*], 2019. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Um Café Lá em Casa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rQr51SqUnAw. Acesso em: 27 mar. 2020.

GUERZONI, Felipe Boabaid. *A Arte da Improvisação de Nelson Faria*: influências na pedagogia da música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LLANOS, C. F. E. Violão e identidade nacional: a "moral" do instrumento. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 227-250, 2016.

MELLO, Jorge Carvalho de. *Acervo digital do violão brasileiro*. [*S. l.*: *s. n.*], 2014. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/anibal-augusto-sardinha-garoto. Acesso em: 26 fev. 2020.

MOREIRA, Thiago Alves Marques. *Transformar música*: o conhecimento pedagógico do conteúdo de um professor de violão. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Cantarina, Florianópolis, 2014.

PENNA, Maura. Introdução. *In*: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Intersaberes, 2012. p. 13-24.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão*. São Paulo: Ricordi, [1978a?]. v. 1.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão*. São Paulo: Ricordi, [1978b?]. v. 2.

PREVEDELLO, Clarissa Felkl; ROSSI, Wagner Soares; COSTA, Antônio Carlos da Rocha. Direito Autoral na Produção de Materiais Didáticos para a Educação a Distância: reflexões para a utilização na era da informação. *Revista Thema*, v. 12, n. 2, p. 26-39, 2015.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, 2010, Goiânia. *Anais* […]. Goiânia: ABEM, 2010. p. 197-209.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

RAUTA, Marcelo. *Criando, interpretando e apreciando*: propostas de obras e atividades à educação musical. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

REYS, Maria Cristiane Deltregia; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Reflexões sobre o termo "método": um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 24, p. 107-116, 2010.

RICCIO, Max; BARROS, Nicolas de Souza. *O Violão entrou na roda*: um guia prático para principiantes. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2020.

ROCHA FILHO, Othon Gomes da. *Minhas primeiras notas ao violão*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1966. v. 1.

ROCHA FILHO, Othon Gomes da. *Minhas primeiras notas ao violão*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1974. v. 2.

ROSA; Luciane de Fátima Giroto. *Direitos autorais e EAD*: práticas de elaboração de materiais didáticos para portais de ensino on-line. Dissertação (Mestrado Profissional em Mídia e Tecnologia). Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2020.

SAVIO, Isaías. *Escola moderna do violão*. São Paulo: Ricordi, [1985a?]. v. 1.

SAVIO, Isaías. *Escola moderna do violão*. São Paulo: Ricordi, [1985b?]. v. 2.

SCARDUELLI, Fábio; FIORINI, Carlos Fernando. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 31, p. 215-234, 2015.

SILVA SÁ, Fábio Amaral da; LEÃO, Eliane. Materiais didáticos para o ensino de violão: questionamento sobre métodos. *Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 176-191, 2015.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TERRA, Natália Iza Teles. *Metodologia Suzuki*: uma aplicação para contrabaixo à moda brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fábio. O violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 37, p. 1-18, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 80-101, 1997.

Lucas Dantas Gaião é licenciado em Música com Habilitação em Práticas Interpretativas (Violão) pela Universidade Federal da Paraíba. Violonista, guitarrista, compositor e professor de música na Educação Básica. Atua na subárea de Educação Musical com foco nos temas: Ensino de Instrumentos Musicais e Música Brasileira. gaiaolucasd@gmail.com

Fábio Henriques Gomes Ribeiro é professor adjunto do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música e do Grupo de Pesquisas em Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus). Atua nas subáreas de Etnomusicologia e Educação Musical, com foco nos temas: Performance Musical, Música na Cultura Popular, Ensino de Instrumentos Musicais e Formação de Professores. fabiomusica_fe@yahoo.com.br