



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
PERNAMBUCO

Campus Belo Jardim

Curso de Licenciatura em Música

KEILA LUZIANE DA SILVA SANTOS

**UM ESTUDO SOBRE A CONSCIÊNCIA MELÓDICO-HARMÔNICA NO ENSINO
DO VIOLÃO: experimentos envolvendo as metodologias CAGED e Unitar**

Belo Jardim

2020

KEILA LUZIANE DA SILVA SANTOS

**UM ESTUDO SOBRE A CONSCIÊNCIA MELÓDICO-HARMÔNICA NO ENSINO
DO VIOLÃO: experimentos envolvendo as metodologias CAGED e Unitar**

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Música do IFPE - Campus Belo Jardim, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Licenciada em Música - Habilitação em violão.

Orientador: Prof. Me. Cesar Gabriel Berton
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Bernardina Santos Araújo de Sousa.

Belo Jardim

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca Prof. Elny Sampaio

S237e Santos, Keila Luziane da Silva.
Um estudo sobre a consciência melódico-harmônica no ensino do violão : experimentos envolvendo as metodologias CAGED e Unitar / Keila Luziane da Silva Santos. – 2020.
40 f. : il.

Orientador: Prof. Me. Cesar Gabriel Berton.
Coorientadora: Profª. Drª. Bernardina Santos Araújo de Sousa.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2020.

1. Violão – Instrução e estudo. 2. Violão – Métodos. 3. Instrumentos de corda – Instrução e estudo. 4. Instrumentos musicais – Métodos. 5. Aprendizagem – Música – Diagramas de acordes. 6. Sistema CAGED – Música. 7. Método Unitar – Música. 8. Percepção musical – Formação. 9. Pesquisa educacional – Música. 10. Intervalos e escalas musicais.
I. Berton, Cesar Gabriel, orientador. II. Sousa, Bernardina Santos Araújo de, coorientador. III. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco. IV. Título.

CDD 787.3

KEILA LUZIANE DA SILVA SANTOS

**UM ESTUDO SOBRE A CONSCIÊNCIA MELÓDICO-HARMÔNICA NO ENSINO
DO VIOLÃO: experimentos envolvendo as metodologias CAGED e Unitar**

Trabalho aprovado. Belo Jardim, 13/10/2020.

Orientador – IFPE: Prof. Me. Cesar Gabriel Berton

Coorientadora – IFPE: Prof^a. Dr^a. Bernardina Santos Araújo de Sousa.

Examinadora Interna – IFPE: Prof^a. Me. Andreza Silva Cordeiro

Examinador Externo – UFRN: Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira

Belo Jardim

2020

Dedico este trabalho à Viviane da Silva Inácio Lima, por me ensinar a amar tudo que compõe minha vida e por me fazer acreditar que seria capaz de chegar até aqui e, ir ainda muito além.

AGRADECIMENTOS

Até aqui me ajudou o Senhor Deus! Como não agradecer a esse Deus de quem provêm todas as coisas, que em sua infinita misericórdia cuidou de mim desde o início deste ciclo em minha vida, até agora, o fechar? Agradeço ainda pelas pessoas que Ele mesmo colocou em minha vida, que tornou esta caminhada mais leve.

Agradeço à minha família: meus pais, José Antônio e Bernadete Maria, que me inspiraram indiretamente na escolha deste curso, pelo apoio e por todo esforço, que contribuíram para facilitar essa trajetória. Aos meus irmãos: Kellyson, Jonas, Kamilla e Carla por toda força, em especial Kellyson, Kamilla e Carla, pela paciência diária, bem como à minha tia Nininha. Uma gratidão imensa à minha prima - irmã - amiga Viviane, que não mediu esforços em me ajudar antes mesmo do vestibular com suas aulas de português na madrugada, e por toda força e encorajamento que me foram necessários neste tempo. Aos sobrinhos: Maria Cecília, João Miguel, Maria Clara e Maria Isabel que chegaram ao longo desse tempo me encantando com a beleza do ser criança e me ensinaram com sua leveza. Ao meu namorado, Risonaldo, por ser o último suspiro trazendo a força necessária nessa reta final.

Aos amigos, minha segunda família: Eloyse, que com palavras sábias soube acalmar meu coração nos momentos mais difíceis e, de forma gritante, tornar tudo mais leve. Daniela, a amiga-irmã, que entrou junto comigo nesta caminhada, me suportado a cada dia e, me ajudado a superar minhas limitações. À Erica, Giovana, Levi, Jailson, Luiz e Elivelton por me ajudarem a suspirar nos fins de semana para iniciar uma nova semana com um fôlego novo.

Aos amigos frutos do IFPE: Juliana que descontraía minhas angustias e aflições com os seus comentários peculiares, pelo companheirismo, e por toda paciência; Allison por mostrar em suas atitudes que as coisas eram mais simples do que eu imaginava; Rebeca, que nunca perdeu a oportunidade de mostrar-me todo meu potencial e por sempre se fazer presente.

À psicóloga Laudineide que me ajudou a me reencontrar quando já não sabia onde estava e a recomeçar quando nem sabia por onde, por me ensinar a enfrentar e superar todas as limitações que me impediriam de chegar até aqui. Muito obrigada Laudineide!

Ao meu orientador, Prof^o Me. Cesar Berton, por toda paciência e compreensão diante das minhas limitações, desde o início até aqui, tanto em minha prática instrumental como na pesquisa deste trabalho, por suas aulas instrumental que sempre foram bem significativas, ao ponto de ter sido direcionada por uma delas ao tema desta pesquisa, pelo seu sim, carregado

de grande comprometimento, que foi além de dificuldades advindas e, por todo tempo dedicado a me orientar. Muito Obrigada Professor!

A minha coorientadora, Prof^a Dr^a. Bernardina Araújo, que muito me ensinou ao demonstrar seu amor em sua prática docente, pelas aulas de Didática e Estágio que me fizeram passar por um processo de superação de grandes dificuldades, pelas conversas estendidas a outros momentos ao longo do curso, que sempre trouxeram paz ao meu coração frente a tantas angústias e medos, por aceitar a missão de me acompanhar até a última etapa deste percurso. Agradecida!

RESUMO

O presente trabalho buscou analisar as contribuições trazidas pelas metodologias de ensino CAGED e Unitar, referente ao mapeamento do braço do violão e à construção da consciência melódico-harmônica, aplicadas ao ensino do violão. O percurso metodológico teve por base a abordagem qualitativa, escolhendo a pesquisa-ação como metodologia de pesquisa, construída por meio da observação participante. O experimento foi aplicado a duas participantes já introduzidas no aprendizado do instrumento, de nível iniciante, que se dispuseram a participar da pesquisa. Ao fim de um período de aulas-experimentos observamos que: tais metodologias de ensino geram no aluno consciência da formação de acordes, escalas e arpejos, bem como trazendo consciência do que está sendo executado.

Palavras-chave: Ensino e aprendizagem do violão. Metodologias CAGED e Unitar. Consciência melódico-harmônica.

ABSTRACT

The present work sought to analyze the contributions brought by the teaching methodologies CAGED and Unitar regarding the mapping of the guitar neck and the construction of melodic-harmonic awareness, applied to guitar teaching. The methodological path was based on the qualitative approach, elevating action research as a research methodology, built through participant observation. The experiment was applied to two participants already introduced to learning the instrument, at a beginner level, who were willing to participate in the research. At the end of a period of classes, I observed that: such teaching methodologies generate in the student aware of the formation of chords, scales and arpeggios, as well as bringing awareness of what is being conducted.

Keywords: Guitar teaching and learning. CAGED and Unitar methodologies. Melodic-harmonic consciousness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Melodia com a representação de grau de escala	13
Figura 2: Melodia com a representação intervalar	14
Figura 3: As cinco formas dos acordes no braço do violão.....	17
Figura 4: Organização das oitavas no braço do violão.....	18
Figura 5: Padrão de digitação: escala pentatônica de C	18
Figura 6: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em A.....	19
Figura 7: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em G.....	19
Figura 8: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em E.....	19
Figura 9: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em D.....	19
Figura 10: Arpejo de Em, em uma única corda.....	22
Figura 11: Arpejo de Em, em todas as cordas	22

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Perfil das participantes	24
Quadro 2: Resultados da primeira etapa.....	27
Quadro 3: Resultados da segunda etapa	29
Quadro 4: Resultados da terceira etapa	31

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
2.1	Consciência Melódica	13
2.2	Consciência Harmônica	14
2.3	Consciência Melódico-Harmônica	15
2.4	Metodologias em estudo	16
2.4.1	CAGED.....	16
2.4.2	Unitar.....	20
3	TRAJETÓRIA METODOLÓGICA	23
3.1	Descrição do processo metodológico	24
4	ANALISANDO RESULTADOS	27
4.1	Inserção da metodologia	27
4.2	Conexão de vozes	29
4.3	Fechamento do experimento	31
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
	REFERÊNCIAS	35
	APÊNDICE A – CRONOGRAMA DE TRABALHO	37
	APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	39

1 INTRODUÇÃO

O domínio técnico-teórico pleno do violão não é uma realidade dos violonistas iniciantes. Ao discorrer sobre tal temática Goodrick (1987) alerta para a necessidade de um domínio da extensão do braço do instrumento. Entendendo a realidade a qual esta pesquisa está inserida, onde não há disposição de um conservatório e, um número baixo de professores de violão graduados, surge um cenário em que muitos instrumentistas demonstram não ter tal domínio sobre o braço do seu instrumento. Parte desse cenário está muitas vezes relacionado ao posicionamento de alunos e professores face à aprendizagem. Aqui mencionamos o desejo de alguns alunos, que para obterem resultados a curto prazo (e/ou alunos autodidatas¹) apresentam uma tendência de priorizar a prática interpretativa em detrimento do conhecimento teórico-prático do instrumento. Somado a isto, há também professores que, diante desse ímpeto do aluno, contribuem para um currículo que também prioriza a execução, renegando o ensino da consciência do braço do violão.

Diante do exposto justificamos tal pesquisa e a desenvolvemos a fim de analisar as contribuições trazidas pelo sistema CAGED² e pela abordagem do Unitar referente ao mapeamento do braço do violão e à construção da consciência melódico-harmônica, aplicadas ao ensino do violão. Para tal, pautamos os seguintes objetivos específicos: a) Experimentar a aplicação do sistema CAGED e a abordagem do Unitar no ensino do violão a alunos com conhecimento de nível introdutório; b) Identificar de que modo o CAGED e o Unitar contribuem para a construção de uma consciência melódico-harmônica; e c) Escriturar as contribuições identificadas num e noutro, no mapeamento do braço do violão e na construção de uma consciência melódico-harmônica aplicada ao ensino do violão.

A fim de alcançarmos tais objetivos traçamos nosso percurso metodológico com base na abordagem qualitativa, escolhendo a pesquisa-ação como metodologia de pesquisa, construída por meio da observação participante.

A pesquisa envolveu duas participantes, aluna e ex-aluna de um curso de Licenciatura em Música, já introduzidas no aprendizado do instrumento violão. Para o levantamento e

¹ A minha própria caminhada como estudante de violão e musicista surge nesse cenário, quando, sozinha, iniciei o estudo do instrumento, observando meu pai e meus colegas da igreja tocarem. Hoje, cursando a Licenciatura em Música com ênfase no instrumento violão, percebo que houve na minha formação inicial uma deficiência em relação ao entendimento dos conceitos de abordagem do instrumento. Apesar de ter aprendido tocar o instrumento, não havia, antes, a clareza das notas no braço do violão. Esse fato tornou-se uma grande dificuldade quando precisei trocar o mecânico pelo consciente. Assim, as minhas reflexões sobre minhas experiências como violonista “prática” e acadêmica (teórico-prática) me ajudaram a significar minha atual atuação nesse campo e, sobretudo, a problematizar uma questão de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso - TCC.

² CAGED advém de cinco modelos de acordes, a saber: (Dó) C, (Lá) A, (sol) G, (Mi) E, e (Ré) D.

descrição dos dados durante as aulas-experimentos, utilizamos da gravação em vídeos e o diário de campo. De modo introdutório, esclarecemos que a uma das entrevistadas foi apresentado o sistema CAGED, a partir do qual foram desenvolvidas as atividades previstas. De maneira semelhante, o experimento foi desenvolvido com a outra participante, a esta, foi apresentada a abordagem Unitar.

Visando atingir a proposta aqui apresentada, dispomos o trabalho na seguinte estrutura: fundamentação teórica, onde será tecida uma conceituação sobre a consciência melódico-harmônica; uma panorâmica sobre aspectos genealógicos e metodológicos do sistema CAGED, e da abordagem Unitar; a trajetória metodológica, na qual descrevemos a abordagem e o tipo de pesquisa utilizado, como também traçamos o perfil das participantes da pesquisa e a descrição das atividades, enfim, na quarta parte, apresentamos e analisamos os resultados observados sobre o desenvolvimento das participantes, a partir de três movimentos a) inserção da metodologia, b) conexão de vozes e c) fechamento do experimento; por fim, tecemos algumas considerações finais quanto à construção deste trabalho.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Consciência Melódica

Na busca por trazermos um conceito de consciência melódico-harmônica, nos deparamos com a escassez de produções acadêmicas acerca desta temática. Desse modo para tal conceituação, fez-se necessário fazê-los numa perspectiva de pares conceituais: “consciência melódica” e “consciência harmônica”, para então realizarmos uma elaboração sobre consciência melódico-harmônica.

Nessa dinâmica de definição da consciência melódica fez-se necessária uma aproximação da definição de “consciência intervalar”, conceito trabalhado por Oliveira Neto (2017), professor-pesquisador na área de cognição musical. A referida conceituação toma como referência experimentos abordados por Dowling (1986). Com base nesse estudo, entende-se que consciência intervalar e consciência melódica caminham juntas, uma vez que a primeira dá suporte à “decodificação, no reconhecimento e na memória de determinadas melodias” (DOWLING, 1986, *apud* OLIVEIRA NETO, 2017, p. 62).

Dowling (1986) indica duas abordagens cognitivas de reconhecimento de alturas, uma é a representação de grau de escala e a outra a representação intervalar.

A primeira, chamada de representação de graus de escala, foi considerada como aquela por meio da qual “frequências relativas são decodificadas como partes de uma estrutura de escala tonal, de maneira análoga ao sistema de funcionamento do ‘Dó móvel’ [...]. Isto é, ao passo que a representação de graus de escala permite que o indivíduo interprete cada nota como sendo membro pertencente a um contexto melódico/harmônico [...] (DOWLING, 1986, *apud* OLIVEIRA NETO, 2017, p. 62).

Ou seja, ao executarmos uma determinada linha melódica, estaríamos atentos a reconhecer cada nota como grau de uma determinada escala, sua relação é feita com o centro (tonal ou modal). Segue a figura exemplificando:

Figura 1: Melodia com a representação de grau de escala



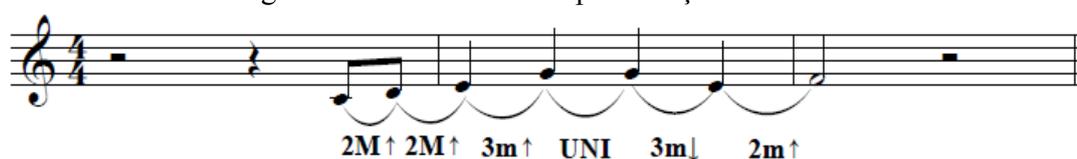
Fonte: A autora (2019).

A respeito da segunda abordagem temos os seguintes apontamentos:

A segunda, chamada de representação intervalar, seria aquela por meio da qual o indivíduo “decodifica uma melodia como uma série logarítmica de intervalos sucessivos” [...] a representação intervalar permite que os intervalos sejam percebidos como entidades independentes de qualquer contexto, segundo (DOWLING, 1986, *apud* OLIVEIRA NETO, 2017, p. 62).

Nesta perspectiva, entende-se que cada nota é decodificada a partir do distanciamento medidos em intervalos, a relação feita é entre uma nota e a posterior, fora de qualquer contexto (melódico/harmônico). Para facilitar tal entendimento, apresentamos a figura abaixo:

Figura 2: Melodia com a representação intervalar



Fonte: A autora (2019).

Portanto, à medida que a melodia é composta por uma sucessão de sons e diferentes intervalos dentro de um ritmo, a consciência intervalar diz do reconhecimento e manipulação dos intervalos dentro de uma melodia, de modo que a consciência intervalar está contida na consciência melódica, e porque não dizer, que a primeira é a estrutura que possibilita o reconhecimento e a manipulação da melodia.

2.2 Consciência Harmônica

A fim de traçarmos uma linha de compreensão sobre consciência harmônica, nos apoiamos nos escritos do músico professor Bruno Maia de Azevedo Py e do pesquisador especialista em música Jonas Tarcísio Reis. Ao tratar desta temática, Py coloca que, no campo musical, quando falamos em harmonia

[...] geralmente nos referimos ao conhecimento voltado para a formação e o encadeamento de acordes, ou seja, uma ciência ou um método com um conjunto de regras e procedimentos capazes de organizar duas ou mais notas soando, simultaneamente, (acordes) de maneira a gerar um resultado ou um efeito determinado. (PY, 2006, p. 7).

Vale ressaltar que o conhecimento harmônico abrange dimensões que vão além da análise de acordes e seus encadeamentos. Com base em LaRue, Py apresenta diversas óticas sob as quais podemos observar a harmonia de uma obra, comparando o tratamento harmônico de seus movimentos ou entre obras distintas, observando as dimensões médias da obra como

partes, seções e sentenças, ou ainda, a análise de acordes e seus encadeamentos (LARUE, 1970, *apud* PY, 2016).

Considerando o objeto de estudo deste trabalho, daremos enfoque à dimensão da formação de acordes e encadeamento das vozes destes. Assim, podemos nos referir a harmonia como um sistema composto por regras que orientam a manipulação dos sons/acordes, podendo-se também dizer que ela “estabelece as relações entre os objetos sonoros que formam as obras musicais” (REIS, 2011, p. 146) trazendo-nos um resultado.

Portanto, a consciência harmônica se coloca na compreensão do que se faz, implicando uma criação ativa do saber musical, valendo-se da manipulação dos sons e explicações dos fenômenos musicais de maneira consciente e não meramente reprodutiva. Ao tratar desta temática, se apoiando em Beyer, Reis discorre que

Os educandos passam a engrossar um grande conjunto social de músicos que fazem sem compreender, pois simplesmente são incentivados a decorar e cumprir fórmulas sem ter um mínimo de compreensão sobre as relações harmônicas contidas nas músicas que executam, ou no estilo musical de que fazem uso na sua prática musical, seja tanto no âmbito prático da compreensão quanto no teórico (BEYER, 1988, *apud* REIS, 2011, p. 155).

Deste modo, o desenvolvimento da consciência harmônica, vai além da reprodução mecânica, de forma que esta compreensão estenda-se ao aluno provocando-lhe a capacidade criativa.

2.3 Consciência Melódico-Harmônica

Com base no exposto, torna-se possível a compreensão da inter relação entre melodia e harmonia de forma que, como aponta Py, “por um lado, se é possível em uma sequência de alturas percebermos harmonia, por outro, quando articularmos duas ou mais alturas simultaneamente, as relações harmônicas entre estas alturas ficarão muito mais evidentes” (2006, p. 10). Assim, nem harmonia nem melodia podem ser vistas como eventos isolados em uma obra musical. A respeito disto, o autor coloca que

[...] todos os parâmetros musicais, entre eles o aspecto rítmico, melódico, timbrístico e harmônico se auto-relacionam gerando um resultado acústico único e particular. As ocorrências harmônicas são um recorte de um todo musical que ganha *status* de teoria na medida em que suas unidades são identificadas. (*Idem*, 2006, p. 11).

Portanto ao tratarmos de consciência melódico-harmônica nos referimos à capacidade de compreensão e manipulação das unidades melódicas e harmônicas que estruturam uma criação musical. À vista disso

Não basta interpretar bem. É preciso que o aluno domine os elementos da linguagem musical, apropriando-se dos seus significados e regras. Além disso, que compreenda música como discurso, como linguagem, que saiba o que forma a música, saiba fazer novas músicas, que não seja apenas um reprodutor. E, para atingir isso, é necessário que os alunos caminhem do fazer (prática) ao compreender (teorização) musical (PIAGET et al., 1977, 1978, *apud* REIS, 2011, p. 148-149).

Assim, o ensino da música deve levar ao aluno a tomada de consciência de todos os elementos que a estruturam, fomentando a inventividade do fazer, bem como a compreensão (REIS, 2011, p. 155).

2.4 Metodologias em estudo

No presente trabalho os esforços maiores ocorreram em função de se construir entendimentos sobre o processo de mapeamento do braço do violão, e a construção da consciência melódico-harmônica a partir de duas metodologias de ensino. Tomou-se essas duas perspectivas de ensino do instrumento guitarra: o CAGED e o Unitar, e aplicamos no ensino do instrumento violão, a fim de direcionar os experimentos propostos por este trabalho. Considerando, principalmente, o tempo da pesquisa, foram realizadas algumas alterações que serão melhor explicitadas na descrição do processo metodológico, exposto posteriormente.

A adequação do CAGED e do Unitar ao campo experimental da pesquisa, envolvendo sua aplicação no ensino do violão, deu-nos a oportunidade de denominar, ambos, de metodologias do ensino do instrumento. Para isso, destacamos que metodologia do ensino se trata do “estudo das diferentes trajetórias traçadas/planejadas e vivenciadas pelos educadores para orientar/direcionar o processo de ensino-aprendizagem em função de certos objetivos ou fins educativos/formativos” (MANFREDI, 1993, p. 1).

2.4.1 CAGED

Na elaboração conceitual deste tópico, tivemos como referência obras dos seguintes autores: Graham Tippett, músico pesquisador na área de improvisação; Ashley J. Saunders, guitarrista e escritor; Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, professor e pesquisador nas áreas de

teoria e análise musical, contraponto, arranjo, formas musicais, música popular e harmonia tonal; e Murilo Cunha, músico pesquisador.

Graham Tippett (2016), ao tratar desse sistema, descreve em poucas linhas que o termo CAGED advém de cinco modelos de acordes abertos, ou seja, cada letra que o compõe refere-se ao formato do acorde, a saber: (Dó) C, (Lá) A, (sol) G, (Mi) E, e (Ré) D, ao qual correspondem a cinco padrões de escalas. A partir desses cinco modelos tenta-se manipular os acordes e arpejos, que foram gerados de forma lógica no braço da guitarra.

Para Ashley J. Saunders, o sistema posto em prática é uma forma que dá autonomia no braço da guitarra e oferece mais possibilidades ao tocar qualquer estilo musical, de modo que, teoricamente o sistema CAGED é a organização dos acordes ao longo do braço da guitarra associada a uma escala. (SAUDERS, 2013, s/p).

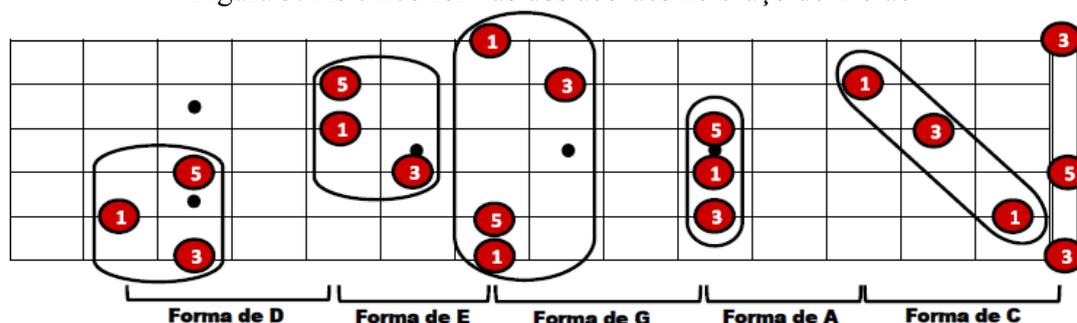
Para entender a fórmula do CAGED o site Música sem Segredos explica que:

Quando feito a partir da primeira casa vai soar como dó maior, no entanto, se colocamos uma pestana ou um capotraste no braço do instrumento prendendo todas as cordas no primeiro traste (ou casa), temos o acorde de dó sustenido maior e quando “escorregamos” de traste em traste alteramos o acorde de meio em meio tom.

O mesmo vale para a configuração de lá maior que quando movida três trastes acima produz o mesmo acorde de dó maior. A configuração em Mi (E) feita a partir do primeiro traste produz o acorde de mi maior, mas se movida sete trastes acima formará o mesmo acorde de dó maior com pestana na casa oito. (MÚSICA SEM SEGREDOS, 2017).

Na figura abaixo, é possível visualizar as cinco formas dos acordes abertos já mencionados acima. Percebe-se no exemplo que o acorde utilizado, dó maior, se mantém, o que está sendo mudado são as formas. John McCarthy (2013) explica, “se pegares nas três notas de qualquer acorde maior, e mapeares um diagrama do diapasão ao longo de todo braço da guitarra, verás os cinco padrões ao longo desse diagrama”. (MCCARTHY, 2013, *apud* COSTA, 2017, p. 18).

Figura 3: As cinco formas dos acordes no braço do violão



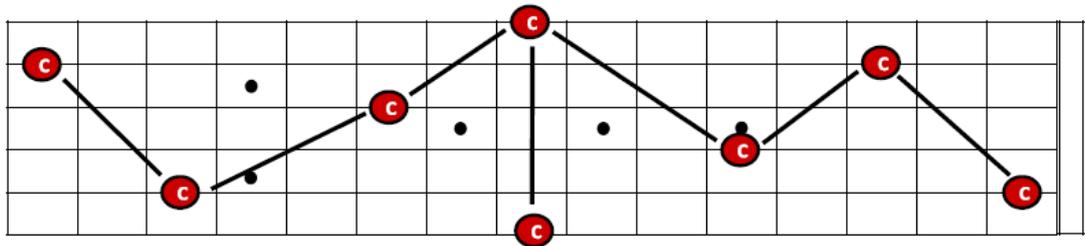
Fonte: A autora (2020).

No que diz respeito a sua ligação com o campo melódico, o CAGED é usado como modelo de escalas, pois é visto como um sistema de padrões de digitação. A respeito disso Costa (2016) explica que:

Nas Universidades, como a Berklee College of music, British and Irish Modern Music Institute (BIMM) e o Musicians Institute (MI), um dos modelos de escalas mais trabalhados nos cursos de Jazz e Rock é o CAGED System, sistema de padrões de digitações de escalas abordado por autores como Evans (2012) e McCarthy (2013). Os dois autores explicam que este modelo permite ao guitarrista organizar as oitavas ao longo do braço de uma forma lógica através dos acordes Dó (C), Lá (A), Sol (G), Mi (E), e Ré (D) executados na primeira posição do instrumento, sendo que é “através do conhecimento das relações de cada padrão de acorde até ao seguinte ao longo do braço, [que] começarás a ver o braço como um todo em oposição de um aglomerado de pequenas secções”. (MCCARTHY, 2013, *apud* COSTA, 2016, p. 17).

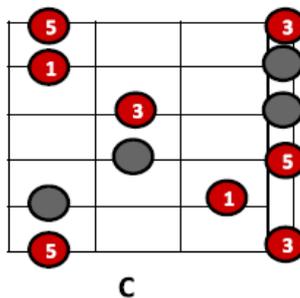
Nas figuras a seguir podemos ver respectivamente uma representação da organização das oitavas no braço do violão e, dos padrões de digitações das escalas.

Figura 4: Organização das oitavas no braço do violão



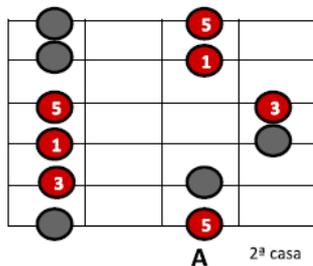
Fonte: A autora (2020).

Figura 5: Padrão de digitação: escala pentatônica de C



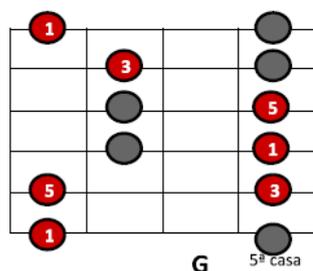
Fonte: A autora (2020).

Figura 6: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em A



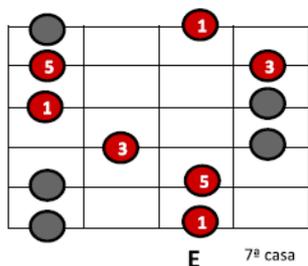
Fonte: A autora (2020).

Figura 7: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em G



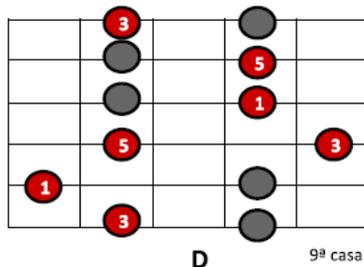
Fonte: A autora (2020).

Figura 8: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em E



Fonte: A autora (2020).

Figura 9: Padrão de digitação: escala pentatônica de C, modelo em D



Fonte: A autora (2020).

A respeito das contribuições advindas deste sistema Cunha e Freitas descrevem que

[...] estas cinco ilhas de digitação delimitam um versátil conjunto de notas, intervalos, tensões e aberturas de acordes. Um mecanismo de combinação que traz

resultados que interferem positivamente na maneira de tocar, ampliando o vocabulário harmônico e melódico, acelerando a fluência no instrumento e em habilidades correlatas, determinantes para a percepção, composição, arranjo e improvisação em certos estilos da música popular. (CUNHA; FREITAS, 2015, p. 586).

Portanto, é possível observar duas vertentes no sistema CAGED, a harmônica que segundo Saunders (2013) é a “maneira de organizar acordes no braço da guitarra” (s/p), e a melódica que como apresenta Costa (2016) é um “sistema de padrões de digitações de escalas” (p. 17), todavia vale ressaltar que apesar de haver esses dois lados, um está ligado ao outro, não sendo possível haver uma dissociação entre eles.

2.4.2 Unitar

Goodrick (1987), professor e guitarrista de jazz, precursor do Unitar, desenvolveu essa abordagem tendo em vista a necessidade de que guitarristas obtivessem compreensão do instrumento, uma vez que:

A maioria dos guitarristas nunca teve a chance de aprender o instrumento de maneira inteligente, lógica e completa. O fato é que a grande maioria dos livros sobre métodos de guitarra não explica muita coisa, e a grande maioria dos professores de guitarra é o produto desses métodos. (GOODRICK, 1987, p. 9, tradução nossa).

Desse modo, Goodrick explica que existem inúmeros métodos de ensino que podem ser aplicados na guitarra, entretanto mesmo que seja possível a partir dos métodos realizar inúmeras coisas, raramente, a ação está vinculada à compreensão do funcionamento do instrumento. Assim, ele se propôs a apresentar não um método, mas uma abordagem que visa auxiliar na compreensão do braço da guitarra/violão, propondo o estudo de uma única corda sendo tocada para cima e para baixo, a este estudo ele chamou de ciência do Unitar (1987, p. 10). Continua afirmando que vê nesse estudo um caminho lógico para a aprendizagem do instrumento, uma vez que essa abordagem toma como base o estudo de uma única corda por vez, permitindo a compreensão das notas e de como estas estão sequencialmente distribuídas no braço do instrumento, propondo uma ruptura com um procedimento meramente vinculado à memorização de desenhos (posições) melódicos e harmônicos. A este respeito ele discorre:

O ponto que estou tentando enfatizar (que talvez seja um dos pontos mais importantes deste livro) é que a posição de tocar não é nem metade disso (provavelmente nem um terço!) na verdade, tão importante quanto a posição de tocar é tocar uma corda para cima e para baixo. [...] Na maioria dos livros de método de guitarra, nunca se faz menção a tocar uma corda para cima e para baixo. Essa

omissão é uma negligência enorme, porque tocar uma única corda é absolutamente o lugar mais lógico para começar na guitarra. (GOODRICK, 1987, p. 9-10, tradução nossa).

Goodrick apresenta em seu livro que, ver notas em linhas retas é a maneira mais simples de estudá-las a partir de uma única sequência, onde há uma relação direta entre a distância do intervalo e o movimento entre as casas. Essa abordagem proporciona a aprendizagem dos locais das notas no braço do instrumento, para além de eliminar os problemas da paralisia (medo do movimento) e da acrofobia (medo de trastes mais altos), sob a hipótese de todo o comprimento do braço ser utilizado desde o início. O problema de alternar as cordas é eliminado, o que simplifica a mão direita e exhibe os princípios da função da mão esquerda em sua forma mais pura. Vale ressaltar que elementos fundamentais da teoria podem ser mostrados a um iniciante em termos visuais e auditivos, claros e simples: intervalos, construção de escala, acordes, arpejos, etc. O mesmo pode ser dito para dinâmica, articulação e timbre (*idem*, 1987, p. 10).

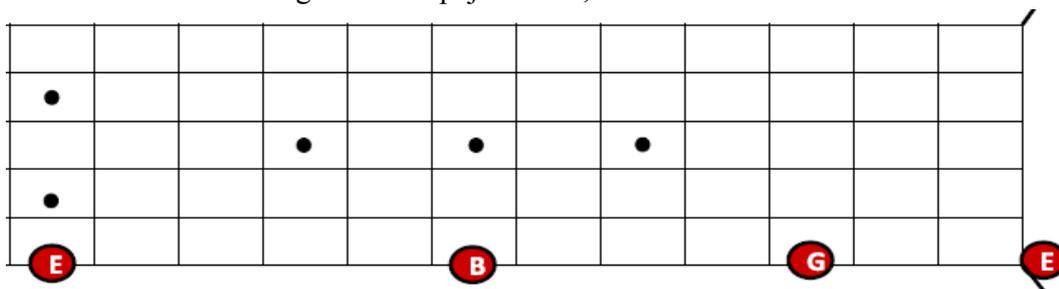
Segundo o autor, o Unitar tem como referência três princípios de movimentos na mão esquerda, a saber: a) agrupamento, que se refere à junção de duas ou mais notas; b) carregamento manual ou troca (deslocamento), que diz do movimento com o dedo um para uma nota mais aguda, e o movimento com o dedo quatro para a nota mais grave, podendo haver a vinculação de dois ou mais agrupamentos; e c) slides, trata-se da utilização do mesmo dedo para saltar casas consecutivas (GOODRICK, 1987, p. 11).

Outro aspecto abordado por Goodrick, nesta abordagem, refere-se ao “mapeamento das notas naturais A, B, C, D, E, F, G, para cima e para baixo em cada uma das seis cordas individualmente” (*idem*, 1987, p. 12). Um outro elemento apresentado trata-se do uso de arpejos em uma única corda, que auxiliam o aprendizado não somente dos arpejos em si, como também o aprendizado das notas no braço da guitarra/violão. É neste contexto que o site Picking Power, exemplifica na matéria Arpejos de corda única A ciência do Unitar:

Vejamos um arpejo menor, por exemplo. As notas são E, G e B. Um arpejo de três notas também é conhecido como tríade [...] essas três notas estão espalhadas pelo braço da guitarra e podem criar muitos padrões diferentes. Aprendê-los com uma única sequência tornará muito mais fácil ver como todas as formas se encaixam. (PICKING POWER, 2016).

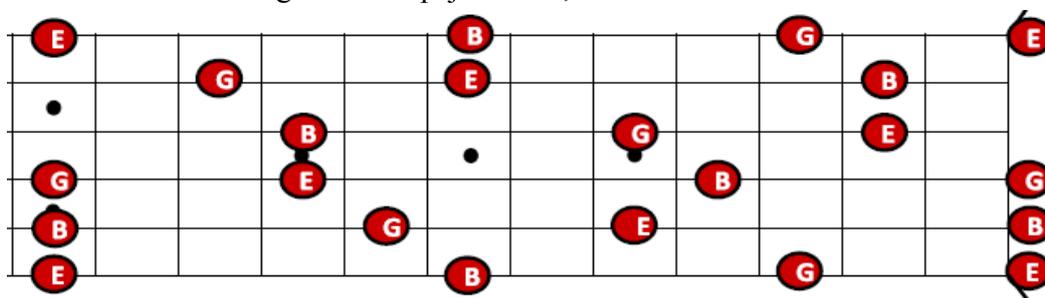
Observemos a seguir o arpejo de Mi menor em uma única corda, logo mais em todas as cordas, iniciando com a fundamental, terça e quinta nota do arpejo.

Figura 10: Arpejo de Em, em uma única corda



Fonte: A autora (2020).

Figura 11: Arpejo de Em, em todas as cordas



Fonte: A autora (2020).

Assim, o Unitar mostra-se como uma abordagem que auxilia no conhecimento do braço da guitarra/violão, tendo como princípio o movimento na mão esquerda a partir de três movimentos: agrupamento, carregamento manual ou troca (deslocamento) e slides numa única corda.

3 TRAJETÓRIA METODOLÓGICA

Objetivando traçar um caminho de investigação acerca da análise das metodologias de ensino CAGED e Unitar, considerando as contribuições trazidas por ambas no que se refere ao mapeamento do braço do violão e à construção da consciência melódico-harmônica, nos apoiamos na abordagem qualitativa da pesquisa. Descrevendo sobre essa abordagem, Minayo (2002, p. 21) diz que “a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados [...]”. Uma vez que, nesse estudo temos a intenção de entender as possibilidades de compreensão trazidas a partir das metodologias aplicadas e não apenas uma mensuração dos seus resultados, vislumbramos, nesta abordagem, semelhanças que condizem com nossa pesquisa.

Tendo em vista as diferentes possibilidades de pesquisas que a abordagem qualitativa nos proporciona, encontramos na pesquisa-ação o caminho no qual se fez possível o desenvolvimento desta investigação. Ao tratar desta temática Thiollent define a pesquisa-ação como:

[...]um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 2011 p. 20).

Ainda sobre esta metodologia de pesquisa, Tripp (2005, p. 446) traça algumas considerações necessárias ao processo investigativo que a caracteriza, na qual “planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação”. Assim, faz-se necessário que o pesquisador se coloque de maneira ativa e participante, agindo com o objetivo de melhorar o desenvolvimento dos sujeitos envolvidos, planejando, implementando, descrevendo e avaliando ações que venham enriquecer os sujeitos da pesquisa, incluindo o pesquisador. É neste sentido que esta pesquisa se desenvolveu a partir da observação participante, que segundo Flick

[...] pode ser entendida como um processo de duas partes. Primeiro supõe-se que os pesquisadores se tornem participantes e encontrem acesso ao campo e as pessoas que estão nele. Segundo, a própria observação se torna mais concreta e mais fortemente orientada para os aspectos essenciais da questão da pesquisa (FLICK 2013, p. 122).

De modo que a pesquisa não seja uma mensuração de dados, de interesse apenas do pesquisador, mas um caminho no qual o pesquisador e os participantes construam importantes significados a partir da pesquisa realizada. Vale ressaltar que os instrumentos de coleta de dados utilizados, foram: a) o diário de campo a partir de registros escritos, assumindo função descritiva; b) a gravação em vídeo, por meio do aparelho celular, fazendo uso da câmera.

Considerando a natureza desse tipo de pesquisa no âmbito participativo e cooperativo, o perfil das participantes escolhidas atendeu aos seguintes requisitos: a) conhecimento introdutório do violão, no que diz respeito a algumas posições decoradas de acordes, bem como, conhecimento de suas cordas soltas; b) entendimento teórico sobre intervalos, arpejos e escalas. Dada a seleção com base nesses critérios, apresentamos o perfil das participantes, conforme a descrição no quadro abaixo.

Quadro 1: Perfil das participantes

DADOS PESSOAIS	PARTICIPANTE A	PARTICIPANTE B
FAIXA ETÁRIA	27 anos	28 anos
ESCOLARIDADE	Graduanda do curso Licenciatura em Música com habilitação em Clarinete.	Graduada em Licenciatura em Música com habilitação em Clarinete.

Fonte: A autora (2020).

3.1 Descrição do Processo Metodológico

Após providências acerca do Termo de Livre Consentimento Esclarecido - TCLE a fim de oferecer proteção às participantes do processo investigativo foram acordados calendário e horários referentes aos trabalhos. No desenvolvimento das ações, foram apresentadas as participantes, de maneira individual, a estrutura inicial do trabalho, no qual as metodologias de ensino foram conceituadas, bem como o mapeamento do braço do violão, de modo que cada vivência tivesse a duração de trinta minutos.

É certo que no processo de ensino existem variantes que tendem a ser consideradas pelo professor na hora de lecionar, pois um dado assunto pode ser apresentado à diferentes alunos de diferentes maneiras, tendo em vista a efetivação da aprendizagem. Considerando as variáveis que estavam implicadas nesta pesquisa, tornou-se necessário que algumas alterações fossem realizadas no modo de abordagem do ensino do CAGED e do Unitar. Tendo em vista o tempo previsto para a conclusão do estudo em pauta, fez-se necessário que nessa proposta o braço do violão fosse estudado a partir das cordas soltas até a quarta casa (primeira posição),

já que o tempo inviabilizaria o estudo do braço por completo. Outras adaptações aconteceram na primeira etapa: a) na inserção do CAGED, que abrange o estudo de modelos de escalas e de acordes, foram vistos apenas os modelos dos acordes; b) foi também inserido o estudo dos voicings³; c) em ambos (CAGED e Unitar), as notas estudadas foram também representadas por graus. Mais uma alteração incluída foi a ação de conexão de vozes, visando uma maior consolidação da construção da consciência melódico-harmônica.

Na inserção do Unitar, estudava-se as notas de uma determinada escala, seguida de seu arpejo, por fim uniam-se as cordas verticalizando o estudo, considerando que este foi feito apenas na primeira posição do violão.

No processo de conexão de vozes, o ponto de partida se deu entre dois arpejos, onde conectavam-se as vozes (notas, graus) de um arpejo com a de outro, fazendo os movimentos ascendentes e descendentes. Por exemplo, arpejos de dó maior e sol maior: primeiro, observa-se as notas em comum, neste caso sol (quinto grau de dó e fundamental de sol), depois, segue-se observando e tocando os demais graus, afirmando-se ser: fundamental de dó, um tom acima é a quinta de sol; fundamental de dó, meio tom abaixo é a terça de sol, fazendo assim, uma dinâmica de transição de um grau para outro sucessivamente.

A inserção do CAGED consistiu no aprendizado de alguns modelos de acordes, bem como as conexões possíveis entre os acordes (mudança de um acorde para outro mantendo algum dedo pressionado arrastando uma casa ou mais, acima ou abaixo, como também mantendo uma mesma nota). Ainda na inserção, estudava-se os voicings (abertura) de cada acorde, tomo aqui o acorde de E para exemplificar, o qual me dá três tipos de voicings. A divisão é feita por grupos de cordas, primeiro grupo, 6/1-3 (6ª corda-mi, e 1ª corda-mi até a 3ª corda-sol), 6/2-4 (6ª corda-mi, e 2ª corda-si até a 4ª corda-ré) por fim e 3-6 (3ª corda-sol até a 6ª corda-mi, esses voicings eram vistos por graus, respectivamente, 1, 3, 5, 8; 1, 8, 3, 5 e, 1, 5, 8, 3, depois por notas.

Ao conectar vozes nessa metodologia, partia-se também da relação de notas entre um acorde e outro, na medida em que mantinha-se a posição do acorde, observavam-se os seus voicings e a transição de um para o outro, ou seja, enquanto tinha-se o voicing 1, 3, 5, 8 no primeiro grupo de cordas do acorde de E, ao passar para o acorde de A, tornavam-se 1, 8, 3, 5.

³ A palavra “abertura” se refere à maneira como as notas individuais de um acorde estão distribuídas. Uma vez que se estabeleça a posição do acorde (estado fundamental, 1ª, 2ª ou 3ª inversões) elegendo assim, sua nota mais grave, as demais notas poderão estar dispostas de várias outras formas. O termo “abertura” ainda não é tão comumente empregado, sendo o seu correlato em inglês – *voicings*, mais frequentemente utilizado. (BATISTA, 2006, p. 35).

Nesta conexão também observava-se e tocava-se cada grau, conscientizando-se da quantidade de tom e semitom, acima ou abaixo, que era necessário para chegar a um grau pertencente a outro acorde.

Por fim, ocorreu o fechamento do experimento, que diferentemente das duas etapas citadas acima, não estava prevista no cronograma de trabalho, sendo assim introduzida a fim de que se pudesse extrair mais resultados a partir da consciência já construída. Nesta, as participantes foram conduzidas a pensar sobre o que iriam executar, ou seja, assumindo um certo grau de consciência antecipada sobre sua ação, construindo, assim, uma prática consciente.

Na metodologia Unitar, a participante foi conduzida a pensar nos arpejos em tríades já estudados. A partir desse estudo foi lançado a proposta da formação de mais dois tipos de arpejos, um menor e o outro em téttrade. Após essa reflexão, concluiu-se a ação com sua execução.

No experimento envolvendo o CAGED, a ação desenvolvida tomou como base os acordes, tendo um acorde como ponto de partida. Nessa situação, a participante B pensou nas notas que formavam este acorde, e nas notas necessárias para formar um outro acorde que fôra proposto, observando em quais dos graus haveria uma manipulação. Após esta consciência executava a sua ação.

4 ANALISANDO RESULTADOS

A seguir, apresentaremos os resultados obtidos no desenvolvimento da pesquisa, a partir de três etapas, a saber: a) Inserção da metodologia, b) conexão de vozes, e c) fechamento do experimento. Cada uma das etapas aqui referidas contemplou os objetivos formulados inicialmente e rendeu resultados acima do esperado, conforme apresentação nos quadros abaixo.

4.1 Inserção da metodologia

Quadro 2: Resultados da primeira etapa

PARTICIPANTE A	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADOS ESPERADOS	RESULTADOS ALCANÇADOS
	Inserção da metodologia: 1. Escalas e Arpejos Maiores: C, G, D, A e E. Cordas 1/6, 2, 3, 4, 5.	1. Consciência da disposição das notas no braço do violão, também representadas por graus (mapeamento do braço do violão).	1. Consciência da disposição das notas no braço do violão, também representadas graus (mapeamento do braço do violão). 2. Compreensão da representação de grau de escala (consciência melódica). 3. Consciência das notas que formam acordes (consciência harmônica).
PARTICIPANTE B	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADOS ESPERADOS	RESULTADOS ALCANÇADOS
	Inserção da metodologia: 1. Modelos de acordes: C, A, G, E, e D. Voicings: 1,3,5,8; 1,8,3,5; e 1,5,8,3.	1. Consolidação dos acordes e conexão entre eles. 2. Consciência das notas dos acordes no braço do violão, representadas também por graus (consciência melódico-harmônica).	1. Consolidação dos acordes e conexão entre eles. 2. Consciência das notas dos acordes no braço do violão, representadas também por graus (consciência melódico-harmônica).

Fonte: A autora (2020).

No desenvolvimento dessa ação, foi possível aferir que a participante A construiu a consciência da localização das notas no braço do violão, a partir do estudo de escalas e arpejos, representados por notas e graus. Tal esforço foi além do mapeamento do braço do violão, pois gerou a compreensão da representação de grau de escala, ao direcionar tais notas a um grau de uma determinada escala ou arpejo. A respeito disto, Oliveira Neto (2017, p. 62)

discorre que “a representação de graus de escala permite que o indivíduo interprete cada nota como sendo membro pertencente a um contexto melódico/harmônico”, dando assim, suporte para a construção da consciência melódica.

Vale ressaltar que a partir da consciência adquirida neste processo inicial, a participante fez a analogia dos arpejos com os acordes que ela já conhecia, nesse sentido, pode-se considerar um episódio de construção da consciência harmônica. Em relação a isto Goodrick (1987, p. 10) defende que de modo visual e auditivo, o Unitar pode mostrar de maneira clara e simples elementos básicos da teoria, por exemplo a construção de acordes. Nesse contexto, não apenas de forma visual, mas de modo consciente, a participante compreendeu a formação dos acordes.

Visando desenvolver o conhecimento do braço do violão, por meio dos acordes, houve a inserção da metodologia CAGED, onde a participante B pôde ampliar seus conhecimentos a respeito dos acordes, permitindo a conexão entre eles, habilidade que era até então desconhecida pela aluna.

Outro aspecto de relevância se refere ao estudo dos voicings, onde foi possível o entendimento da formação dos acordes, bem como a disposição de suas notas no braço do violão. Ao fazer esse estudo a participante não pensa somente em sons simultâneos, mas na separação destes sons, uma vez que se ordena as notas de um certo acorde por grupo de cordas. Neste estudo percebeu-se que a participante começou a memorizar a sequência dos sons que eram tocados, em vista disso alterou-se⁴ a forma de executar esse estudo, visando construir uma consciência e não somente a memorização dos sons provenientes de cada voicings.

Assim, à medida que o estudo de representação de grau de escala constrói a consciência melódica, ou seja, a relação que é feita entre uma nota e sua tonalidade, podemos dizer que no estudo de formação de acorde também se constrói a consciência harmônica. De modo que ao estudarmos os voicings abrangemos as duas consciências, visto que estuda-se as notas/graus de um acorde, bem como sua formação e a relação destas notas com o centro tonal. Logo, a consciência se dá à medida que se constrói a compreensão do acorde que está sendo formado, não somente numa prática mecânica/decorada, mas no entendimento da formação deste.

⁴ A alteração realizada exigia que a aluna fizesse o estudo dos voicings apenas de modo visual e não mais auditivo.

4.2 Conexão de vozes

Quadro 3: Resultados da segunda etapa

PARTICIPANTE A	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADO ESPERADO	RESULTADOS ALCANÇADOS
	Conectando vozes: 1. C G, C D, A C, A D, A G, E C, E D, E G, E A, G D.	1. Ligação entre graus/notas de arpejos diferentes (consciência melódica). 2. Consolidação da consciência da disposição das notas no braço do violão. (Mapeamento do braço do violão).	1. Ligação entre graus/notas do mesmo arpejo e arpejos diferentes (consciência melódica). 2. Consolidação da consciência da disposição das notas no braço do violão. (Mapeamento do braço do violão). 3. Consciência da quantidade de tons/semitons entre casas do braço do violão. 4. Digitação.
PARTICIPANTE B	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADO ESPERADO	RESULTADOS ALCANÇADOS
	Conectando vozes: 1. C G, C D, A C, A D, A G, E C, E D, E G, E A, G D.	1. Ligação entre notas de acordes diferentes (consciência melódico-harmônica).	1. Ligação entre notas de acordes diferentes (consciência melódico-harmônica). 2. Quantidade de tons/semitons entre casas do braço do violão.

Fonte: A autora (2020).

Apresentaremos agora os resultados desta segunda ação, a qual deu uma maior sustentabilidade na construção da consciência melódico-harmônica e no mapeamento do braço do violão.

No desenvolvimento desta ação fora proposto a participante A a conexão de vozes entre dois arpejos distintos. Esta atividade executada resultou também na realização da conexão de vozes entre notas de um mesmo arpejo, a conexão entre arpejos distintos (neste a conexão feita foi além da relação entre dois arpejos), a conexão inversa, como também a identificação, anotação, e execução das notas/graus em comum de todos os arpejos já estudados. A partir disso, foi possível apreciar a sua fluência no que diz respeito ao conhecimento da disposição das notas no braço do violão.

Reafirmando a construção da consciência, cabe esclarecer que todas as ações foram desenvolvidas em cima de tríades, o que não impediu a participante, de direcionar as notas destas tríades como grau de uma outra tonalidade, sendo o sexto, o sétimo, dentre outros. Estas ações se caracterizam na chamada representação de grau de escala, e esta, como já abordado anteriormente, “permite que o indivíduo interprete cada nota como sendo membro pertencente a um contexto melódico/harmônico” (OLIVEIRA NETO, 2017, p. 62).

Outro ponto desenvolvido a partir desta etapa da pesquisa foi a técnica da digitação, não somente no campo conceitual, mas na habilidade motora de relacionar os dedos às casas correspondentes. A ação de conectar vozes também resultou na compreensão da quantidade de tons e semitons existentes entre uma, duas ou mais casas do braço do violão. Esta compreensão foi desenvolvida pelas participantes A e B, entendimento até então desconhecido por elas.

O desenvolvimento desta ação com a participante B gerou a decodificação de alguns intervalos, o que se configura na construção da consciência melódica. Como aponta Dowling (1986, *apud* OLIVEIRA NETO, 2017, p. 62), quando refere-se a representação intervalar o sujeito “decodifica uma melodia como uma série logarítmica de intervalos sucessivos”, ou seja, a relação feita é entre uma altura e outra seguinte, independente do contexto (melódico/harmônico). Assim podemos dizer que foi possível nesta ação dar continuidade na construção da consciência melódica com a participante, uma vez que esta identificou o tipo de intervalo ao fazer a ligação da nota de um acorde com a de outro, afirmando ser uma 3ª menor.

Nesta ligação entre notas dos acordes, a participante pôde identificar tais notas como terceiro ou quinto grau em relação a outros acordes, caracterizando-se assim na representação de grau de escala.

Vale lembrar que a consciência intervalar é construída a partir de dois vieses: um chamado representação de grau de escala e a chamada representação intervalar, como já visto anteriormente. Nesta ação desenvolvida com a participante B, a partir da metodologia CAGED foi possível desenvolver estas duas vertentes na consciência melódica.

Salientamos que nesta dinâmica houve uma continuidade da construção da consciência melódico-harmônica, uma vez que tudo parte de estudos de acordes e discorre abrangendo o campo melódico.

4.3 Fechamento do experimento

Quadro 4: Resultados da terceira etapa

PARTICIPANTE A	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADO ALCANÇADO
	Fechamento do experimento: 1. Formação de arpejo maior com 7M e arpejo menor.	1. C7M, D7M, A7M, E7M e G7M; Cm, Dm, Am, Em e Gm (consciência melódico-harmônica).
PARTICIPANTE B	AÇÃO DESENVOLVIDA	RESULTADO ALCANÇADO
	Fechamento da experiência: 1. Formação de acordes com 7M, 7m, 9 e acordes menores.	1. D7M, E7; C9 E9; Dm, Em e Am (consciência melódico-harmônica).

Fonte: A autora (2020).

Este último procedimento foi adotado após a vivência das etapas anteriores a fim de alongar o experimento, extraindo dele novos resultados acerca da consciência melódico-harmônica que vinha sendo construída.

Tendo como ponto de partida os arpejos já estudados, fora proposto a inserção do sétimo grau nestes, bem como a transformação dos arpejos maiores em menores. Neste a participante A foi conduzida a pensar no terceiro grau do arpejo e transformá-lo em uma terça menor, o que foi realizado sem dificuldades, demonstrando consciência da localização das notas no braço do violão. Esta orientação junto a consciência melódico-harmônica, já construída, gerou a formação dos seguintes arpejos: C7M, D7M, A7M, E7M, G7M, Cm, Dm, Am, Em e Gm.

Vale mencionar que a execução dos arpejos não foi detida apenas a uma única oitava, mas em todas as oitavas possíveis, tocando cada altura em uma oitava diferente. Esse fato, vem demonstrar a compreensão da participante sobre o braço do instrumento, bem como o domínio daquilo que está fazendo. Tal compreensão foge de qualquer memorização de desenho (posição) melódico ou harmônico, algo que já havia sido observado por Goodrick ao afirmar que o estudo de uma corda única gera a compreensão das notas e de sua distribuição no braço do violão (1987, p. 9-10).

A realização desta atividade com a participante B tomou como princípio os acordes, rendendo-nos o entendimento de sua formação, bem como a habilidade de formar outros acordes. Com um acorde montado, instigada a pensar em um dos tipos dos voicings e focar

apenas em um dos graus, observava o intervalo e a quantidade de tons/semitons acima ou abaixo que seriam necessários para formar outro acorde.

Esta condução junto a consciência melódico-harmônica já tomada resultou na formação de sete acordes: D7M, E7, C9, E9, Dm, Em, e Am. A formação destes acordes, antes desconhecidos pela participante, atestam a aprendizagem desenvolvida durante a pesquisa. Os resultados trazidos no desenvolvimento desta ação corroboram aquilo que Cunha e Freitas descrevem a respeito do CAGED: “Um mecanismo de combinação que traz resultados que interferem positivamente na maneira de tocar, ampliando o vocabulário harmônico e melódico [...]” (2015, p. 586).

Diante do exposto podemos afirmar que o estudo do CAGED e do Unitar é de suma importância no processo de mapeamento do braço do violão e na construção da consciência melódico-harmônica do aprendiz. Observamos que tais metodologias de ensino geram no aluno maior segurança em sua prática interpretativa, aumentando o seu vocabulário de acordes, uma vez que ambos geram maior precisão na formação de acordes, conscientizando o sujeito de escalas e arpejos em diferentes regiões do braço do violão, bem como trazendo consciência do que está sendo executado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento desta pesquisa nos propomos a analisar as contribuições trazidas pelo sistema CAGED e pela abordagem do Unitar referente ao mapeamento do braço do violão e à construção da consciência melódico-harmônica, aplicadas ao ensino do violão. O que nos possibilitou enxergar que a utilização dessas metodologias nos rendera resultados além dos esperados.

A fim de alcançarmos tal objetivo, realizamos o experimento com duas participantes com conhecimentos introdutórios no violão. Apoiamo-nos assim, na abordagem qualitativa, de modo que, vimos na pesquisa-ação o caminho mais adequado para este estudo que se desenvolveu através da observação participante, gerando-nos um cronograma de ações desenvolvidas em três etapas, a saber: inserção da metodologia, conexão de vozes e fechamento do experimento.

Observou-se que, a partir das ações executadas, a participante A construiu a consciência da disposição das notas no braço do violão assimilando sua representação também por grau, o que gerou um entendimento sobre formação de acordes. Além disto, houve a correlação entre graus/notas de um mesmo arpejo e entre arpejos diferentes. Estes resultados se configuraram como passos necessários e que deram base à construção da consciência melódico-harmônica, o que culminou na formação de arpejos maiores e menores pela participante.

Com relação ao desenvolvimento da participante B, notou-se uma consolidação nos seus conhecimentos sobre os acordes bem como a conexão entre eles. A partir da metodologia executada a aluna obteve consciência das notas dos acordes no braço do violão (representadas também por graus) e, pôde realizar conexões entre notas de acordes diferentes. A formação de acordes maiores com sétima, maiores com nona e, acordes menores também foi um dos frutos alcançados diante do experimento com a participante, o que demonstrou a consolidação da consciência melódico-harmônica.

Outro resultado em comum entre as participantes foi a consciência da quantidade de tons e semitons entre as casas do braço do violão, o que vem reafirmar a contribuição das metodologias apresentadas como eficazes na conscientização do aluno a respeito do braço deste instrumento. Vale ressaltar ainda que a participante A conseguiu desenvolver a habilidade de técnica de digitação.

Cabe mencionar que outro aspecto de grande relevância no desenvolvimento desta pesquisa diz respeito a mediação do profissional no ato do ensino. Nos utilizamos do CAGED

e do Unitar visando um mesmo propósito, ainda que as metodologias sejam distintas em muitos aspectos, fato este que não impediu o processo de aprendizagem das alunas. Contudo, deve-se considerar que tais resultados dependeram em parte, do modo como as metodologias de ensino foram apresentadas às participantes, o que nos leva a refletir sobre quão necessárias são as interferências do profissional no processo de aprendizagem do violão.

Concluimos, portanto, que as metodologias CAGED e Unitar apresentam-se, neste estudo, como eficazes ferramentas no mapeamento do braço do violão e na construção da consciência melódico-harmônica para alunos em nível iniciante. Tendo em vista esta realidade surge como nova inquietação os desdobramentos da consciência melódico-harmônica na prática interpretativa do violonista. Entretanto este é um assunto que já não cabe aqui, mas que pode ser redirecionado para outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Adriano de Carvalho. **Tétrades**: um estudo de harmonia aplicado à guitarra elétrica. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

COSTA, André P. M. **Estudo de padrões de digitação de escalas**: uma estratégia para promover o domínio do diapasão da guitarra clássica no ensino artístico especializado. 2016. Relatório de Estágio (Mestrado em Ensino de Música) - Universidade do Minho Instituto de Educação, Braga, 2016.

CUNHA, Murilo; FREITAS, S. P R. Tensionando o “Sistema Caged”: a estratégia lídio aumentado pelo braço da guitarra. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE, 1. 2015. **Anais eletrônicos [...] Porto Alegre**: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. 1-594 p. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/309548660_Anais_I_MusPopUni_2015 ou <http://www.ufrgs.br/musicapopularnauniversidade/anais-muspopuni>. Acesso em: 09 set. 2019.

FLICK, Uwe. **Introdução à metodologia de pesquisa**: um guia para iniciantes. Tradução Magda Lopes. 1. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

GOODRICK, Mick. **The advancing guitarist**: applying guitar concepts & techniques. 1. ed. Hal Leonard Corporation, 1987.

MANFREDI, Sílvia Maria. **Metodologia do ensino**: diferentes concepções (versão preliminar), Campinas - SP: UNICAMP, 1993. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1974332/mod_resource/content/1/METODOLOGIA-DO-ENSINO-diferentes-concep%C3%A7%C3%B5es.pdf. Acesso em: 06 jun. 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

NETO, Pedro Alcântara Senra de Oliveira. Consciência intervalar: desenvolvimento e operacionalização de um teste psicométrico. **Revista da Abem**, Londrina, v. 25, n. 39, p. 61-80, jul./dez. 2017.

NEVESF. **“Entendendo o sistema CAGED”**. 2017. Disponível em: <https://musicasemsegredos.com/index.php/2017/02/12/entendendo-o-sistema-caged/>. Acesso em: 29 ago. 2019.

PAUL. **“Single String Arpeggios The Science of The Unitar”**. 2016. Disponível em: <http://pickingpower.com/single-string-arpeggios/>. Acesso em: 06 set. 2019.

PY, Bruno Maia de Azevedo. **A harmonia na música popular brasileira**: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REIS, Jonas Tarcísio. A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem de acordeom fomentados por dois professores atuantes na região metropolitana de Porto Alegre. **Revista da Abem**, Londrina, v. 19, n. 26, 145-157, jul./dez. 2011.

SAUNDERS, Ashley J. **CAGED system**. ed. Ashley J. Saunders, 2013. *E-book*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6JSZkF2GxwoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 ago. 2019.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

TIPPETT, Graham, **Hacking the CAGED system**: Book 1, ed. Graham Tippett, 2016. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=kkyCDwAAQBAJ&pg=PT37&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 9 set. 2019.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

APÊNDICE A - CRONOGRAMA DE TRABALHO

DATAS	VIVÊNCIAS/AÇÕES	PARTICIPANTES
10.09.2019/13.01.2020	Apresentação dos conceitos: Metodologias em estudo Mapeamento do braço do violão	A
17.09.2019/10.01.2020		B
10.09.2019/13.01.2020 16.09.2019/15.01.2020 11.10.2019/22.01.2020 27.01.2020 07.02.2020	Inserção da metodologia: Arpejo Maior. Cordas 1/6, 2, 3, 4, 5. C G D A E	A
17.09.2019/10.01.2020 15.01.2020	Inserção da metodologia: Três modelos de acordes: A, D e E. Dois modelos de acordes: C e G.	B
27.09.2019;10.01.2020; 13.01.2020; 07.02.2020	Inserção da metodologia: Voicings E. A e D. C e G.	B
27.09.2019/17.01.2020 12.02.2020	Conexão de vozes: C G.	A B
24.01.2020 12.02.2020	Conexão de vozes: C D.	A B
20.01.2020 12.02.2020	Conexão de vozes: G D.	A B
03.02.2020 10.02.2020	Conexão de vozes: A C.	A B
03.02.2020 15.01.2020	Conexão de vozes: A D.	A B
05.02.2020 10.02.2020	Conexão de vozes: A G.	A B
10.02.2020 11.10.2019/13.01.2020	Conexão de vozes: E A.	A B
10.02.2020 11.10.2019/15.01.2020	Conexão de vozes: E D.	A B
12.02.2020 07.02.2020	Conexão de vozes: E G.	A B
12.02.2020 07.02.2020	Conexão de vozes: E C.	A B

12.02.2020	Fechamento do experimento: Formação de acorde com 7M: D7M, E7. Formação de acorde menor: Am e Dm.	B
17.02.2020	Fechamento do experimento: Arpejo com 7M: C7M, D7M, A7M, E7M e G7M. Arpejo menor: Cm, Dm, Am, Em e Gm.	A

Fonte: A autora (2019).

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, abaixo assinado, autorizo o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – IFPE Campus Belo Jardim, por intermédio do aluno, _____, devidamente assistido pelo seu orientador a desenvolver a pesquisa abaixo descrita:

Título da pesquisa: _____

Objetivo Geral:

Descrição dos procedimentos metodológicos:

Desconfortos e riscos esperados:

Esta pesquisa não acarreta riscos à saúde física ou psíquica dos participantes, tendo em vista sua proposta unicamente pedagógica de investigação e intervenção. A participação dos sujeitos se dará, conforme exposto nos procedimentos metodológicos, por meio das entrevistas e da realização dos grupos focais e da oficina pedagógica. Assim sendo, o risco mínimo se refere a possíveis constrangimentos por parte dos participantes no decorrer das entrevistas ou da realização dos grupos focais. Ressalta-se que o risco acima descrito ou qualquer outro não mencionado decorrente da pesquisa será de inteira responsabilidade do participante.

Informações:

Os participantes têm a garantia de que receberão respostas a qualquer pergunta e esclarecimento de qualquer dúvida quanto aos assuntos relacionados à pesquisa. O pesquisador supracitado assume o compromisso de proporcionar informações atualizadas obtidas durante a realização do estudo.

Retirada do consentimento:

O voluntário tem a liberdade de retirar seu consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo, não acarretando nenhum dano ao voluntário.

Aspecto Legal:

Elaborado de acordo com as diretrizes e normas regulamentadas de pesquisa envolvendo seres humanos, atende à Resolução CNS nº 466, de 12 de dezembro de 2012, do Conselho Nacional de Saúde do Ministério de Saúde - Brasília – DF.

Confiabilidade:

Os voluntários terão direito à privacidade. A identidade (nomes e sobrenomes) do participante não será divulgada. Porém, os voluntários assinarão o termo de consentimento para que os resultados obtidos possam ser apresentados em congressos e publicações.

Quanto à indenização:

Não há danos previsíveis decorrentes da pesquisa. Não obstante, fica prevista indenização, caso necessário.

- Os participantes receberão uma via deste Termo assinada por todos os envolvidos (participante e pesquisador).

Dados do pesquisador responsável:

Nome:

Endereço

Telefones:

e-mail:

Assinatura do entrevistado/entrevistada
