

Integração voz e violão e processos de aprendizagem: relato de estudo da canção *Passarinho* de Joyce Moreno e Mário Quintana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Ana Lis de Nobrega Marum
Universidade Estadual de Campinas
analismusica@gmail.com

Resumo. O presente trabalho relata o processo de aprendizagem de um arranjo de voz e violão da canção *Passarinho*, no qual a interpretação vocal e violonística são realizadas simultaneamente pela mesma musicista. O objetivo deste relato é identificar as principais dificuldades encontradas durante a preparação da obra, mapear as estratégias utilizadas para superá-las e refletir a respeito de possíveis diálogos e contribuições da prática da alta performance para o âmbito pedagógico, especialmente em momentos iniciais de ensino e aprendizagem musical. Este estudo integra uma pesquisa de doutorado em andamento dedicada à investigação do objeto de estudo *integração voz e violão* no contexto do ensino.

Palavras-chave. Violão, Voz, Ensino Musical

“Voice and Guitar Integration and Learning Processes: Report of a Study on the Song *Passarinho* by Joyce Moreno and Mário Quintana”

Abstract. This paper reports the learning process of a voice-and-guitar arrangement of the song *Passarinho*, in which both the vocal and guitar parts are performed simultaneously by the same performer. The aim of this report is to identify the main challenges encountered during the preparation of the piece, map the strategies employed to overcome them, and reflect on the potential contributions and connections between high-level performance practices and pedagogical approaches, particularly in the early stages of music teaching and learning. This study is part of an ongoing doctoral research project dedicated to investigating the integration of voice and guitar in educational contexts.

Keywords. Voice, Guitar and Music Education

Introdução

Este artigo compõe um dos eixos da minha pesquisa de doutorado em andamento que investiga a integração voz e violão em processos de ensino e aprendizagem, com especial atenção à iniciantes.

O interesse por esse objeto de estudo, decorre da expressiva presença das práticas em voz e violão na história sociocultural do país, bem como sua recorrência nas práticas de ensino. A minha experiência como professora de violão sugere que, frequentemente, o aprendizado inicial do instrumento está associado à prática do acompanhamento; neste sentido, a canção, a



voz, e consequentemente o autoacompanhamento se fazem presentes ao longo do processo de aprendizagem.

Além disso, compreende-se, neste trabalho, que esta configuração musical constitui um *terceiro lugar* com características próprias, que não se limita nem ao âmbito vocal, nem ao âmbito violonístico considerados isoladamente e além disso, tem na canção, seu ponto de convergência. Tal perspectiva sugere a necessidade de reflexões sobre estratégias pedagógicas específicas para essa formação musical, sendo o presente relato, uma contribuição nesse sentido.

Embora se reconheçam as diferenças entre a prática de voz e violão no contexto da alta performance e no ensino para iniciantes, considera-se que elementos presentes na primeira podem servir de referência para a construção de estratégias pedagógicas para a segunda. Portanto, proponho neste texto, relatar o meu processo de estudo da canção *Passarinho* de Joyce Moreno e Mário Quintana, a partir da perspectiva de uma intérprete atuante na alta performance, no esforço de identificar dificuldades e soluções adotadas para superá-las, assim como, verificar possíveis diálogos com o contexto pedagógico.

A escolha por apresentar o processo de estudo dessa canção justifica-se por ter sido uma das peças analisadas em minha pesquisa de mestrado na área de performance musical, o que exigiu da minha parte, um aprofundamento de estudo. Soma-se a isso o fato de a obra se alinhar às questões discutidas nesse relato, ao se tratar de uma peça executada inteiramente em voz e violão.

Relato de Estudo

Sobre a canção

*Passarinho*¹ é uma canção de Joyce Moreno criada a partir do clássico *Poeminho do Contra* de Mário Quintana que faz parte do álbum *Passarinho Urbano*, uma obra gravada no ano de 1975, pela cantora, compositora e violonista.

Em meio à ditadura militar, o disco apresenta um repertório de grande força política e é composto por dezoito canções que, em sua maioria, foram censuradas pelo governo da época. Esta obra foi estruturada para uma escuta integral, uma vez que, a ordem das canções apresenta um fio narrativo que, para ser compreendido, demanda uma audição completa do disco: “[...] um discurso sem pausas, como numa única respiração. A percussão, por vezes em tom amargo,

¹ Música *Passarinho* (Joyce Moreno e Mário Quintana)
https://www.youtube.com/watch?v=URajruFkryk&list=RDURajruFkryk&start_radio=1





ecoava a fé de uma artista brasileira que não mudava de opinião: ver a sua terra cumprir seu ideal de democracia.” (Jornal do Brasil, 2019)

A canção *Passarinho* é a última faixa do disco, a única que Joyce assina a composição numa interpretação que conta apenas com voz e violão; as demais faixas são canções de compositores como Milton Nascimento, Zé Ketti, Capinam, Paulo César Pinheiro, entre outros.

Aprendendo a canção

O meu processo de estudo iniciou-se com repetidas escutas completas que me permitiram entender de maneira geral a obra e, mesmo que de forma preliminar, mapear alguns pontos que poderiam ser mais complexos ao longo da canção, como trechos de interação entre voz e violão e identificação de possíveis idiomatismos do instrumento. Tal prática também promoveu a internalização da melodia e da letra mesmo antes de um momento destinado especificamente para aprender a parte vocal; este panorama geral teve como intenção antecipar a visualização de possíveis desafios presentes ao longo da canção.

Não localizei ao longo deste processo, registros da canção em partitura, ou videoaulas. Portanto, fez-se necessária a mobilização de minhas capacidades perceptivas na realização do trabalho conhecido como *tirar de ouvido*. Esta habilidade se faz presente de forma intensa no contexto da música popular e, segundo Couto (2009), faz parte das práticas conhecidas como *aurais* que estão relacionadas com habilidades que se baseiam na audição e são independentes à notação musical.

A primeira ação tomada foi a diminuição da velocidade de reprodução da canção, deixando-a mais lenta para que fosse possível compreender com mais clareza, principalmente o arranjo do violão. A partir daí, deu-se um processo bastante minucioso de escuta e tentativa de reprodução ao violão por meio da repetição de pequenos trechos com, em média, um ou dois compassos.

Durante essa fase do estudo, observei que, além da percepção da altura das notas e das figuras rítmicas, era necessário compreender a dimensão harmônica que sustentava a canção, tornando mais claro o entendimento dos caminhos adotados pela arranjadora. Ainda assim, em diversos momentos, o arranjo fragmentava os blocos de acordes em linhas de caráter contrapontístico em relação à voz, o que dificultava ainda mais sua compreensão por afastar-se de um modelo convencional de acompanhamento.

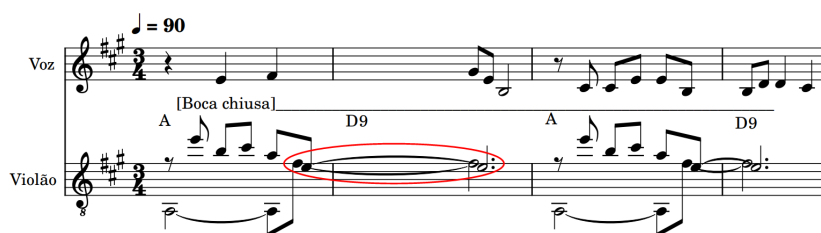
Com isso, foi necessário recorrer a outras habilidades perceptivas que, neste caso, me parecem ser proporcionadas, em grande medida, pela prática da alta performance: o



entendimento do idiomatismo por meio da percepção da sonoridade. Em outras palavras, o contato contínuo com a prática musical e audição de um amplo repertório ao longo da formação de um artista de alta performance favorece o refinamento de sua escuta. Um violonista experiente, por exemplo, tem mais chances de identificar auditivamente quando uma corda solta está sendo tocada, em quais regiões do braço do violão determinados trechos estão sendo executados, ou até mesmo reconhecer, pela sonoridade, quais formas de acordes estão sendo executadas.

Nessa música em particular, encontrei dificuldades para compreender apenas pela percepção nota a nota, o que o violão realizava no trecho inicial. Havia, contudo, uma memória auditiva e timbrística que sugeria a possibilidade de que determinado trecho resultaria na combinação de duas notas (uma corda presa e outra corda aguda solta) produzindo uma dissonância devido à proximidade de frequência de um intervalo de segunda maior. A partir desta hipótese, fui tateando a sonoridade até reconhecer o que estava sendo executado:

Figura 1 – Trecho de transcrição de *Passarinho*



Fonte: elaboração da autora

Com isso, pude identificar que se tratava de uma nota MI, localizada na primeira corda solta sendo tocada simultaneamente com a nota FÁ# localizada na segunda corda e sétima casa.

O aprendizado da parte vocal se deu de outra forma. Como se tratava de uma música que executei para realizar uma das análises do meu mestrado sob a perspectiva da Semiótica da Canção, houve a necessidade de introduzir a melodia e a letra dentro de um diagrama desenvolvido por Luiz Tatit

Figura 2 – Exemplo de Diagrama

C	
B	
A#	
A	
G#	que a
G	
F#	ses
F	
E	Es que es vancan
D#	
D	cami
C#	atra i nho
C	
B	tão do o meu

Fonte: elaboração da autora

Essa ferramenta apresenta verticalmente a extensão de notas da canção em questão, sendo que, cada uma das linhas representa cada uma das notas (de semitom em semitom) – além disso, há coluna para apresentar de maneira ascendente o âmbito melódico no qual a canção se desenvolve dentro da tonalidade analisada. Dessa forma, o diagrama se completa com a inserção da letra da canção, localizando cada sílaba na altura correspondente e isto permite que seja possível visualizar, como uma espécie de gráfico, o contorno melódico, deixando evidente, elementos como saltos, concentração melódica, entre outros.

Dentro deste estudo, o trabalho de transpor a canção para o diagrama contribuiu no entendimento mais detalhado de sua estrutura melódica, especialmente porque se trata de uma canção com caráter ornamental na voz – justamente por mimetizar a figura de um pássaro – e entender minuciosamente estes movimentos foi essencial para sua execução. Este processo de elaboração do diagrama, por si só, contribuiu para o entendimento não só dos contornos melódicos, como também com a forma da estrutura da música e memorização da letra.

Praticando voz e violão separadamente

Após essa primeira etapa de aprendizado de “ouvido”, segui com os estudos no esforço de me apropriar da canção em seu andamento original. Ainda muito focado no violão, este estudo demonstrou a necessidade de precisão rítmica e domínio de elementos técnicos como articulações (especialmente ligados), saltos e construção de digitações; elementos esses que exigem um considerável domínio técnico do intérprete e são evidentes na escuta do violão de Joyce Moreno.

Para chegar ao andamento original da canção, utilizei o metrônomo com aceleração gradual prezando por uma articulação rítmica precisa, como se apresenta na gravação e como havia sido mapeado desde às primeiras escutas.

Vale ressaltar que esse processo foi inteiramente realizado com o violão isolado, sem cantar, porque houve uma grande necessidade de apropriação técnica do arranjo de violão antes de colocá-lo em relação a voz. Pode ser que tal necessidade se dê de maneira causal, por se tratar desta peça em específico e que talvez em outras isso não necessariamente precise acontecer dessa forma ou nessa ordem – algo que almejamos levar para discussões futuras.

O que podemos observar em relação a isso é a maleabilidade deste aprendizado associado a particularidade da canção estudada. Na minha percepção enquanto aprendiz, considerei que o entendimento da melodia e a letra foi tecnicamente mais simples do que o do violão; ou seja, neste caso, a complexidade do violão, exigiu um tempo de trabalho muito maior do que a melodia vocal, se comparados.

O estudo isolado da voz também aconteceu, porém, por realizar tantas vezes a escuta da canção na elaboração do diagrama, muitos aspectos vocais já estavam assimilados. Foi um processo menos complexo que se concentrou em detalhes melódicos e técnicos, como a prática de ornamentos citadas anteriormente. Algo importante realizado foi o entendimento da melodia vocal dentro do contexto harmônico, onde executando acordes simples para acompanhar a voz, pude compreender as notas da melodia em relação à harmonia mesmo que ainda sem o arranjo completo do violão.

É importante pontuar que, neste caso, não trabalhei com escolha ou alteração de tonalidade – etapa fundamental no trabalho vocal. Isso porque, neste caso, havia uma finalidade analítica de compreensão do arranjo original. Porém, coincidentemente, a tonalidade de Lá Maior funcionou muito bem para minha interpretação da canção.

Integrando Voz e Violão

Cantar e tocar ao mesmo tempo é uma atividade complexa que exige o processamento e a coordenação de muitas informações simultâneas, segundo Bongiorno (2021)

O autoacompanhamento supõe a ação de executar instrumentos simultaneamente (entendendo a voz também como um instrumento), que tem um desenvolvimento paralelo específico. Podemos entender essa ação como um *malabarismo musical*, ou como um *malabarismo instrumental* (Bongiorno, 2021, p. 13, tradução nossa).

Esta foi a etapa mais desafiadora do meu estudo, uma vez que o arranjo em questão possui um tratamento contrapontístico, o que traz à tona a necessidade de independência entre as linhas vocais e violonísticas. Ou seja, enquanto a voz desenvolve uma linha melódica, o

violão constrói outra e embora não haja fricções rítmicas particularmente acentuadas entre ambas nessa música, a execução exige uma divisão da atenção e uma forma de pensamento capaz de lidar simultaneamente com dois fluxos musicais independentes. Vejamos:

Figura 3 – Trecho de transcrição de *Passarinho*



21

Voz

meu ca mi nho E le pas sa rão

Violão

D D9 A7M D D9

24

Voz

eu pas sa ri nho

Violão

A7M G9 E7(9) A7M D

Fonte: elaboração da autora

A primeira tentativa foi tocar a música inteira já na configuração completa na intenção, novamente, de promover uma visão geral sobre quais trechos conseguiria acessar com menos ou mais facilidade, assim como os pontos mais críticos tecnicamente. Para lidar com as dificuldades que foram se apresentando, optei por retirar algumas informações a fim de facilitar a compreensão do todo e, à medida que essa compreensão se consolidava, os elementos foram gradualmente recolocados.

Um dos aspectos que se mostrou particularmente desafiador foi a articulação das palavras em concomitância com a articulação das notas do violão. Como estratégia, substituí temporariamente a articulação das palavras do texto pela melodia cantada em *boca chiusa* mantendo o acompanhamento do violão. Observei que essa prática reduziu consideravelmente a dificuldade, permitindo uma integração mais próxima daquela pretendida.

Outras estratégias semelhantes a essa, também contribuíram para um melhor encaixe das duas linhas. Entre elas, cantar a melodia apenas mentalmente enquanto tocava, bem como, executar o violão com precisão enquanto improvisava algumas linhas vocais. Essas práticas se mostraram eficazes para dissociar as ações vocais e violonísticas.

Todas essas estratégias só se mostraram bem-sucedidas devido ao processo contínuo de repetição não só nos estudos isolados como nos estudos de integração. No contexto da relação entre voz e violão, a repetição parece desempenhar um papel fundamental.



Percebe-se que todos os esforços de integração nessa etapa tem relação principalmente com aspectos técnicos. As dificuldades técnicas em grande medida encontradas no violão, pareceram se sobrepor aos demais elementos musicais. Observo que somente após um certo grau de automatização tornou-se possível pensar em outros aspectos da performance, como questões interpretativas e até mesmo pequenas intervenções criativas. Foi a repetição e a automatização que proporcionaram mais liberdade para a execução; até então, a demanda da atenção voltou-se predominantemente para a resolução de questões técnicas.

Conquistando a fluência

Depois de conseguir encaixar voz e violão e imitar o arranjo original por meio de inúmeras repetições e com o apoio das estratégias citadas anteriormente, meu estudo direcionou-se a uma espécie de laboratório de experimentação.

Tal processo consistiu em tocar e cantar várias vezes a canção com mais abertura e liberdade para pensar no sentido letra e arranjo de violão e nas possibilidades expressivas da canção. E, mais do que apenas reproduzir a canção, busquei compreender as maneiras pelas quais eu poderia me apropriar dela, reconhecendo que essa prática envolve dimensões individuais e subjetivas e é uma oportunidade para se posicionar diante dos conteúdos da canção.

Por meio de inúmeras repetições, fui despertando ideias que se afinavam com a maneira com a qual eu desejava expressar o sentido daquela canção. Algumas dessas ideias se estabilizaram na minha interpretação e, assim, a canção ganhou algumas intervenções pessoais que se revelaram na adição de novas ideias melódicas.

O campo melódico e rítmico conduz a melodia para a mimetização de um pássaro por meio de pequenas ornamentações; sendo assim, na minha interpretação criei mais alguns ornamentos complementares ao longo da música. Além disso, a primeira ideia melódica do violão (figura 4) me sugeriu uma nova linha melódica de vocalizações para a voz (figura 5) a ser executada após a introdução instrumental, antes do início da letra

Figura 4 – Trecho de transcrição de *Passarinho* (cp. 1 e 2)



Fonte: elaboração da autora

Figura 5 – Transcrição da criação melódica da intérprete



Fonte: elaboração da autora

Considero esse exemplo de intervenção uma das maneiras de contribuição do intérprete para a realização de uma canção. A descrição de todas as etapas relatadas parece sugerir uma determinada sequência de trabalho, na qual ocorre, inicialmente, um processo de imitação e compreensão dos elementos presentes tanto na composição quanto na interpretação de referência (fonograma) e, em um momento posterior, esses elementos passam a ser confrontados e/ou afinados as singularidades do próprio intérprete, abrindo espaço para a construção de uma interpretação pessoal.

Percepções sobre possíveis diálogos pedagógicos

Ao pensarmos em possíveis conexões pedagógicas com o ensino para iniciantes, destaca-se, desde o início deste relato, a necessidade de um estudo maleável capaz de se adaptar às necessidades específicas para cada situação. Evidencia-se, ainda, a assimetria dessa prática na medida em que os instrumentos isolados possuem demandas e tempos de assimilação muito distintos. Neste sentido, a articulação com as ferramentas pedagógicas pode estar na organização e seleção de estratégias mais adequadas para o estudante e a música em questão trazendo à tona os elementos de fundamentação e discussão sobre as demandas deste *terceiro lugar*.

Além disso, é interessante notar que a ausência de métodos pedagógicos específicos para a integração voz e violão leva o intérprete a recorrer à experimentação na busca de soluções



para sua prática. Essa realidade se revela neste relato apresentando – no tópico *Conquistando a fluência* – a importância de um espaço que favoreça e estimule o fluxo de ideias e os processos criativos.

Marana (2025) afirma que os materiais relacionados ao estudo de acompanhamento direcionam-se a instrumentistas que acompanharão outros cantores, mas desconsideram, entretanto, situações em que o intérprete desempenha as duas funções simultaneamente. Portanto,

cabe ao músico autoacompanhador desenvolver sua própria técnica interpretativa a partir de experimentações e de suas próprias referências sonoras, construídas através de sua escuta de outros artistas. E seu envolvimento com a canção se distingue do cantor que não toca ou do instrumentista que não canta.” (Marana, 2025, p. 3).

É importante considerar que o fato de o intérprete recorrer à experimentação, longe de representar uma limitação, constitui uma possibilidade de fortalecimento de suas singularidades ao favorecer uma abordagem artística particular e estimular sua individualidade. Isso reforça, mais uma vez, a importância de preservar e potencializar pedagogicamente este espaço.

Na bibliografia, encontramos referências dessa etapa de estudo, como em Bongiorno (2021), que intitula como *programação, automatização e desprogramação* como etapas do aprendizado do autoacompanhamento. Esta última refere-se à um processo similar a este que estamos chamando de *Conquistando Fluência* sendo o momento em que o estudante refaz os dois primeiros passos² porém de maneira mais leve, com mais fluência, se utilizando da improvisação e tomando decisões mais seguras, uma vez que as etapas anteriores promoveram condições para essas novas explorações. Segundo o autor

[...] o fato é que, se as duas primeiras tiverem sido suficientemente percorridas, na terceira etapa teremos automatismos e as tomadas de consciência necessária para improvisar diante dos imprevistos e fluir musicalmente durante o transe musical”. (Bongiorno, 2021, p. 90-91, tradução nossa)

Compreender a importância desse estímulo a experimentação já no início do aprendizado, entendendo que o ensino deve contemplar todos os elementos da compreensão musical, é fundamental para que o aprendiz entenda suas potencialidades expressivas e crie

² A *programação* consiste em realizar uma análise racional e teórica do material de autoacompanhamento a *automatização* está relacionada à memorização corporal por meio da prática da repetição uma vez que, segundo o autor “[...] quanto mais prática, mais rápido se chegará à automatização corporal” (Bongiorno, 2021, p.91, tradução nossa).





intimidade com seu potencial de criação artística. O pesquisador e educador musical Keith Swanwick (2011, p. 1) traz contribuições a respeito disso, quando aponta para a necessidade de um aprendizado que encontre “[...] espaço para o engajamento intuitivo pessoal do aluno”.

Além disso, o autor complementa a importância dessa abordagem desde os primeiros momentos do aprendizado. Segundo ele

Não faz nenhum sentido ensinar música exceto se acreditarmos que esta seja uma forma do discurso humano, e que, o aluno iniciante estará sendo iniciado neste discurso desde a primeira aula e não estará apenas conhecendo a "pausa de semibreve". Restringir a análise a um nível técnico superficial, sem uma resposta intuitiva do aluno não leva a nada.” (Swanwick, 2011, p. 4).

Outro aspecto que pode ser compreendido sob a ótica dos estágios iniciais de aprendizagem é utilização – ou não – da partitura. Embora, nesta descrição, a partitura tenha sido utilizada para registrar a música após o processo de aprendizagem, ela não se fez presente ao longo do percurso, uma vez que as ferramentas utilizadas se direcionaram ao aprendizado de “ouvido” e a elaboração de um diagrama, com características diferentes da partitura convencional.

Essas práticas que não dependem da partitura, aproximam-se das formas de transmissão de saberes da música popular, uma vez que, dentro deste contexto, a notação pode ser desejável, mas não é determinante para a aprendizagem (Arroyo, 2001). Além disso, tais características também dialogam com a abordagem que consideramos mais adequada para iniciantes: a experiência prática antecedendo instruções teóricas.

Schafer (*apud* Medeiros, 1997, p. 74) aponta para a necessidade de os educadores musicais encontrarem outras formas de notação que possam ser dominadas de maneira mais rápida e além disso “[...] induz o aluno a criar sua própria grafia por qualquer meio que ache necessário e convincente” (Medeiros, 1997, p. 74). Além disso, não considera adequado o treinamento de leitura musical nos primeiros estágios da educação musical porque esta prática “[...] desvia a atenção do aluno para o que realmente é o som” (Medeiros, 1997, p. 74).

Observamos que o autor não desconsidera o princípio da notação musical, mas alerta para a necessidade de um modo de registro que não exija uma série de instruções teóricas preliminares. Nesse sentido, o diagrama apresentado no tópico *Aprendendo a Canção* embora possua pré-requisitos teóricos e perceptivos para sua elaboração, traz, em seu princípio gráfico e visual, ideias de ferramentas para o desenvolvimento de noções de altura musical relacionado com a letra de uma canção.





A utilização desse princípio que envolve as alturas melódicas juntamente com a letra pode ser um aliado importante para o desenvolvimento da percepção musical dos estudantes no aprendizado de uma canção. Mesmo que não detalhadamente, pedir ao aluno que, por exemplo, represente graficamente a altura percebida em cada sílaba da melodia ou que reproduza vocalmente um desenho melódico apresentado, pode ser uma atividade interessante para o desenvolvimento das percepções de parâmetros de altura.

Da mesma forma que os processos de experimentação e criação, outro elemento que pode ser cultivado desde os primeiros momentos do aprendizado é a percepção sonora do violão. No tópico *Aprendendo a canção* observamos que foi necessária uma percepção mais aprofundada dos aspectos sonoros específicos do instrumento para a compreensão das notas que estavam sendo tocadas. Embora esta seja uma habilidade que exige experiência por parte do intérprete, por envolver um desenvolvimento perceptivo mais avançado, é completamente possível que a percepção da sonoridade do instrumento seja trabalhada desde os momentos iniciais da aprendizagem.

Pensar em conduções pedagógicas que levem em consideração a percepção de diferentes timbres, intensidades e dinâmicas do instrumento, apresentar as diferenças de ressonância em cordas presas e soltas e introduzir a escuta de repertório nas aulas, são maneiras de sensibilizar, desde o início, para noções instrumentais idiomáticas de muita relevância na construção musical e artística dos estudantes.

Destacam-se, por fim, as estratégias pedagógicas utilizadas no tópico *Integrando Voz e Violão*. Estas, na realidade, já são utilizadas por mim enquanto professora, e apesar de estarmos falando da contribuição da alta performance para o ensino de iniciantes, neste caso, acredito ter sido minha própria experiência em sala de aula a responsável pela utilização dessas estratégias em meu estudo.

Algo em comum entre todas as estratégias adotadas, é o fato de serem conduzidas por processos de repetição. Consideramos este, um importante elemento de diálogo entre a alta performance e os estágios iniciais do ensino musical por constituir não apenas um mecanismo de assimilação técnico-mecânico, mas, também, uma ferramenta importante para a criação e desenvolvimento de ideias musicais. Ao falar sobre composição de canções e prática musical, Tatit (2012) discorre sobre a figura do cancionista chamando atenção para seu modo de criação que tem na reiteração um de seus aspectos centrais. Segundo ele, o cancionista

[...] treina como recorrência de suas produções. Para inventar melodia, precisa experimentar várias combinações, tocar muitas vezes, cantarolar de todas as





maneiras. Para apresentar um show precisa repetir exaustivamente o repertório” (Tatit, 2012, p. 17).

Além disso, a repetição como fim pedagógico pode trazer a oportunidade de trabalhar diversos aspectos da compreensão musical por meio de variações de uma mesma atividade. Segundo Swanwick, a variabilidade de maneiras de estudar uma mesma peça é um fator relevante para o desenvolvimento da aprendizagem

A aprendizagem torna-se muito mais fácil quando a questão motora é abordada sob diversos ângulos. Se eu toco uma peça de uma mesma maneira, talvez num só andamento e com um só tipo de articulação - então é provável que quando algo inesperado acontecer, as coisas "andem ao sabor do vento" e tudo possa dar errado. Mas se eu tiver praticado alterando o caráter expressivo, alterando a velocidade, a acentuação, e os níveis de intensidade, então é provável que não apenas minha técnica tenha melhorado, mas também que as chances de uma performance mais interessante tenham aumentado (Swanwick, 2011, p. 2).

É importante ressaltar que, em sala de aula, a aplicação dessas estratégias é constantemente ajustada às necessidades dos alunos e, portanto, as variações e repetições também estão relacionadas a isso. Apresentar, por exemplo, a mesma atividade de diversas maneiras, utilizando-se da ludicidade, do jogo e de práticas musicais divertidas a partir do que o aluno apresenta como demanda, é um exemplo. Assim, apesar das distintas formas e diferentes contextos de utilização de processos de repetição, essa é uma prática fundamental para a aprendizagem e desenvolvimento musical.

Considerações finais

Esta é a primeira vez que relato um processo de estudo de uma música em voz e violão. Ao longo dos anos de prática musical, meu estudo de canções nesta configuração sempre ocorreu de forma intuitiva, diferentemente do trabalho com voz e violão realizados separadamente, no qual adoto uma abordagem mais sistematizada.

De certa forma, o ato de relatar meus próprios caminhos de estudo chamou atenção para uma série de aspectos sobre os quais eu, enquanto intérprete e professora, ainda não havia refletido. Em muitos deles, como podemos observar neste texto, já se fez possível estabelecer conexões com processos pedagógicos e mesmo que de maneira inicial, sugerir possíveis relações entre os elementos da alta performance e o ensino para iniciantes.

Porém, apesar das reflexões e perspectivas abertas a partir deste relato, ainda permanecem indagações a respeito da condução pedagógica no ensino de músicas em voz e





violão especialmente no que diz respeito à compreensão das possibilidades, limites e pontos de equilíbrios entre intervenções pedagógicas mais ou menos sistematizadas dentro desse contexto. Seguiremos no esforço de procurar responder a estas e outras perguntas a partir da continuidade e desdobramentos deste trabalho.

Referências

ARROYO, Margareth. *Música popular em um Conservatório de Música*. Revista da ABEM, n. 6, setembro 2001, p. 59-67.]

BONGIORNO, L. F. *El autoacompañamiento musical: Rasgos identitarios de la música popular, saberes específicos y recursos didáctico-musicales en la enseñanza obligatoria*. (Tese de doutorado) Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina, 2021

COUTO, Ana Carolina Nunes do. *Música popular e aprendizagem: algumas considerações*. Opus, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89-104.

Joyce revisita o disco 'Passarinho urbano', gravado em 1976, em show no Teatro Rival neste sábado. Jornal do Brasil. 11/10/2019. Disponível em: [Joyce revisita o disco 'Passarinho urbano', gravado em 1976, em show no Teatro Rival neste sábado \(jb.com.br\)](http://jb.com.br)

MARANA, Martina Martins. *O Autoacompanhamento no violão: uma proposta de estudo em oito etapas para a performance*. Anais do Performus'25. 13º Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Ed. e org. por Fausto Borém e Leonardo Feichas. Brasília: ABRAPEM, 2025, p.172-182

MEDEIROS, Maria de Lourdes Lima de Souza. *Educação Sonora e Ensino Musical: uma proposta de repertório para crianças*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SWANWICK, Keith. *Ensino instrumental enquanto ensino de música*. São Paulo: Atravez Associação Artístico-Cultural, 2011.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002 (2ª edição).

