



Um modo singular de ser professor de violão popular: análise de entrevista narrativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Eudes de Carvalho Braga

Universidade de Brasília (UnB) - carvalho.eudes@gmail.com

Delmary Vasconcelos de Abreu

Universidade de Brasília (UnB) - delmaryabreu@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um recorte de uma pesquisa em andamento que trata da análise de entrevista narrativa realizada com o professor de violão popular Paulo André Tavares de Brasília/DF. Os conhecimentos advindos das narrativas de Paulo André Tavares evidenciam a construção de processos metodológicos de ensino e aprendizagem empreendidos a partir da experiência, ou seja, ser professor não significa transmitir conhecimentos, mas ampliar o processo de apropriação, ou acúmulo de conhecimento, no ato de ensinar.

Palavras-chave: Educação musical. Pesquisa (auto)biográfica. Entrevista narrativa. Professor de violão popular. Distrito Federal.

A unique way to be a guitar teacher: analysis of narrative interview

Abstract: This paper presents part of a research that deals with analysis of a narrative interview with the guitar teacher Paulo André Tavares from Brasília / DF. The knowledge from Paulo André Tavares interview shows the construction of methodological processes of teaching and learning through his experience. Being a teacher does not mean just give knowledge to the student, but to expand the process of appropriation, or accumulation of knowledge during the act of teaching.

Keywords: Musical education. (Auto)biographical research. Narrative interview. Guitar teacher. Distrito Federal

Introdução

Este trabalho apresenta um recorte de uma pesquisa em andamento que trata da análise de entrevista narrativa realizada com o professor de violão popular Paulo André Tavares de Brasília/DF. Para tanto, trago um dos eixos de análise denominado: Um modo singular de ser professor de violão excertos das narrativas que fazem referência a um modo de ensinar, a partir de um exemplo trazido pelo colaborador de pesquisa por meio da música “Sampa” de Caetano Veloso.

A pesquisa em andamento tem como objetivo geral compreender como a experiência profissional de Paulo André Tavares pode contribuir com o ensino do violão popular. Para manter o foco da pesquisa no ensino de violão popular procurei trabalhos que tratam desta temática. Dentre as pesquisas na área, não foram encontrados estudos que fazem

alusão à temporalidade da experiência do professor de violão popular. Por isso, entendo que estudos que tratam dessa temática podem ampliar compreensões sobre o assunto.

O referencial teórico do trabalho está fundamentado em conceitos de Michael Huberman (1989) – ciclo de vida profissional de professores que procura compreender como as carreiras dos professores se desenvolvem e quais são os pontos que influenciam a carreira docente, dentro e fora da instituição. Ao longo dos anos, o autor tem contribuído para aprofundar o sentido da docência no que se refere a “carreira” profissional. Outro conceito que embasa a pesquisa em andamento consiste na Experiências de Vida e Formação de Marie-Christine Josso (2004). A autora afirma que falar das próprias experiências “é, pois contar de certa maneira, contar a si mesmo a própria história, as suas qualidades pessoais e socioculturais, o valor que se atribui ao que é ‘vivido’” (JOSSO, 2004: 47).

A metodologia utilizada consiste na abordagem (auto)biográfica, fundamentada em autores como Christine Delory-Momberger (2012) e Fritz Schütze (2013). Nesta abordagem, a singularidade do indivíduo é o objeto de estudo da pesquisa (auto)biográfica. Isso permite compreender a experiência do sujeito na sua trajetória de vida. A técnica empregada na pesquisa consiste na entrevista narrativa (SCHÜTZE, 2013) que abrange fontes primárias e secundárias extraídas de ideias discutidas por Ferrarotti (1991).

A entrevista narrativa tem como objetivo estimular o entrevistado a contar episódios sobre algum acontecimento de sua vida imbricados com o contexto social. Dessa forma, o sujeito fica livre para falar espontaneamente sobre determinada temática apresentada pelo pesquisador. Como afirma Abrahão (2012: 71), “ver o mundo como experiência indica atentar para os relatos de vida, que a reorganiza em função de novos objetivos, desafios do sujeito” (ABRAHÃO, 2012: 71).

A partir das informações obtidas na entrevista narrativa realizada com o colaborador da pesquisa, passei a estruturar os eixos de análise da pesquisa. Para tanto apresento, a seguir, o eixo de análise que intitula o subtítulo abaixo.

Um modo singular de ser professor de violão popular

[...] O que mais aprendi com o PA, realmente, foi saber trilhar o caminho infinito das harmonizações e a atitude diante da profissão. [...] Nas aulas com o PA, ele me falava sobre técnica de mão direita, técnica de mão esquerda, me passava exercícios de harmonia funcional, aqueles acordes com nona, décima primeira aumentada, sus4, entre outros. Ao mesmo tempo, me incentivava a aplicar o que eu aprendia na música que eu já fazia. [...] Foi nesse período que eu me aproximei mais da música de três grandes brasileiros: Baden Powell, João Gilberto e Tom Jobim. Fazia todo sentido estudar aqueles acordes com o PA e tirar as músicas deles. [...] Ele sempre me incentivou a ser músico profissional. Eu me lembro que nessa época eu citava, sem muita convicção, que iria fazer vestibular para odontologia. O PA chegou a conversar com meu pai, dizendo que o que eu tinha que fazer

era música, que eu tinha as ferramentas pra viver bem de música. Acho que, sem querer (querendo), ele me passou a exata atitude que é preciso ter para viver de música entender as fronteiras entre o profissionalismo e o lúdico. Ou seja, ter sensibilidade e estar preparado para todas as situações que a profissão nos coloca, sem perdera ternura, sem perder a ligação com a fantasia. Serei sempre grato. (HAMILTON DE HOLANDA, e-mail n. 1, recebido em 06/04/2015).

A citação em epígrafe remete a narrativas de ex-alunos do colaborador de pesquisa, elucidando o modo singular de Paulo André como professor de violão popular.

Dando continuidade ao processo de entrevista narrativa tomei como pertinente ler este e-mail de um de seus ex-alunos, para que o colaborador da pesquisa desenvolvesse narrativas sobre “o ser professor de violão”. Sugeri que Paulo André ficasse a vontade para abordar aspectos da sua atuação profissional que julgasse pertinente tendo a liberdade de narrar e tocar simultaneamente, caso quisesse exemplificar os eventos narrados.


Apos ouvir o relato de Hamilton de Holanda, Paulo André, que parecia lembrar momentos de sua profissão como professor, inicia a narrativa dizendo: “Que bonito isso! Que bacana! É verdade, eu falei com o pai dele. É uma responsabilidade você pegar um menino e dizer que ele tem que seguir aquela profissão.”

Ao ouvir este relato, o colaborador destaca a responsabilidade de ser professor e poder encaminhar o aluno para seguir uma profissão. Para Paulo André, não basta ser um bom professor, mas envolver as pessoas que fazem parte da vida do aluno nesta missão, levando-o a encontrar os seus próprios caminhos (NÓVOA, 2009). Esse conhecimento de Paulo André é trazido do mundo da vida, pois como narrou em seguida: “Eu sempre fui empírico né!”. Essas lembranças trazidas por meio do e-mail de Hamilton provocam em Paulo André uma escolha de como começar a narrar sobre os caminhos trilhados como professor, e seus desafios.

Eu entrei para a escola [de música] dando aula de violão clássico. Entrei no lugar do Grillo para dar aula de violão clássico, mas, eu comecei a estudar o popular. Comecei a estudar improvisação, jazz, harmonia... E eu percebi que alguns alunos queriam seguir este caminho. O Lula que foi estudar comigo, isso foi bem no começo, na década de 70 ainda. Eu estava dando aula na Escola de Música, a mais ou menos dois ou três anos, e o Zequinha, o irmão dele, um baterista que tocava comigo foi quem falou pra ele vir estudar comigo. Então, tudo que eu aprendia... porque eu estava estudando... tudo que eu aprendia eu imediatamente tentava passar para o aluno. Eu comecei estudando Mickey Baker, aquela parte de harmonia que ele fazia nesses exercícios. [Paulo André executa a seguir o exercício transcrito abaixo]


G7M G6 G#7M G6 A7M A6 A#7M A6

Ex 1



Gm7 Gm6 G#m7 G#m6 Am7 Am6 A#m7 A#m6

5



Exemplo 1: exercício de harmonia com condução de vozes

Ao relatar sobre os seus primeiros desafios como professor, Paulo André traz em suas lembranças o início da profissão ao contar como foi o processo de ensino e aprendizagem com um de seus primeiros alunos, Lula Galvão. Ao narrar “tudo que eu aprendia eu imediatamente tentava passar para o aluno”. Essa era uma forma de aprender a ser professor com o aluno, ou seja, aprender fazendo. Nesse sentido, ser professor não significa transmitir conhecimentos, mas ampliar o processo de apropriação, ou acúmulo de conhecimento, no ato de ensinar. Foi pensando nesse processo de ensino que Paulo André trouxe no momento da entrevista o exemplo transcrito acima para mostrar como iniciou os seus estudos de harmonia. Ao lembrar esse exercício no violão é possível perceber que Paulo André retoma memórias sobre os fundamentos musicais que serviram de base para a sua formação na música popular. Ao fazer a transição do violão erudito para o popular, o colaborador lembra esse processo ao narrar suas (auto)aprendizagens sendo, posteriormente, respaldado pelos seus professores. A esse respeito, ele contou o seguinte acontecimento:

Aprendi a deitar o dedo, fiquei muito preocupado com isso com medo disso me atrapalhar tecnicamente. Conversei com o Grillo que era meu professor, e perguntei como que era essa historia de deitar o dedo. O Grillo pegou um livro de anatomia da mão, estudou aquela musculatura toda, os tendões... Aí, chegou a conclusão que de jeito nenhum ia me atrapalhar, eu poderia fazer aquilo. Aí, comecei a deitar esses dedos. Eu passava exercícios assim para os meus alunos :

Ex 2




Exemplo 2: exercício de técnica com o objetivo de deitar os dedos

Percebemos aqui a preocupação de Paulo André, como professor, em procurar orientações de professores mais experientes, neste caso o seu ex-professor Eustáquio Grillo¹, para referendar novas descobertas de técnicas violonísticas permitindo maiores possibilidades na execução do instrumento. Esse relato mostra a construção de processos metodológicos empreendidos a partir da experiência. Isso pode ser percebido na próxima narrativa em que o professor descreve o processo de adaptação de técnicas para o violão popular.

Esses exercícios era para o aluno acostumar a fazer a pestana com todos os dedos. Eu passava primeiro com duas notas, depois com três, porque isso aumenta muito as possibilidades [no instrumento]. Então, eu ia passando as sequencias e os acordes pelo [método] Mickey Baker que tinha muita coisa boa. Depois, eu comecei a ensinar para eles por minha conta, a associação dos acordes menores. Você faz o acorde aqui, e ele aqui, né! [demonstra no violão]. Então, você faz as funções todas [como demonstradas no exemplo abaixo] .



Exemplo 3: exercício com diferentes voicings do mesmo acorde

Na narrativa acima, o colaborador da pesquisa retoma os exemplos musicais, considerando primeiramente a importância do aluno nesse processo de aprendizagem técnica. É possível observar que Paulo André se apropria dos conhecimentos musicais advindos de experiências adquiridas com professores e estudos como autodidata a partir de métodos escritos para jazz e música popular. A partir dessa apropriação, Paulo André passa a elaborar uma sequência didática de forma que possibilite ao aluno o desenvolvimento técnico ao trabalhar diferentes voicings do mesmo acorde explorando as formas 7M , m7 e m7b5. Essa maneira de Paulo André organizar o ensino, por meio dos acordes exemplificados acima, possibilita para que o aluno desenvolva a técnica de deitar os dedos da mão esquerda facilitando a execução de mais notas no instrumento. Lembrando que na técnica tradicional utilizada no violão emprega-se com mais frequência apenas o dedo indicador deitado – pestana. Ao utilizar a mesma técnica com outros dedos abrem-se mais possibilidades para a execução do referido instrumento.

Dando sequência as narrativas, após exemplificar modelos técnicos de ensino e aprendizagem, Paulo André traz outros cenários musicais nos quais pode adquirir novas aprendizagens, como foi o caso do curso de verão cursado com o músico Ian Guest², bastante conhecido no mundo da música popular.

Seguindo, era assim: Eu fazia os cursos de verão [da Escola de Música de Brasília]. Fiz um curso de verão com o Ian Guest. Quando eu fiz o curso com o Ian, ele abriu a minha cabeça, porque o Ian via a harmonia sem ser no instrumento, e a harmonia transcendia o instrumento. Eu já tinha uma formação de ouvido da minha mãe, que tocava muito os românticos. Mas, quando eu fiz o curso com o Ian, aí eu pirei, porque eu vi aquela maneira dele abordar dominante, tônica, né! Ele fala assim: você tem uma dominante, você pode usar as dominantes secundárias, quando você tem as dominantes você pode pegar essa dominante e fazer II V. Você pode fazer um subV, você pode usar uma diminuta, o Sus, ele é um segundo grau com baixo no quinto grau. Então, quando eu fui vendo essas coisas do Ian, aí aquilo mudou a maneira de eu ensinar. Eu já não ensinava a coisa muito metódica como era no Mickey Baker, mas eu fazia com que o aluno procurasse entender como ele poderia manipular as harmonias. Não é re-harmonizar, é manipular. Eu me lembro que eu pegava Sampa... Sampa é uma música muito generosa com a melodia, a melodia comporta muitas substituições. Então, eu pegava, né!

É a partir de todas essas vivências com a música que o colaborador dá significado às suas experiências. Isso remete as palavras de Josso (2002), que é partindo desse processo de significação e ressignificação da experiência é possível tornar-se um sujeito consciente de suas ações, neste caso, nos modos de aprender e ensinar como narrou o colaborador: “aquilo mudou a maneira de eu ensinar. Eu já não ensinava a coisa muito metódica como era no Mickey Baker, mas eu fazia com que o aluno procurasse entender como ele poderia manipular as harmonias”.

O colaborador dá destaque ao aluno como figura central do seu trabalho, pois a intenção de Paulo André e a de levar o aluno a escolher os seus próprios caminhos. Para ele, quando o aluno sabe manipular os caminhos harmônicos de uma determinada música abre-se um leque de possibilidades para escolhas tanto técnico quanto estético-musical. E, no saber-poder escolher diferentes caminhos harmônicos, na hora de executar uma determinada música, alcança-se certa liberdade para saber-fazer aquilo que lhe agrada. Guest (2006a: 55), citado pelo colaborador da pesquisa no relato acima, indica caminhos harmônicos como “a variedade no som da harmonia se dá pela diversidade de notas que compõem uma sequência de acordes”. Isso pode ser aclarado nos exemplos dados no ato de narrar pelo próprio entrevistado.

No exemplo 4, o colaborador ao tocar a música “Sampa” demonstrou a maneira como trabalhava com o aluno em sala de aula. Ele partia de uma informação simples, isto é, da estrutura harmônica básica da música, e ia acrescentando ao poucos novos conhecimentos e formas de inseri-los. De acordo com Guest (2006a: 51), “qualquer acorde maior ou menor pode ser precedido ou “preparado” por acorde dominante situado 5^a justa a cima”. Como pode ser verificado no exemplo abaixo.



Exemplo 4 : trecho da musica Sampa demonstrando a utilização de dominantes secundários

No exemplo de número 5, Paulo André demonstrou, no ato de narrar, como utilizar o II, V I, dizendo: “eu fazia bem simples, tá vendo só as dominantes? Onde tem a dominante você pode colocar o II V, e o II do menor é com a 5^a Diminuta”. De acordo com Guest (2006a: 63), “V7 não sendo de pouca duração, pode ser desdobrado em II V, ocupando a mesma duração do acorde original. IIm7 V7 é extremamente frequente em música popular, precedendo o I ou qualquer outro grau”.



Exemplo 5: trecho da musica Sampa demonstrando a utilização de II V I.

No exemplo que segue, o colaborador relatou sobre a satisfação dos estudantes com assunto abordado: “Então, o pessoal já adorava né? Você pode fazer o sub V”. Logo em seguida Paulo André demonstra a utilização de sub dominantes abordados no exemplo 6. Os acordes dominantes de C7 e Gb7 possuem notas fundamentais em comum. No acorde de C7 as notas Mi e Si bemol, respectivas 3^a e 7^a do acorde são também a 7^a e 3^a do acorde Gb7.

Isso, segundo Guest (2006a: 78), caracteriza o acorde dominante substituto, sub V, apresentado abaixo.



Ex 6

17 C7M B \flat 7(#11) Am7 G \flat 7(#11)

21 F7M E \flat 7(#11) Dm7

Exemplo 6: trecho da musica Sampa demonstrando a utilização de sub dominantes

A partir disso, Paulo André narra sobre a impressão que alguns estudantes tinham ao utilizar determinados caminhos harmônicos: “Poxa! ‘Parece que eu re-harmonizei’, mas você está manipulando. Pode fazer os diminutos né?”. Conforme Guest (2006a), qualquer acorde dominante pode ser acrescido de uma nona menor $b9$, nota de tensão que enriquece o seu som. Assim, cada acorde dominante corresponde a um acorde diminuto cuja fundamental é a 3^a do acorde dominante, estando assim 3M acima. Em seguida, o colaborador demonstra a utilização do acorde diminuto com a função de acorde dominante.



Ex 7

25 C7M G \sharp dim Am7 E dim

29 F7M C \sharp dim Dm7

Exemplo 7: trecho da musica Sampa demonstrando a utilização de acordes diminutos com a função de dominantes

Dando sequência a narrativa, Paulo André contou de forma exemplificada o seguinte: “Então, você vai brincando com isso, você pode manipular. Você pode fazer o Sus”.

Ex 8



Exemplo 8: trecho da musica Sampa demonstrando a utilização do acorde susb9 no lugar do II^o V7 Im

Como pode ser observado nos oito exemplos acima, mencionados pelo colaborador, há uma preocupação como músico e professor de que o aluno encontre alternativas para executar a mesma música de diferentes maneiras, isto é, “tomando as rédeas de sua própria experiência com a música” (ABREU, 2011: 166).

O colaborador da pesquisa disse ainda que “quando entra nesse universo, você começa a manipular [as harmonias] e isso abre um caminho impressionante! E chega uma hora que você confunde [diante de tantas possibilidades]”.

O que pode ser compreendido das narrativas de Paulo André a partir destes exemplos é o modo como ele organiza didaticamente àquilo que autores, como Ian Guest, sistematizaram em seus métodos práticos de harmonia.

Como professor, Paulo André se preocupa que o aluno aprenda. E para isso, organiza de forma sequencial com a intenção de estruturar um trabalho mais organizado e mais condizente com a objetividade e subjetividade do aluno de hoje, que tem contato com inúmeras fontes mas, que não tem um trabalho estruturado, no sentido de dar organicidade a tudo que ela vê e consome.

A sequência didática é uma forma de organizar o planejamento das aulas de música, assim como também de organizar o desenvolvimento dos alunos a partir de conhecimentos musicais que se ampliam empiricamente, pouco a pouco e vão se tornando fontes de percepções múltiplas. E isso é organizado por Paulo André a partir do repertório escolhido, neste caso a música Sampa.

Considerações Finais

Este trabalho expôs parte do processo de análise de uma pesquisa em andamento trazendo algumas reflexões sobre o modo de ensinar violão popular de Paulo André Tavares, apresentando exemplos musicais sobre o ensino e aprendizagem da música “Sampa”.

Os conhecimentos advindos das narrativas de Paulo André Tavares evidenciam a construção de processos metodológicos empreendidos a partir da experiência, ou seja, ser professor não significa transmitir conhecimentos, mas ampliar o processo de apropriação, ou acúmulo de conhecimento, no ato de ensinar. Criar uma sequência didática é programar situações e circunstâncias para que o estudante possa construir seu conhecimento. Esse modo singular de Paulo André ensinar que identifiquei como um passo a passo procura absorver dentro de uma mesma música múltiplas possibilidades em que o aluno tem a liberdade de escolher o seu próprio caminho identificando assim as suas próprias singularidades.

Referências:

- ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. *Memórias Memoráveis: educadores sul-rio-grandenses em histórias de vida*. Porto Alegre: EDIPUCRS/Ed. IPA, 2012b.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. *Revista Brasileira de Educação*, Vol. 17, nº 51, set. – dez., 2012.
- FERRAROTI, Franco. Sobre a autonomia do método Biográfico. *Sociologia problemas e práticas*. N9, 1991. P. 171-177.
- GUEST, Ian. *Harmonia método prático v.1*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2006a.
- GUEST, Ian. *Harmonia método prático v.2*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2006b.
- HUBERMAN, M. O ciclo da vida profissional dos professores. In: NÓVOA, Antônio. (org.) *Vidas de Professores*. Lisboa: Porto Editora, 1989, p. 31 – 61.
- JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Editora Cortez, 2002.
- JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de Vida e Formação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- NÓVOA, Antônio. *Professores: Imagens do futuro presente*. Instituto de Educação EDUCA, Lisboa, 2009.
- SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa Biográfica e Entrevista narrativa. *Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação: Teoria e Prática*. Wivian Weller, Nicolle Pfaff (Organizadoras) 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

Notas

¹ Eustáquio Grillo é professor de violão na Universidade de Brasília desde 1987 até os dias atuais. (Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Eustáquio_Grillo >)

² Ian Guest foi artista visitante e professor de extensão na Escola de Música da UFMG em Belo Horizonte e da UFOP em Ouro Preto MG. Autor de livros/Cds publicados pela Lumiar Editora (Disponível em: < <http://ianguest.com.br/br/curriculum-vitae/> >)