



Reflexões sobre o ensino do piano popular

Comunicação

Verônica dos Santos Adami
Colégio Pedro II
veronica.s.adami2@gmail.com

Resumo: O presente trabalho investiga o ensino do piano popular para criança. Revisaremos bibliografias de diversos autores sobre os benefícios entre as duas linguagens, a erudita e a popular, conteúdos e modelos dos métodos, carência de material pedagógico, formação do professor, reprodução do modelo de ensino, ensino tradicional, ênfase na leitura de partituras, repertório e práticas informais do pianista. O estudo revelou que a carência de material pedagógico no ensino do piano popular voltado para a criança contribui para que o professor assuma a postura de um ensino erudito, em prejuízo de algumas práticas importantes na formação do músico popular, como o improviso, a composição, o tocar por imitação e o "tocar de ouvido".

Palavras-chave: Piano popular, Método, Prática docente.

Introdução

Durante sete anos, fui professora de piano na Escola de Música Villa-Lobos, no núcleo avançado Tom Jobim, da Prefeitura de Armação dos Búzios, RJ. Tive também a oportunidade de ser professora substituta no Centro de Formação Artística, de Rio das Ostras, RJ, durante um semestre. Percebi que o interesse desses alunos em estudar música, surgiu devido ao contato que eles tinham com o tipo de repertório utilizado em igrejas evangélicas de que faziam parte. Esse repertório, em sua maioria, é realizado por bandas formadas por teclado, baixo, guitarra, bateria e vocal. Essas bandas, geralmente, são compostas por músicos amadores que só leem por cifra e o repertório dominante é o das músicas mais tocadas nas rádios evangélicas.

Observei que esses alunos se inscreviam no curso de Piano porque tinham o interesse de tocar esse tipo de repertório e de fazerem parte daquelas bandas, e muitos se desmotivavam diante de um currículo que priorizava a leitura de partituras, com notação nas claves de sol e fá. Pude notar que alguns professores se sentiam desconfortáveis ao trabalharem com o repertório popular visto que sua formação pianista era a erudita. O pouco



acesso a bons e variados métodos de piano também dificultava o trabalho dos professores que, em busca de um material didático organizado, tinham poucas opções.

O objetivo principal desta comunicação é refletir sobre o ensino do piano popular a partir de uma revisão bibliográfica acerca do assunto. Como objetivo específico, destacamos: observar e explorar, na bibliografia consultada, os aspectos referentes aos benefícios da linguagem erudita e popular no processo de aprendizagem do piano; ao conteúdo e modelo dos métodos; à carência de material pedagógico no ensino do piano popular; à formação do professor; à reprodução do modelo de ensino; ao ensino tradicional de piano; à ênfase na leitura de partitura, e ao repertório e às práticas informais da música popular.

Para Merlino a cifragem alfanumérica representa apenas a estrutura dos acordes e considera que:

Quando alguém escreve C7, por exemplo, isso significa que deverá ser tocada uma tríade de dó maior com sua respectiva sétima menor. Não há nada especificando qualquer ritmo nem como estarão dispostas as notas que formam este acorde (*dó – mi – sol – si bemol*), que poderão vir dispostas da maneira que o intérprete preferir. Isso faz com que sejam desnecessárias pautas, claves, figuras musicais etc. Em outras palavras, a cifra representa o *que* deve ser tocado, e não *como* deve ser tocado (MERLINO, 2008, p. 40).

Dunbar-Hall e Wemys (2000, p. 24 apud COUTO, 2008, p. 26) discorrem que “os educadores musicais perceberam que os métodos de ensino da música clássica pouco tinham a oferecer ao ensino da música popular”. Para entender um pouco mais sobre o tema, Moreira (2007) desenvolveu um trabalho de pesquisa que investiga as possíveis causas do alto nível de desistência entre alunos dos cursos de piano e a busca de alternativas que revertesse esse quadro. Seus estudos incluíram uma revisão bibliográfica a respeito da História da Música Brasileira, a partir do século XIX, abrangendo os métodos e recursos utilizados pela pedagogia pianística, a partir da década de 1930. Ela pôde concluir que “a iniciação pianística para crianças passa por uma fase de transição, em que coexistem diversas práticas, conservadoras e inovadoras” e que “a atuação dos professores que têm buscado alternativas metodológicas atuais para enriquecer a aula de piano é sinônimo de práticas isoladas e particulares” (MOREIRA, 2007, em linha).



O desenvolvimento das habilidades funcionais estimulado através do improviso, da composição, do tocar por imitação e "de ouvido" são alguns pontos de critério para análise de métodos estabelecidos por Denise Zorzetti (2010, p. 27).

Ensino de piano popular – uma revisão bibliográfica

Para Montandon (1992, p. 96), "somente quando a criança é capaz de fazer conexões entre o que ouve, toca, vê, emite e pensa, transferindo o conhecimento para outras situações, pode-se dizer que ela está desenvolvendo uma aprendizagem significativa". Por exemplo: quando um acorde é tocado numa peça e o aluno percebe que esse foi arpejado dentro de uma melodia ou quando ele consegue solfejar, escrever e reconhecê-lo auditivamente diferenciando-o de outros, é neste momento que a aprendizagem se torna de real valor para aquele aluno.

Quanto aos benefícios das duas linguagens, erudita e popular

O músico com experiência no erudito e popular se sente mais seguro para atuar e usa os recursos e benefícios das duas linguagens para complementar qualquer falta que possa existir na sua formação, se tornando um músico flexível e que dialoga com os dois universos. É comum o músico se deparar com o preconceito de que "músico bom é aquele que lê partitura de primeira vista" ou de que "músico bom é aquele que sabe fazer música de improviso", modo de pensar da maioria das pessoas, senso comum.

Quanto aos benefícios da prática da música erudita e popular, Couto destaca que:

O que podemos notar, é que os músicos populares poderiam se beneficiar de todo o conhecimento adquirido em relação à técnica instrumental que existe na aprendizagem de música clássica (...) assim como alguns pedagogos da música clássica já demonstram a consciência dos benefícios que as práticas de aprendizagem informal podem trazer para suas habilidades musicais dentro do desenvolvimento de seu repertório (COUTO, 2008, p. 57).

Sobre o distanciamento entre as duas linguagens, o professor Cliff Korman (2016) destaca os benefícios que a abordagem da técnica e a leitura musical podem trazer ao ensino do piano popular:



E em relação à música popular, podemos pegar peças como as de Kabalevsky ou as de Bach, o livro da Anna Magdalena Bach, por exemplo, e colocar cifras ou, pelo menos, analisar. Dá para aprender tudo junto. Não é para introduzir complexidades, mas sim simplicidade, com vários sistemas (apud COUTINHO, 2016, p. 26).

Quanto ao conteúdo e modelo dos métodos

Para Pace (1959, p. 20 apud MONTANDON, 1992, p. 77) o ensino de piano "deve envolver a habilidade de execução nos 'vários aspectos da música'", definidos como "conteúdos e atividades relativos ao repertório, técnica, improvisação, leitura à primeira vista, harmonização e transposição" (MONTANDON, 1992, p. 77).

Zorzetti (2010, p. 27) sugere um quadro com critérios para análise de métodos de iniciação ao piano. No item "habilidades funcionais" ela incentiva a criação de "improvisação; composição; tocar por imitação e 'de ouvido'". Ainda observa que atividades como "leitura à primeira vista; memorização; treinamento auditivo; transposição" devem ser estimuladas. Práticas como transposição, improvisação, leitura não só de notas mas também de cifras e harmonização, podem e devem ser apresentadas num método de piano.

A professora Marion Verhaalen, da Milwaukee Arts School, WI, USA, apresenta um material de cinco volumes sobre o ensino de piano, chamado *Keyboard Dimensions* e que no Brasil recebeu o nome de *Explorando Música Através do Teclado*. Sua justificativa para a organização do material se deve ao fato de que este apresenta "um equilíbrio de técnica, leitura, escrita, treinamento auditivo, transposição e memorização, improvisação e repertório", elementos essenciais para a processo de aprendizagem completo, considerando que, deixar de lado qualquer um desses conteúdos é "enfraquecer todo o processo" de ensino (VERHAALLEN, 1989, p. 4 e 5 apud MONTANDON, 1992, p. 95 e 96).

De acordo com Montandon (1992, p. 3) "Pace utiliza a abordagem multitonal (...) na apresentação de seu conteúdo, enfatizando mais um conhecimento harmônico e mantendo a mesma sequência de atividades nos quatro volumes de sua série."

O método (livro) pode ser encarado por alguns professores como principal e única ferramenta de apoio nas aulas de piano. Quanto a isso Moreira considera que

(...) se o livro didático é considerado um "método", ele é encarado como um caminho suficiente para a aula de instrumento. Isso se vê, muitas vezes,



entre professores de piano que se limitam ao uso de um único método, acreditando que ele possa dar conta do aprendizado de música naquele nível determinado, e o objetivo das aulas passa a ser, então, chegar ao final do livro (MOREIRA, 2007, em linha).

Quanto à carência de material pedagógico no ensino do piano popular

A falta de disponibilidade de material pedagógico no contexto da música popular dificulta a conversa entre as duas linguagens, a erudita e a popular. Os benefícios que as duas linguagens poderiam oferecer ao aluno de piano, se tratadas como complementares, se torna reduzido devido a lacuna de material estruturado no ensino do piano popular. A falta de incentivo de instituições responsáveis por pesquisas nessa área é um agravante que precisa ser corrigido. Couto cita autores que também se preocupam com a necessidade de pesquisas na elaboração de uma pedagogia da música popular:

O papel de pesquisadores na investigação de questões relativas a tais problemas também é levantado por autores como Green (2001a; 2006) e Small (2003). Estes autores mencionam a necessidade atual de pesquisas preocupadas com a pedagogia da música popular, bem como de um maior engajamento das Universidades nesse papel. Feichas (2006, p. 229) compartilha deste pensamento, refletindo sobre a necessidade de investigações que procurem integrar métodos de ensino que incluam diferentes estilos musicais e suas diferentes formas de aprendizagem (COUTO, 2008, p. 78).

Quanto ao incentivo à elaboração de novos materiais para o ensino de piano, Lemos destaca que

(...) nos Estados Unidos, cursos de graduação em Pedagogia do Piano já oferecem subsídios para organização de repertório, análise de métodos e composição de pequenas peças didáticas. Os reflexos desta iniciativa universitária são visíveis, considerando a quantidade de material didático disponível ao professor de piano na língua inglesa (LEMOS, 2012, p. 106).

Quanto à formação do professor

Sobre a postura do instrumentista sem a formação pedagógica específica, Oliveira, Santos e Hentschke observam que:

A falta de formação pedagógica específica para o ensino de instrumento (...) aponta uma postura do instrumentista que considera quase que intrínseca a



sua função de ser músico, que tem de saber de lidar com atividades de ensino de instrumento, mais na qualidade de um problema a ser resolvido e superado na prática, do que um conhecimento de base a ser fomentado e, posteriormente, desenvolvido (OLIVEIRA, SANTOS E HENTSCHE, 2009, em linha).

Compreendeu-se que o senso comum considera que todo o instrumentista é capacitado para ser professor de seu instrumento e que a formação destes em instâncias não profissionalizantes os habilitam a serem professores. Oliveira, Santos e Hentschke (2009) destacam o fato de que ao aceitarmos que qualquer um que saiba tocar piano pode ensinar, estamos defendendo a ideia de um ensino improvisado do piano.

Respondendo sobre a sua formação pianística, Antonio Guerra (2016) destaca que é possível "aprender sobre improvisação estudando Ravel, e (...) aprender sobre técnica tirando um solo de Keith Jarret" (apud COUTINHO, 2016, p. 29).

Cerqueira complementa a ideia ao dizer sobre a flexibilidade na formação musical:

Acredita-se que a proposta é válida, uma vez que busca a flexibilidade da formação musical, rompendo barreiras estilísticas e de proposta artística, sendo particularmente necessária ao ensino de Piano. Sendo assim, espera-se que o aluno que se aprofundar no estudo da Música de Concerto tenha também vivenciado a linguagem da Música Popular, respeitando-a, e vice-versa (CERQUEIRA, 2012, em linha).

Quanto a isso, Rafael Vernet (2016) apresenta a sua posição dizendo

(...) acho que essas fronteiras, no que se refere à boa formação do músico, devem ser atenuadas e relativizadas, para que ele possa usufruir tanto do vasto repertório da música clássica e seus grandes compositores, como da liberdade e da criação espontânea que a música popular e improvisada pode proporcionar (apud COUTINHO, 2016, p. 29).

Quanto à reprodução do modelo de ensino

Professores de música tendem a reproduzir o modelo de aula que tiveram na sua iniciação musical. Oliveira, Santos e Hentschke (2009, em linha) reforçam essa ideia dizendo que "os professores acabam construindo seu método de ação a partir de suas próprias experiências, nem sempre fundamentado" e que "os fundamentos para suas práticas de ensino eram advindos dos modelos de seus antigos professores, das experiências pedagógicas adquiridas ao longo de suas carreiras". Moreira (2007, em linha) levanta outro ponto que



“nem todos os professores se sentem preparados para desenvolver atividades além da leitura ou para utilizar outro tipo de repertório, que não o erudito.”

Oliveira, Santos e Hentschke (2009) apresentam o resultado de uma pesquisa realizada com 104 professores de piano que atuam em Porto Alegre. Quanto à formação acadêmica, constatou-se que 60% dos entrevistados possuem uma formação na área de música e que menos da metade cursou o bacharelado em piano. A maioria dos entrevistados considera ter aprendido a ensinar na prática e um terço diz seguir o modelo dos seus professores.

Quanto ao músico popular que atua como professor, Coutinho comenta que:

Ao exercerem o papel de professores, tais músicos são excelentes ao tratar de assuntos como improvisação, tocar de ouvido e acompanhamento ao piano, por exemplo, devido à vasta experiência que adquiriram no decorrer de suas trajetórias. Porém, existe uma grande dificuldade para ensinarem leitura e técnica, por conta dessas lacunas em suas formações, acabando repetindo-as em seus alunos, ensinando da forma que aprenderam (COUTINHO, 2016, p.8).

Silva (2010, p.14) destaca um apontamento de Green ao dizer que "a música popular tem sido ensinada nos contextos musicais formais de ensino e aprendizagem nos mesmos moldes da música clássica ocidental".

Quanto ao ensino tradicional de piano

Sobre o método de ensino de música em instituições formais como conservatórios, Cerqueira diz que:

Este método de ensino concentra-se em desenvolver habilidades voltadas para a música de concerto, como memorização, leitura de notação musical tradicional, estudo do repertório erudito Ocidental e performance solo em salas de concerto. Assim sendo, tal método apresenta algumas divergências com relação a pressupostos gerais da Educação Musical nos dias de hoje, entre eles (...) Estudo de repertório erudito Ocidental – o estudo deste repertório apenas, não estabelece um elo entre a realidade musical dos alunos e o aprendizado na aula; (...) Dificuldade de inserção no mercado de trabalho – os espaços para ensino e prática de música erudita são restritos (CERQUEIRA, 2009, p. 130-131).

Sobre o ensino tradicional de piano, Gonçalves e Merhy (1986, p. 232) consideram que



(...) o treinamento dedicado ao objetivo apenas para a execução de peças virtuosísticas não era capaz também de abranger outras habilidades, como tocar de ouvido, ler música (texto musical, cifras, à primeira vista), harmonizar no teclado, acompanhar, transpor, criar (improvisar ou compor), executar repertório em solo ou conjunto, e nem favorecia o ouvir e analisar criticamente (apud COUTO, 2008, p. 11).

Coutinho em seu trabalho *O ensino tradicional do piano como ferramenta para o piano popular*, traz uma reflexão quanto a abordagem da teoria musical e a prática instrumental nos métodos de piano

(...) se no ensino formal, com a disponibilidade de diversos métodos organizados progressivamente os professores encontram dificuldades na união da teoria com a prática, imaginem com um professor de piano popular, sem os “métodos do ensino do piano popular (COUTINHO, 2016, p. 14).

Quanto à ênfase na leitura de partitura

A maioria dos métodos de piano trabalham para desenvolver a leitura dos símbolos musicais. Esse modelo, com ênfase na leitura, se consagrou como ensino tradicional do piano. Sem dúvida, sua forma progressiva de leitura se mostrou eficaz na formação do pianista concertista mas, esse tipo de prática, é suficiente para um músico que tem as cifras como principal símbolo dentro do seu repertório?

Couto observa que “a prática e perpetuação do repertório clássico, onde se almeja reproduzir as peças musicais tal qual o compositor idealizou, a escrita faz-se realmente indispensável” (COUTO, 2008, p. 37). De acordo com Liliestam (1995, p. 196 apud COUTO, 2008, p. 37) “a hegemonia deste tipo de ensino tornou natural a noção de que o conhecimento em música reside na capacidade de ler notação musical e no domínio da teoria dessa tradição”.

Quanto ao repertório

Quando o ensino de música formal leva para dentro da sala de aula o repertório popular, ele encontra dificuldades quanto à abordagem do professor. Couto conclui que:

Após reflexões, estudos e pesquisas em diferentes partes do mundo, concluiu-se que esse repertório necessitava de uma abordagem pedagógica específica, e que os tradicionais métodos de ensinar música não garantiam



uma autenticidade da aprendizagem musical desse repertório (COUTO, 2008, p. 83).

Quanto ao repertório introduzido nas aulas de piano, Oliveira, Santos e Hentschke (2009, em linha) destacam que a “escolha do repertório de interesse do aluno é importante para mantê-lo motivado”. De acordo com Moreira (2007, em linha), ações como “a imposição do repertório pelo professor, o estudo da teoria desvinculado da prática e a ênfase no exercício da leitura e na execução mecânica ao instrumento” frustram o aluno levando o mesmo a desistir de estudar o instrumento.

Moreira observa que:

Com respeito aos fatores que têm contribuído para a desistência dos alunos, nota-se uma ligação direta com a ação do professor: a inconsistência do relacionamento professor-aluno, a falta de motivação por parte do professor, a falta de estímulo à percepção musical e a falta de repertório adequado (MOREIRA, 2007, em linha).

Também ressalta que

(...) no século XX, nos espaços de entretenimento social que despontavam nos centros urbanos, surgia a possibilidade de se desenvolver uma instrução musical informal, permitindo uma abertura ao repertório popular. O piano era instrumento de destaque nesses espaços e alguns compositores-pianistas faziam a ponte entre a execução do repertório popular e a formação musical chamada erudita. Contudo, nos conservatórios, o ensino de piano continuava a zelar pela tradição européia, servindo às elites, e começava a dar sinais de defasagem e alheamento em relação aos avanços na área da pedagogia musical e do repertório contemporâneo (MOREIRA, 2007, em linha).

Quanto às práticas informais da música popular

Alunos que adotam uma prática de aprendizagem informal dentro de suas comunidades, como tocar em bandas de igreja, paralelo às aulas de instrumento, "desenvolvem habilidades musicais só alcançadas desta forma" (GREEN, 2001, p.190 apud COUTO, 2008, p. 79).

Ainda sobre a importância dessas práticas informais, Silva cita Green que destaca que:

Se as práticas autênticas de produção e transmissão (da música popular) estão ausentes do currículo, e se não formos capazes de incorporá-las em



nossas estratégias de ensino, estaremos lidando com uma simulação, ou um fantasma da música popular na sala de aula, e não a coisa em si (GREEN 2006, p.107 apud SILVA, 2010, p. 12).

A improvisação e a composição fazem parte da rotina do músico popular e são consideradas práticas fundamentais. O reconhecimento de *clichês* e a aplicação dos mesmos em improvisos e composições podem ser trabalhados desde as primeiras lições nos métodos de piano, trazendo o fazer musical do aluno para mais próximo da sua realidade.

Kaplan (1987, p. 76-77 apud LEMOS, 2012, p. 106) considera que a repetição e a imitação são "a alma do ensino instrumental, pois ela é a chave para se apropriar da técnica instrumental, e quanto mais habilidades forem apreendidas, maiores os recursos disponíveis ao aluno no ato da improvisação e da criação". Para Lemos:

Todo o processo criativo envolve necessariamente elementos da linguagem pré-estabelecidos que devem ser (re) conhecidos. Sendo assim, criação é a contribuição que um indivíduo faz ao meio, e sem conhecer este meio - baseado nas *criações de outros* - não é possível criar (LEMOS, 2012, p. 106).

Swanwick (1994, p. 11 apud COUTO, 2008, p. 69) destaca que "o trabalho com a improvisação não estaria condicionado à aquisição de conhecimentos teóricos prévios" possibilitando que qualquer pessoa improvise, independentemente do nível técnico. Para Green (2001a, p.42 apud COUTO, 2008, p. 68) a prática da criatividade pode aparecer em "forma de composição, de improvisação, bem como através de arranjos e também do 'embelezamento', ou seja, a tendência em variar componentes musicais pré-fixados".

Maranesi (2007, p. 57) destaca a importância da prática de transcrição de gravações na aprendizagem e ensino do piano popular desenvolvendo habilidades de criação e improvisação:

As transcrições, especialmente em forma de melodia cifrada, constituem um material tradicionalmente utilizado no aprendizado e na prática performática usado no dia a dia de músicos populares para o treinamento da criatividade e o exercício do improviso (apud SILVA, 2010, p. 25).

Montandon destaca a metodologia de Pace quanto à improvisação:

A atividade de improvisação é intensamente usada, principalmente na forma de exercícios com "pergunta e resposta", onde o professor ou o próprio aluno



toca uma frase escrita pelo autor e o aluno 'experimenta' algumas respostas, escrevendo aquela que mais lhe aprouver. Outras referências para a improvisação incluíam a improvisação sobre ostinatos e improvisação a partir de elementos ou conceitos musicais já apresentados. Como composição de peças, o autor determina alguns parâmetros, assim como na improvisação, devendo o aluno escrever o resultado na pauta, com a ajuda do professor (MONTANDON, 1992, p. 88).

Mehr (1965, p. 8 a 10 apud MONTANDON, 1992, p. 32) considera que "a leitura musical deveria começar com experiências de tocar por imitação e de ouvido, porque a compreensão da forma já começaria a ser trabalhada de forma auditiva, fator essencial ao músico".

Montandon defende um ensino que parta da música para o conceito e, depois, do conceito para o símbolo:

Em relação ao ensino do piano em nível inicial, isso significa tocar de ouvido algumas melodias, seguidas de esquemas de notação simplificados para representação do conceito, até chegar à notação tradicional (apud MONTANDON, 1992, p. 36).

Sobre práticas informais de aprendizagem da música popular, como o copiar de ouvido, tocar em grupos e compor, Couto destaca que:

Inaugura-se, assim, uma nova maneira de ver a pedagogia da música popular, na qual as práticas de aprendizagem informal se fazem indispensáveis ao trabalho do professor com esse repertório, tornando isto algo coerente e significativo (COUTO, 2008, p. 29).

Green (2000, 2001, 2005, 2006 apud SILVA, 2010, p. 13) considera que práticas informais como a escolha da música a qual o aluno se identifica e se sente familiarizado, o "tocar de ouvido" esse repertório sem a ajuda de partitura, o autodidatismo e a prática de conjunto desenvolvem habilidades que irão caracterizar uma *performance* pessoal.

O exercício de tirar músicas de ouvido, praticado principalmente por músicos populares, se consagrou como a principal maneira de adquirir conhecimentos e habilidades. Para Couto, tais práticas capacitam o músico na improvisação e criação, "desenvolvendo o ouvido harmônico, rítmico e melódico" (COUTO, 2008, p. 36-37).

Entende-se por "tocar de ouvido" a prática de copiar músicas gravadas. Maranesi considera que "tocar de ouvido" é também um tipo de "notação mental" e sua prática é



"aceita e incentivada pelos músicos populares" (MARANESI, 2007, p. 57 apud SILVA, 2010, p. 50).

Montandon destaca a metodologia de Pace que propõe

(...) atividades para o desenvolvimento da audição, tais como 'tirar' músicas de ouvido e reconhecer auditivamente conceitos e elementos musicais como qualidades de tríades, intervalos, formas de composição. Embora os exercícios destinados ao desenvolvimento da audição possam ser considerados também como atividades de reforço, alguns profissionais da música têm se referido a eles como itens parte, como no caso do autor em questão (MONTANDON, 1992, p. 88).

Considerações Finais

O presente trabalho teve por objetivo refletir sobre o ensino do piano popular a partir de uma revisão bibliográfica. A tentativa de equilibrar o ensino da técnica, leitura, treinamento auditivo, improvisação e composição é demonstrada através do uso de variados métodos e materiais como ferramenta de apoio nas aulas de piano. A falta de material pedagógico no ensino do piano popular é considerada uma lacuna que precisa ser preenchida para que as duas linguagens se tornem complementares dentro da formação pianística do aluno.

O material de apoio é de grande relevância para o processo de ensino aprendizagem e o objetivo de relacionar os métodos de piano a essa principal função, de apoio ao trabalho docente, foi alcançado. A falta desse material contribui para que o professor reproduza o modelo de ensino do piano tradicional, ou seja, do piano erudito, situando-o dentro de uma zona de conforto e comodidade ao desconsiderar algumas práticas importantes do músico popular em sala de aula.

Esta pesquisa não tem a pretensão de ser conclusiva mas de fomentar o assunto do ensino do piano popular voltado para crianças, considerando os benefícios que essa linguagem pode trazer aos jovens músicos, como por exemplo os estudantes oriundos de igrejas evangélicas (público inicialmente apontado por este estudo) na prática de um repertório que lide com a cifra alfanumérica.



Referências

ARROYO, Margarete. *Música popular em um conservatório de música*. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM, número 6. 2001. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/441>> Acesso em: 26 maio. 2018.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. *O arranjo como ferramenta pedagógica no ensino coletivo de piano*. Revista Hodie, v. 9, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/10744>> Acesso em: 26 maio. 2018.

_____. *Elaboração de um método de piano para prática individual no ensino coletivo*. Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais, V, 2012, Goiânia. *Anais...Goiânia*: ENECIM, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/2184106/Elaboração_de_um_método_de_Piano_para_prática_individual_no_Ensino_Coletivo> Acesso em: 4 jun. 2017.

COUTINHO, Cassio. *O ensino tradicional do piano como ferramenta para o piano popular*. 2016. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. *Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso*. 2008. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte.

FLETCHER, Leila. *The Leila Fletcher piano course*. Buffalo, New York: Montgomery Music Inc. Copyright 1950, 1973, 1977.

FREIRE, Ricardo Dourado; FREIRE, Sandra Ferraz de Castillo Dourado. *Análise de explorações ao piano com crianças de 2 a 4 anos*. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Brasília, 2006. p. 82-86.

GESZTI, Gabriel Araújo. *Sobre caminhos para o desenvolvimento do piano popular*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística — Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

GODOY, Arilda Schmidt. *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63. Mar./Abr. 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n2/a08v35n2.pdf>> Acesso em: 15 dez. 2018.

LEMOS, Daniel. *Considerações sobre a elaboração de um método de piano para ensino individual e coletivo*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 5, 2012 p.98-125. Disponível em:



<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2480/2316>> Acesso em: 14 dez. 2018

MASCARENHAS, Mário. *Duas mãozinhas no teclado: método de piano para crianças desde 4 anos: jardim da infância e 1º ano básico ou preliminar*. 20a Ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

MERLINO, Julio. *A cifragem alfanumérica: uma revisão conceitual*. 2008. Dissertação de Mestrado. Escola de Música/Composição, UFRJ, Rio de Janeiro.

MONTANDON, Maria Isabel. *Aula de piano e ensino de música: análise da proposta e reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves*. 1992. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Instituto de Artes. Porto Alegre - RS.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. *Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*. Encontro Anual da ABEM, XVI, e Congresso regional da Isme na América Latina, 2007, Campo Grande/MS. *Anais... Campo Grande/MS: ABEM, 2007*. Disponível em:
<[http://www.academia.edu/5217898/Iniciação ao piano para crianças um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo ABEM 2007](http://www.academia.edu/5217898/Iniciação_ao_piano_para_crianças_um_olhar_sobre_a_prática_pedagógica_em_conservatórios_da_cidade_de_São_Paulo_ABEM_2007)> Acesso em: 4 jun. 2017.

OLIVEIRA, Karla Dias de; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; HENTSCHKE, Liane. Um perfil de formação e de atuação de professores de piano. *Per Musi, Belo Horizonte*, n.20, p.74-82, 2009.

ROVER, Oscar José. *O método científico em ciências sociais: dos documentos, questionários e entrevistas à análise de enunciados*. *Revista Grifos - N. 32/33 - 2012*

SILVA, Juliana Rocha de Faria. *"Algumas coisas não dá pra ensinar, o aluno tem que aprender ouvindo": a prática docente de professores de piano popular do centro de educação profissional - Escola de Música de Brasília (CEP/EMB)*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Departamento de Música, 2010. Brasília - DF.

ZORZETTI, Denise. *Proposta de repertório de música brasileira para os níveis introdutório e elementar a partir da análise crítica de três métodos de ensino do piano*. 2010. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.